



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Dottorato di ricerca in
LINGUE, CULTURE, SOCIETÀ
MODERNE E SCIENZE DEL
LINGUAGGIO

ciclo 30°

Tesi di Ricerca

**Kunst und Wahrheit
zwischen Ontologie und
Hermeneutik.**

Studien zur deutschsprachigen Literatur um
1800 und um 1900.

SSD: L-LIN/13

Coordinatore del Dottorato

ch. prof. Eric Bou Maqueda

Supervisore

ch. prof. Andreina Lavagetto

Dottorando

Moreno Caronello

Matricola 820748

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung und Fokus. Die philosophische Opposition Ontologie-Hermeneutik in Bezug auf die deutschsprachige Literatur (Goethezeit – Klassische Moderne).....**Seite 1**
 - 1.1. Werden, *tháuma* und Abhilfe.
 - 1.2. *Mýthos* als Abhilfe.
 - 1.3. *Epistéme* als Abhilfe.
 - 1.4. *Mýthos* neben *epistéme*.
 - 1.5. Opposition der Argumente.
 - 1.6. Bezüge zur deutschsprachigen Literatur um 1800.
 - 1.7. Abschaffung der Abhilfe. Nietzsches Philosophie.
 - 1.8. Reprise in der deutschsprachigen Literatur um 1900.
 - 1.9. Eine offene Herausforderung.

2. Polarisierungen um 1800 – Kant-Rezeption. Reaktion auf die Ontologie des *Ding an sich* und dessen Unverfügbarkeit.....**Seite 17**
 - 2.1. Reaktion auf Kant und *hermeneutische* Lösung. Die deutsche Romantik
 - 2.1.1. F. Schlegel und die Moderne: *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797).
 - 2.1.2. *Athenäum*-Fragmente. Friedrich Schlegel, Novalis und die Chemie.
 - 2.1.3. Tropen und Sinnumdrehung: Novalis' Hymnen *An die Nacht* (1800).
 - 2.2. Bestätigung des *ontologischen Arguments*. Die Weimarer Klassik.
 - 2.2.1. Naturtreue und Kunstfreiheit: Goethes *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1808-1831).

3. Wechselbeziehungen zwischen zwei kunstphilosophischen Deutungsmittel – Jenaer Romantik und Weimarer Klassik.....**Seite 52**
 - 3.1. Form und Inhalt - Friedrich Schlegel, *Über Goethes Meister*.
 - 3.2. Ergebnisse der unbegrenzten Semiose – J.W. Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*.
 - 3.2.1. Vorrang der vom Eros bestimmten Geschichte der Natur gegenüber.
 - 3.2.2. Chemische Deutung der Welt und Ende der lebendigen Form.
 - 3.2.3. Romantisches Zeichenspiel und verschleierter Nihilismus.
 - 3.2.4. Auflösung der Formen im analogischen Spiel.
 - 3.2.5. Scheidung des Bezeichnenden vom Bezeichneten.
 - 3.2.6. Zeichensetzende Liebesgeschichten.
 - 3.2.7. „Umgeformte“ Liebe und unvermeidlicher Tod.
 - 3.2.8. Goethes Gegenbild – vollkommen metamorphosierte Liebesform.
 - 3.2.9. Willkür, Notwendigkeit, Nihilismus.

4. Wiederauftauchen der philosophischen Opposition: Nietzsche und seine Rezeption. Wahrheit und Lüge zwischen Wissenschaft und Kunst.....**Seite 74**
 - 4.1. Kunst als einzige Metaphysik. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872)
 - 4.2. Wissenschaft – Ästhetik, alias *episteme – mythos*. *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (1873)
 - 4.3. Rezeption von Nietzsches Denken und Polarisierung um 1900. Drei Vermittler: Georg Brandes, Ola Hansson und Hermann Bahr.

5. Polarisierungen um 1900 – Nietzsche-Rezeption. Reaktion auf die Welt- und Lebensbejahung.....**Seite 98**
 - 5.1. Ästhetisierung des Lebens - Hermeneutische Umdeutung der Welt. Der Künstler in der habsburgischen und in der wilhelminischen Neuromantik.
 - 5.1.1. Habsburgische Neuromantik: Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief* (1902)

- 5.1.2. Krise der Begriffssprache – Widerklang des Dichters in der Wirklichkeit.
- 5.1.3. Überwindung der Begriffssprache durch die Bildersprache.
- 5.1.4. Eine lebensphilosophische Umdeutung.
- 5.1.5. Die wilhelminische Neuromantik: Thomas Manns *Tonio Kröger* (1903)
- 5.1.6. Erkenntnis im Leiden. Umdeutung des Sinnlichen.
- 5.1.7. Auflösung der Dinge im bürgerlichen Dichter.

- 5.2. Das Leben besiegt den Menschen. Beispiel einer Gegenstimme.
 - 5.2.1. Franz Kafkas Erzählung *Ein Hungerkünstler* (1922)
 - 5.2.2. Wahrheitssuche als Nicht-Leistung.
 - 5.2.3. Negativer Weg zur Wahrheit. Am Ziel scheitern.
 - 5.2.4. „[...] An das Unzerstörbare in sich glauben und nicht zu ihm streben“ (Fr. 65).
 - 5.2.5. Schweigender Mythos.

- 6. Unbegrenzte Semiose und Gegenströmung.....**Seite 120**
 - 6.1. Umschaffung der Bezüge – Die Sprache erschafft die Wirklichkeit.
 - 6.1.1. Hugo von Hofmannsthal, *Das Gespräch über Gedichte* (1904)
 - 6.1.2. *Der Dichter und diese Zeit* (1906), *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927).
 - 6.2. Geschichte eines Niederschlags – Das Leben besiegt den Menschen.
 - 6.2.1. Franz Kafkas *Forschungen eines Hundes* (1922) und die Weltentzauberung.

- 7. Schlussbemerkungen.....**Seite 137**

- 8. Bibliographie.....**Seite 141**

1. Einleitung und Fokus. Die philosophische Opposition Ontologie-Hermeneutik in Bezug auf die deutschsprachige Literatur (Goethezeit – Klassische Moderne).

1.1. Werden, *tháuma* und Abhilfe.¹

Aristoteles erkennt den Grund und Anfang aller Philosophie als Reaktion zum *tháuma*, zum Wunder. Dieses Wunder stammt aus der Unvorhersehbarkeit des Werdens, mit dem sich der Mensch seit dem Anfang seiner Geschichte auseinandersetzt.

Das Werden wird erstmals als gigantische Bewegung verstanden, in der alles Existierende aus dem Nichts entsteht und wieder ins Nichts vergeht. Im Abendland wird das absolute Nichts erst mit der Geburt der antiken Philosophie gedacht und als Ursprung des Werdens erkannt. Das Wunder vor der mächtigen Existenz des Werdens wird im Altgriechischen mit dem oben eingeführten Wort *tháuma* bezeichnet. Das altgriechische Wort, wie Severino hervorhebt², enthält aber eine viel intensivere Bedeutung als unser aktueller Begriff von „Wunder“. Im altgriechischen Verständnis fragt man sich nämlich, woher das Werden stammt und aus welchen Gründen es sich entfaltet. Dazu: Wenn man die Ursache eines Geschehens nicht kennt, kann man auch nicht vorhersagen, welche Folgen es haben wird. So erfährt man das Wunder, das vollkommen hilflos zurücklässt. Dieses *tháuma* bedeutet Angst und Schmerz, denn das Leiden wirkt unerträglich, wenn es nicht vorhersehbar ist. Schmerz und Leiden werden daher als unvermeidlicher Teil des Werdens begriffen und mit ihm fest verbunden.

Philosophie erscheint in der abendländischen Geschichte als Reaktion auf den Schrecken vor dem Werden. Indem sie nach den Ursachen des Geschehens sucht, schafft die Philosophie eine Abhilfe, eine Art Abwehr gegen das *tháuma* als schreckerregendes Wunder.

Wie schafft man Abhilfe gegen das Schrecken? Am Anfang der abendländischen Philosophie stehen zwei Wege zu diesem Ziel: ein *mythisches* und ein *epistemisches*.

1.2. *Mýthos* als Abhilfe.

¹ Unsere Überlegungen nehmen ihren Ausgang aus der Einleitung von Emanuele Severino zum dritten Band seiner Geschichte der Philosophie: Emanuele Severino, *La filosofia dai greci al nostro tempo*, Rizzoli, Milano 2007, Bd. III, *La filosofia contemporanea*, S. 9-26.

² Vgl. Emanuele Severino, *La filosofia dai greci al nostro tempo*, a.a.O., Bd. I, *La filosofia antica e medioevale*, S. 9.

Der *mýthos* begleitet seit Jahrtausenden die Existenz der Völker der Welt. Bei den Griechen spannt sich die Bedeutung von *mýthos* von „Wort“, über „Urteil“, „Verkündigung“ bis „Erzählung“ und manchmal bedeutet *mýthos* „Ding für sich“ oder „Wirklichkeit“³. Die darstellende Wiedergabe hat das Ziel, die Welt in ihrem Werden in eine verständliche Form zu bannen, damit das Werden weniger erschreckend wirkt. Die Angst, die den Menschen drückt und peinigt, findet im *mýthos* ihren Ursprung in den Göttern als undurchschaubar allmächtigen Wesen. Um die Angst vor dem Werden zu mildern, muss also die Göttergnade gewonnen werden. Das mächtigste Mittel ist die zu diesem Zweck gebrachte Opfergabe.

Die im *mýthos* dargestellte Existenz, zusammen mit der Opferdynamik, stellt eine Narration der Wirklichkeit dar. *Mýthos* ist ein Akt der Sinnherstellung, ein Akt der *póiesis*. *Mýthos* und dessen Interpretation stehen in dieser Arbeit für *das hermeneutische Argument*, das in späteren Überlegungen eine wesentliche Rolle spielen wird.

1.3. *Epistéme* als Abhilfe.

Die ersten Philosophen der griechischen Antike nannten ihre neu erfundene Wissenschaft *phýsis* und *epistéme*. *Phýsis* bezeichnet gleichzeitig Inhalt und Lehre von dem, was am Anfang der abendländischen Geschichte gedacht wird. Das Wort steht für die werdende Wirklichkeit an sich⁴.

Die *phýsis* als Natur stellt sich selbst in die Welt als etwas, das in der Wirklichkeit gesehen werden kann. Die *phýsis* als Lehre nennt sich daher auch *epi-stéme*, und zwar als etwas, das sich selbst „auf“ (*epi*) etwas stellt, was schon von sich selbst als „stehen“ (*stéme*) versteht: Das Stehen auf dem, was schon von selbst steht und sich als *epi-stéme* gegen alle Zweifel oder Verneinungsversuche über das Stehen selbst stellt⁵. Das Bestehen vom Werden kann nicht verneint werden, weil es sich selbst behauptet und von allen gesehen werden kann. Die *epistéme* beschäftigt sich mit der Wirklichkeit des Bestehenden, die als wahr begriffen wird, weil sie von sich selbst steht. Diese Wahrheit kann vom Menschen durch den *lógos*,

³ Ebd., S. 21.

⁴ Ebd., S. 27.

⁵ Ebd., S. 29.

d.h. die Vernunft, verstanden werden. Der *lógos* lässt die Dinge reden, ohne einen fremden Sinn beizusteuern.

Die *epistéme* setzt sich als Abhilfe gegen die Angst vor dem Werden, indem sie von der Wahrheit und Wirklichkeit des Werdens selbst ausgeht. Sie strebt sich danach, wahr zu sein, weil sie sich nicht verneinen lässt. Mit einem solchen Mittel, das alles Existierende ansprechen kann, schafft sich der Mensch ein Beherrschungsinstrument, das ihn gegen den Schrecken vor dem unvorhersehbaren Leiden schützen kann. Aus *lógos* und *epistéme* artikulierte Diskurse stellen in dieser Arbeit *das ontologische Argument* dar, das hier im Verhältnis zum oben genannten *hermeneutischen Argument* behandelt werden soll.

1.4. *Mýthos* neben *epistéme*.

Da der *mýthos* eine Rede über die Wirklichkeit ist, kann ihn die *epistéme* nicht für ein effektives Mittel gegen die Angst vor dem Werden halten. Nur die Lehre, die auf dem sich selbst Entfaltenden basiert ist, kann das Werden effektiv vorhersehen und eine entsprechende Abhilfe schaffen. Was die *epistéme* aber als Abhilfe gegen die Angst vor dem Werden schafft, ist die extreme Form der Angst selbst: Sie zieht die unleugbare Wahrheit des Werdens ans Licht als Bewegung der Welt Dinge *aus dem Nichts ins Nichts*. Was kann erschreckender und unvorhersehbarer sein, als das, was aus dem Nichts entsteht und ins Nichts vergeht⁶?

Die *epistéme* entschleiert also eine extrem erschreckende Wahrheit. Gleichzeitig aber stellt sich die *epistéme* als absolute Abhilfe gegen die Angst, weil sie sich gegen das Ganze als unwidersprechliche Wahrheit richtet. Das Entstehen einer solchen Abwehr gegen das Werden ist äußerst gefährlich, denn wenn die Abhilfe absolut (unveränderlich in ihrer Gültigkeit) sein wollte, dann müsste das Werden einhalten. Der griechische Sinn des Werdens zerstört unvermeidlich die *epistéme*. Das *ontologische Argument* nimmt daraus seine ganze Kraft, dass es sich von der *epistéme* als unveränderlicher Abhilfe befreit. Die *epistéme* nähert sich dem *mýthos*, wenn sie ihre Absolutheit behauptet. Die absolut einzige Wahrheit ist die Wahrheit des Werdens und seines Schreckens.

⁶ Emanuele Severino, *La filosofia dai greci al nostro tempo*, a.a.O., Bd. III, *La filosofia contemporanea*, S. 11.

Die Abhilfe gegen den Schrecken vor dem Werden zerstört das Leben als Werden selbst. Der Mensch begeht Selbstmord, wenn er sich auf die *epistéme* verlässt. Alle Form von *epistéme* muss abgeschafft werden, sonst gerät man in den *mýthos*. Selbst die modernen Wissenschaften und die Technik erscheinen als *mýthos*, wenn sie sich als absolute Abhilfe behaupten. Technik und Wissenschaft bringen zwar effektive Mittel gegen die Unvorhersehbarkeit des Werdens, aber sie sind sich davon bewusst, dass sie keine absolute Lösung darstellen. Eine mächtige Antwort zu diesem Problem kommt aus der Philosophie Nietzsches: Was der Philosophie übrig bleibt, ist das Werden samt seinem Schrecken zu bejahen, anstatt zu versuchen, sich von ihm zu befreien⁷. Nur in dieser Perspektive scheint die epistemische Arbeitsweise überleben zu können, und zwar indem sie sich als provisorische Wahrheit und Abhilfe behauptet, die sich nur mit einem Teil des Werdens beschäftigt. Die Spannung zwischen *mýthos* und *epistéme* kann daher als eine sehr produktive betrachtet werden, nicht nur im philosophischen Sinn.

1.5. Opposition der Argumente.

Der Weg von der Entstehung der *epistéme* bis zu ihrer Erlösung findet eine seiner wesentlichen Entwicklungsstationen in der Moderne. Um dieser Etappe näher zu kommen, wirkt als besonders hilfreich ein Ausblick auf die Kritik an Hegels Philosophie. Seine Philosophie setzt sich als allerletzte *epistéme*, die danach strebt, alle Gegensätze in der werdenden Wirklichkeit durch ihre Aufhebung zu löschen. Eine endgültige Synthese vertritt zwar eine riesengroße Abhilfe gegen die Angst vor dem Werden, aber sie erlöscht das Werden selbst. Die Wirklichkeit des Werdens soll also in dessen Gegensätzen erhalten bleiben. In diesem Sinne rückt Kants Philosophie der unversöhnlichen Opposition von *noumena* und *phaenomena* in den Vordergrund.

Genau aus der Reaktion auf die kantische Philosophie entwickeln sich unsere Überlegungen um die Opposition bzw. Relation zwischen dem *ontologischen* und dem *hermeneutischen* Argument mit Bezug auf die deutschsprachige Literatur um 1800 und um 1900. Mit Kants Unterscheidung zwischen *Ding an sich* und Phänomen wird eine epochale

⁷ Ebd., S. 14 u. 18.

Linie in der Geschichte des modernen Abendlandes gezogen, mit der sich alle späteren Denkformen auseinandersetzen werden. Der Begriff von „Noumenon“ stellt sich jenseits aller menschlichen Erfahrung, zu der nur die Phänomene gehören. Phänomene sind also Hinweise zu etwas, das kein Phänomen ist, sondern etwas *an sich*⁸. Der Begriff von „Phänomen“ existiert im Denken und ist in diesem begrenzt, weil das Denken als limitierte Kombination menschlicher Vernunft und menschlicher Sinne verstanden wird. Das Erkennen der Dinge geschieht immer „nach“ dem *Ding an sich*, und zwar als Anwendung unserer Sinne und unserer Vernunft. Wir können die Gesetze der Dinge erst dann erkennen, wenn die Dinge schon gegeben sind, und diese sind erst nach den *a priori* in der Vernunft anwesenden Gesetzen gegeben. Wir sind im Phänomen gezwungen. Der ganze Inhalt der Erkenntnis ist subjektiv, d.h. es existiert weil es ein erkennendes Subjekt gibt, das sich von einem autonomen Objekt unterscheidet. Kant aber behält immer im Auge, dass alle Phänomene aus Noumena stammen. Alle Phänomene und Gesetze, die die Vernunft schaffen kann, bleiben mit den *Dingen an sich*, aus denen sie stammen, verbunden. Diese können nicht willkürlich getrennt werden, auch wenn sie nur in der Vernunft als Phänomene erscheinen. Der Inhalt der Erkenntnis ist also keineswegs das *Ding an sich*, die wahre Wirklichkeit, dennoch bleibt sie ihr verpflichtet, weil sie aus ihr kommt. In unseren Überlegungen vertritt also Kant das *ontologische Argument*.

Da Kant die Existenz des *Ding an sich* denkt, behauptet er die *res*, das Ding, als unabhängig und extern der Erkenntnis gegenüber. Er will beweisen, dass der Begriff von *Ding an sich* widersprüchlich ist. Wenn das *Ding an sich* gedacht werden kann, kann es nicht „an sich“ sein, sondern genau etwas Gedachtes, Konzipiertes. Da *noumena* gedacht werden können, heißt es, dass nichts außerhalb des Denkens geschieht, und zwar dass alles vom Denken hergestellt werden kann. Es gibt keine Grenzen für die Erkenntnis. Im Idealismus erschließt sich das Sein im menschlichen Bewusstsein⁹. Fichtes Philosophie vertritt diese Einstellung: Das Ich setzt sich selbst und zugleich was außer ihm steht, das Nicht-Ich. Das Nicht-Ich behauptet in seinem Generiert-Werden die Existenz des Ich und seine Allmacht. Das ganze Universum ist vom Ich gesetzt und nichts kann gegen die Freiheit des Ich gestellt werden, denn diese kennt keine Grenzen. Das Ich entwickelt sich in der kontinuierlichen Behauptung des Ich auf dem Nicht-Ich, das wiederum vom Ich gesetzt wird. Diese

⁸ Emanuele Severino, *La filosofia dai greci al nostro tempo*, a.a.O., Bd. II, *La filosofia moderna*, S. 287.

⁹ Ebd., S. 349.

Produktion des Ganzen in Fichtes Philosophie gehört, in unserer Reflexion, zum *hermeneutischen Argument*. Mit Schelling entwickelt sich der Idealismus zur Überwindung der fichteschen Opposition Ich – Nicht-Ich. Das Nicht-Ich stammt in Fichtes Philosophie aus einem Residuum von Kants *Ding an sich*: Auch wenn es vom Ich gesetzt wird, damit es sich behaupten kann, muss das Ich es jedes Mal überholen.

Schelling löst diesen letzten Teil einer außer dem Menschen existierenden Wirklichkeit auf. Dies aus dem Grund, weil der Begriff von „*Ding an sich*“ widersprüchlich ist: Da er gedacht werden kann, dann ist er überhaupt inexistent. Die Opposition Subjekt-Objekt wird ausgelöscht: Das Gesetzte ist das Ich, der Geist ist die wirkliche Natur. Subjekt und Objekt können sich wechselseitig und gegenseitig bedingen, weil sie eins sind, oder beides. Sie sind das Ganze, das Absolute. Schelling kann in dieser Weise eine Naturphilosophie entwickeln, die vom Geist allein bestimmt ist. Der einzig verbleibende Gegensatz in Schellings Philosophie befindet sich im Ich, das zum Objekt von sich selbst wird. Die Expansion des Ich ins Absolute kehrt als Selbstbewusstsein in sich zurück. Die Grenze des Gegensatzes befindet sich aber innerhalb des absoluten Ich und kann nicht im Nicht-Ich bestehen, da es nichts außer dem Ich existiert, weil es kein *Ding an sich* gibt. Das absolute Ich ist gleichzeitig begrenzt und unbegrenzt, unbegrenzte Subjektivität und begrenzte Objektivität. Der Gegensatz besteht nicht mehr, wie bei Fichte, zwischen Ich und Nicht-Ich, sondern nur im Ich als selbstsetzender und selbstbegrenzender Instanz. Das Subjekt trägt den Gegensatz in sich selbst, in seiner ewigen Bewegung zum Objektwerden, wo – nochmals – Subjekt und Objekt eins sind. Indem sich das Undifferenzierte – weil Absolute – im Ich differenziert, wird es zu seiner Verneinung. Das Absolute verneint seine eigene Absolutheit, im Moment, wo es sich im Objekt realisiert¹⁰.

Hegel hebt diesen Gegensatz in einem System auf, wo die Idee als Geist (und nicht als Ich, wie bei Schelling) in sich selbst realisiert: Sie kommt aus sich heraus und kehrt in sich zurück, um über sich zu reflektieren und von sich selbst bewusst zu werden. Die Dialektik beschreibt die Aufhebung aller Gegensätze in den drei bekannten Phasen: These, Antithese und Synthese. In der These ist jede Idee getrennt von ihrem Gegenteil, und sie gilt in ihrer Absolutheit. Die Idee aber schlägt in ihre Antithese um, indem sie sich determiniert. Nehmen wir als Beispiel „Leben“ in seiner Absolutheit: Ohne seinen Gegensatz „Tod“ in Betracht zu ziehen, schlägt der Begriff „Leben“ in „Tod“ um. „Leben“ an sich kann nicht mal als „Nicht-

¹⁰ Ebd., S. 373.

Tod“ verneint werden, d.h. der Gegensatz ist unvermeidlich. Die dritte Phase, die den Gegensatz aufhebt, ist die Synthese der Gegensätze selbst. Die Aufhebung besteht im Zusammensein der Gegensätze. Der Gegensatz ist aufgehoben, wenn die Absolutheit des Gegensatzes gelöscht wird. Der Gegensatz determiniert sich. Die Idee bleibt determiniert, indem sie im Verhältnis zu ihrem Gegensatz konzipiert wird: „Leben“ bleibt „Leben“ und „Tod“ bleibt „Tod“, indem diese in ihrer Oppositionseinheit betrachtet werden¹¹. Um mit sich selbst identisch und anders als ihr Gegenteil zu sein, muss jede Determination in Einheit mit ihrem Gegenteil gedacht werden. Die größte dialektische Bewegung ist die, die von der Idee über die Natur zum Geist führt. Die erste These ist die absolute Idee. Diese determiniert sich in ihrer Antithese, und zwar in der Natur. Schließlich werden These und Antithese, Idee und Natur in ihre Synthese geschmolzen, und zwar in den Geist. Dieses System stellt sich als allmächtig vor, indem es in der Lage ist, alles aufzuheben und es im Ganzen wieder herzustellen. Das ist der Königsweg unseres *hermeneutischen Argumentes*. Dialektisch wirkt dieses System als die mächtigste – und letzte – Form der *epistéme*, die sich aber letztendlich als *mýthos* auswirkt.

1.6. Bezüge zur deutschsprachigen Literatur um 1800.

Um 1800 wirkt die Opposition bzw. Relation zwischen den oben genannten *Argumenten* in der deutschsprachigen Literatur besonders produktiv. Auf der einen Seite ziehen wir unter der Lupe Goethes Klassik mit seiner *ontologisch* basierten Ästhetik, auf der anderen Seite die deutsche Romantik mit ihrem stark *hermeneutischen Argument*, wo zwei der besten Vertreter dieser Position -insbesondere in der Frühromantik- Friedrich Schlegel und Novalis sind.

Goethe baut seine Ästhetik auf die Naturbetrachtung. Der ständige Dialog mit der Natur als unberührtes Anderes führt ihn zu einem Glaubensbekenntnis des „Puls des Lebens“¹², den er in *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1811-1833) retrospektiv beschreibt¹³.

¹¹ Ebd., S. 387.

¹² Klaudia Hilgers, *Entelechie, Monade und Metamorphose. Formen der Vervollkommnung im Werk Goethes*, Wilhelm Fink Verlag, München 2002, S. 88.

¹³ Das Thema wird in den folgenden Kapiteln vertieft und weiterentwickelt.

Aus der polaren Grundbewegung von Konzentration und Expansion entsteht der an beiden Bewegungen teilhabende Mensch, dessen Lebenszyklus von einer dialektischen Kraft, die Schöpfung und Zerstörung in sich enthält, bestimmt wird. Diese Naturbetrachtung führt zur Anerkennung einer dämonischen Macht, die aus der Kombination von natürlicher Notwendigkeit und künstlicher Willkür besteht und die in der ästhetischen Produktion eingegossen wird. Diese dämonische und durchkreuzende Macht determiniert sowohl jedes Kunstwerk als auch jedes Individuum. Alles in der Natur ist der Metamorphose unterworfen und in diesem Sinne sieht Goethe auch das geniale Kunstwerk den natürlichen Gesetzen von Werden und Vergehen ausgesetzt. Das Kunstwerk steht in Goethes Ästhetik in einer Mittelstellung zwischen Natur und Kunst. Der Künstler schafft seine Formen in Analogie zum Schaffensprozess der Natur, doch viel bleibt von diesem in den künstlichen Formen enthalten, sodass es eine Vorstellung von Ästhetik entsteht, die sich als eine synthetisch hergestellte Kunst-Natur bezeichnen lässt. Die Differenz zwischen Natur und Poesie wird nie aufgehoben, sondern beide Größen kommen gleichermaßen zu ihrem Recht. Goethes Dichtung beschäftigt sich mit dem Verhältnis zwischen „Gegenstand und Wahrnehmung, Wahrheit und Erkenntnis, Natur und Reflexion“ und ist stets danach bestrebt, es „adäquat zu formulieren, nicht theoretisch zu fixieren“¹⁴. Wir werden versuchen, zu beweisen, wie viel Goethes Kunstverständnis auf der Differenz von Natur und Kunst basiert ist und welche Folgen es in der Auseinandersetzung mit der Romantik haben wird.

Die Kunst gilt in der deutschen Romantik als Schlüssel zum Naturgeheimnis. In der Kunst wird die Schönheit in einem Realen angeschaut, und zwar als Indifferenz der Freiheit und der Notwendigkeit, wie Schelling behauptet¹⁵. Das steht in klarer Opposition mit dem, was oben über Goethes Ästhetik behauptet wurde. Die Natur wird in ihrer Einheit als Buch vorgestellt, das gelesen und gedeutet werden muss – mit anderen Worten wird sie in Korrespondenz zur literarischen Schrift gedacht. Diese wiederum erscheint bemächtigt, durch Novalis' „Zauberstab der Analogie“ (...) die Natur innerhalb des Imaginären neu zu schaffen. Das Buch wird neu geschrieben. Die romantische Poesie erzielt in diesem Sinne eine neue Welterschöpfung, d.h. eine Konstruktion imaginärer Welten. Im 238. Fragment des *Athenäums* (1798-1800) erscheint der Neologismus von Friedrich Schlegel „Transzendentalpoesie“, in offener Anlehnung an den deutschen Idealismus:

¹⁴ Mathias Mayer, *Natur und Reflexion. Studien zu Goethes Lyrik*, Klostermann, Frankfurt am Main 2009, S. 12.

¹⁵ Detlef Kremer, *Romantik*, Metzler, Stuttgart 2007, S. 60.

„Es gibt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte.“

Transzendental ist diese Poesie, denn sie beschäftigt sich mit den Bedingungen der Erkenntnismöglichkeiten. Diese entwickeln sich in der romantischen Literatur und Philosophie zu einer neuen Welterschöpfung durch eine neue Zeichensetzung, die die Signifikanz der Natur nicht mehr naturalistisch erscheinen lässt, vielmehr beruht diese auf einer phantastischen Verdichtung und Zeichenverschiebung. Imagination und Verrätselung regulieren ihre Referenz und daher ihre Interpretation. Die Natur wird als semiotischer Kunstraum behandelt und romantische Kunst gilt als Substitution von Natur. Leben und romantischer Text werden als eins identifiziert. Novalis begnügt sich in diesem Sinne nicht mit einer Nachahmungsfunktion der Literatur, sondern er konzipiert sie als Ersatzbildung des Lebens: „Die Kunst ist die *complementarische* Natur“. Das Mittel zur Ausführung einer solchen Philosophie ist eine Zeichensprache, die in ihrer Konzeption die Hieroglyphen der Natur ersetzen kann, um sie zu entziffern und eine neue Natur selbst zu erschaffen. Diese Sprache äußert sich in einer allegorischen Vervielfältigung, wo „Goethes geläufige Unterscheidung von Symbol und Allegorie, wonach Ersteres `ist` und Letzteres `bedeutet`“, nicht geeignet ist, die poetische Allegorie der Romantik zu beschreiben¹⁶. Die romantische Allegorie bedarf der hermeneutischen Deutung, um sich in all ihren Bedeutungen zu erschließen. Goethe versucht, eine „lebendig- Augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen“ durch das Schaffen von Allegorien zu bewirken und ist immer bemüht, nicht mit „Traum oder Schatten“ den Geist zu benebeln. Diese Anstellung ist als eine deutliche Kampfstellung zur Romantik zu verstehen¹⁷. Goethes Kritik liegt genau in der willkürlichen Zeichensetzung der romantischen Poesie, die alle Bezüge zu den Dingen der Wirklichkeit löst, um mit Begriffen frei zu spielen und eine neue Natur zu erschaffen. Die Natur wird zur Widerspiegelung des romantischen Dichters, aber sie wird in dieser Weise von der dämonischen Macht beraubt, die sie belebt: Sie wird in den Tod geschlagen, der zwar für die Romantiker dem Leben korrespondiert, aber für Goethe die gefährliche Auflösung der Welt ins Nichts bedeutet, wo es keine Rettung gibt. Hinter der romantischen Zeichenerschaffung befindet sich das Nichts, Zeichen haben keine Verknüpfung zu Bedeutungen. Eine explizitere Kritik gegen die romantische *décadence* befindet sich in *Die*

¹⁶ Ebd., S. 107.

¹⁷ Ebd.

Wahlverwandtschaften (1809), wo Goethe die Folgen der unbegrenzten romantischen Semiose darstellt¹⁸.

1.7. Abschaffung der Abhilfe. Nietzsches Philosophie.

Im Paragraphen 1.4. wurde erwähnt, dass die kontemporäre Philosophie die gefährliche Nähe der *epistémé* zum *mýthos* erkennt und sich danach bestrebt, ihre absolute Gültigkeit abzuschaffen. Nietzsches Philosophie vertritt die kräftigste Operation der Umwertung epistemischer Wahrheit zugunsten einer Wahrheit, die dem Leben als Werden treu bleibt.

Nietzsche beweist, dass das riesige Gebäude der abendländischen Kultur und Zivilisation eine größere Last auf die Schulter der Menschheit gelegt hat, als die Angst vor der Unvorhersehbarkeit des Werdens es darstellte, vor der die Kultur den Menschen schützen sollte. Das Werden ist die einzige Wahrheit, und es darf von keiner Lehre in seiner Entfaltung erstickt werden. Die Unvorhersehbarkeit des Leidens erscheint aber in all ihrer Macht, und es bleibt nichts übrig, als sie fröhlich zu bejahen. Alle kulturellen Konstruktionen (Philosophie, Kunst, Wissenschaft, Moral) haben zwar dem Menschen die Möglichkeit gegeben, sich einen Schutz gegen das Schmerzen zu schaffen, aber nur als notwendige Lügen, die als Wahrheit genommen wurden. Lügen und Illusionen, die den Menschen erlauben, zu überleben, lebenserhaltende Irrtümer als Wahrheit maskiert: Das kommt klar in Nietzsches *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (1873) vor. Wissenschaft und Philosophie dienen dem Menschen, indem sie ihm ermöglichen, mäßige Kontrolle über die Welt zu üben und geeignete Schütze zu schaffen, dennoch tragen sie keinen absoluten Wert in sich, und zwar ihr Inhalt darf nicht als Wahrheit verkannt werden. Wissenschaft ist ein notwendiges Irrtum, eine Struktur von Irrtümern, die das Werden teilweise falsifiziert¹⁹, weil sie seine Unvorhersehbarkeit abschaffen will. In diesem Punkt kommt die Kunst in den Vordergrund: Einerseits hilft sie, den illusorischen Charakter der epistemischen Wissenschaft zu erkennen, andererseits mildert sie die Angst vor dem sinnlosen Werden, die die Wissenschaft selbst entschleiern. Mit diesem Gedanken kehrt Nietzsche zu den Griechen

¹⁸ Vgl. Giuliano Baioni, *L'alchimia, la chimica e il fiore androgino*. Einleitung zu: J. W. Goethe, *Le affinità elettive*, Marsilio, Venezia 1999.

¹⁹ Emanuele Severino, *La filosofia dai greci al nostro tempo*, a.a.O., Bd. III, *La filosofia contemporanea*, S. 157.

zurück. Die vorsokratische Tragödie stellt den dionysischen Geist dar, der dem sinnlosen Werden entspricht, und sie vertritt gleichzeitig den Willen, dieses Werden zu akzeptieren. Die „wahre“ Kunst gibt uns also ein Mittel, das Werden radikal darstellen zu können, d.h. auch als sinnlos zerstörerische Kraft, die sich im ständigen sinnlosen Werden befindet. Eine so radikale Weltanschauung erkennt keine durch Wissen und Erkenntnis bestätigten Tatsachen in der Welt, sondern nur Interpretationen. Diese Interpretationen sind aber kein Absolutes, wie etwa die idealistische Vorstellung der Idee, sondern sie gehören zum notwendigen Bau der Kultur und der Wissenschaft, das als Schutz gegen die Sinnlosigkeit des Werdens wirkt. Interpretieren ist also ein Akt des Jasagens, es ist Teil einer Lebensbejahung in ihrem unverständlichen Sich-Wiederholen. Das Interpretieren ist ein für das Leben nützlicher Irrtum, alles Wissen gehört dazu. In diesem Sinne entwickelt sich ein Wille zur Macht, der wiederum dem wahren Leben dient, und zwar dem Leben unter der ständigen Bedrohung des Werdens. Der Wille zur Macht als lebensschützender Interpretationswille ist nicht absolut, er erhebt sich nicht zur absoluten *epistème*, denn er bleibt in einer Pluralität von Interpretationen bestehen, d.h. von Willen, die sich ständig gegenseitig bekämpfen²⁰. Wissen heißt also in der Lage sein, zu entscheiden, welche Interpretationen nützlich für das Leben sind und welche schädlich auswirken. Alle Interpretationen bleiben in dieser Weise notwendige Lügen, die das Fließen des Werdens in seinen Differenzen umformen, sodass sie das Werden berechenbar, vorhersehbar und erträglich machen.

1.8. Reprise in der deutschsprachigen Literatur um 1900.

Die Reaktion auf Nietzsches Philosophie in der Literatur produziert eine neue Polarisierung des Denkens um das *hermeneutische Argument* einerseits, und um das *ontologische* andererseits. Es entwickelt sich eine Gedankenströmung um das Überwiegen der Rolle vom Willen, der aus der Philosophie Schopenhauers stammt aber durch Nietzsches Lebensbejahung von der genannten Strömung umgedeutet wird, und zwar zugunsten einer neuen Lebensmystik und eines sehr starken Vitalismus. Da mit Nietzsche die Metaphysik definitiv verloren geht, versuchen die wilhelminischen und habsburgischen „Neuromantiker“ (es seien Thomas Mann und Hugo von Hofmannsthal als Vertreter genannt) die verloren

²⁰ Ebd., S. 165.

geglaubte Transzendenz in der Immanenz zu installieren²¹. Um die Jahrhundertwende besteht die Kritik an Schopenhauer aus der Widerlegung des reinen Willens zugunsten einer Kunst der Sinne: Die positive ästhetische Lust gewinnt mehr an Bedeutung und wird durch die subjektive Energie der Einfühlung bzw. mit dem Anteil des Unbewussten beim künstlerischen Schaffensprozess gesteuert. Es wird an Schopenhauer verworfen, die sinnliche Schönheit zur bloßen Dienerin des abstrakten Willens erniedrigt zu haben. Die Sinnlichkeit als „sinnenhafte Evidenz“²² wird in der Beseelung der Dinge begründet. Die ästhetische Darstellung setzt sich als Ziel, diese Beseelung, die den Willen von Schopenhauer umdeutet, sinnlich zu erkennen und in den literarischen Kunstwerken selbst wiederzugeben. Dieser Prozess impliziert, dass das Symbolische neu bestimmt wird: Es verliert sich die Spannung zwischen „Zeichen“ und „Bezeichnetem“, weil das „Symbol“ zur mächtigen Form der Lebensunmittelbarkeit wird²³. Dieser Prozess wird in unseren Überlegungen zum *hermeneutischen Argument* zurückgeführt, und zwar als spezifisches Kontinuum der romantischen Zeichensetzung um 1800. Die Rolle der Natur gewinnt um 1900 aber eine Sinnverschiebung, und zwar der Akzent wird auf das Leben gesetzt, während er um 1800 noch auf die Natur gestellt wurde. In der ersten Jahrhundertwende unter unserem Fokus spielt die Naturphilosophie als poetischer Vereinigungsutopismus die Hauptrolle, in der zweiten Jahrhundertwende wird diese Rolle von der Lebensphilosophie als literarische Lebensmystik vertreten.

In dieser Dynamik der Akzentverschiebung vom Naturbegriff zum Lebensbegriff gewinnt die Sprachkrise eine entscheidende Rolle. Sprache wird als ungeeignetes Mittel zur Darstellung von den Begriffen des Lebens. *Ein Brief* (1902) von Hugo von Hofmannsthal inszeniert diese Begriffskrise, der die Dichotomie zwischen Begriff und Bild unterliegt. Hofmannsthal besteht auf die Bilder als Schlüssel zur Welterkenntnis, die sich in seiner Idee des Metaphorischen äußert²⁴. Nachdem die Sprache als ungeeignetes Mittel der Welt Darstellung beschrieben wird, bildet Hofmannsthal eine symbolische Ordnung durch die fortwährende metaphorische Synthese der *locutio impropria*²⁵. Die Kraft der Tropen gilt als

²¹ Claudia Bamberg, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2011, S. 120.

²² Monika Fick, *Sinnwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Niemeyer, Tübingen 1993, S. 168.

²³ Ebd.

²⁴ Wolfgang Riedel, *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, S. 27-28.

²⁵ Ebd., S. 27.

das Schöpferische selbst der Poesie, die unverkennbar mit der romantischen Semiose zu verbinden ist. Hofmannsthal rezipiert Nietzsche, indem die Wende vom Geist zum Körper sich als Wende von der Transzendenz zur Immanenz fortsetzt, wie oben für Schopenhauer beschrieben wurde. Die Wende zum Wesen der Dinge wird durch die Tropen enthüllt, von denen sich der Autor bedient, um die Sprachkrise gleichzeitig zu beschreiben und zu überwinden. Diese Pluralität von Tropen ermöglicht die Widerspiegelung des Autors im Gedichteten, d.h. der Dichter erkennt sich selbst in den Themen und Dingen, die er umdichtet. Diese Resonanz des Dichters im Gedichteten ist in Thomas Manns Erzählungen wie *Tonio Kröger* und *Tristan* enthalten, wo das Kunstverständnis sich mit dem bürgerlichen Leben in Dialog setzt und verwickelt, und wo die Sprache die Hauptrolle spielt, indem der Autor durch ihre scheinbare Unangemessenheit die Problematik des Kunstschaffens und Kunstempfinden als Leiden beschreibt. Leiden und Sprechen gehören zusammen, Materie und Geist gehen ineinander über. Diese Überlegungen sind erst möglich, wenn man an die Mehrdeutigkeit des Zeichens denkt, die ihre Entstehung in der Romantik wiederfindet. Die Semiose wird vollkommen in beiden Kunst (z.B. 1924 in Thomas Manns *Zauberberg*) und Theorie (z.B. 1927 in Hugo von Hofmannsthals *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*), in denen sie ihre ganze Kraft als Zeichenspiel ausübt.

Eine Reaktion in entgegengesetzter Richtung, wo die Unverfügbarkeit der Wahrheit unberührt in ihrer tragischen Tragweite bleibt, ist von Kafkas Werk vertreten. In unseren Überlegungen steht er als Vertreter des *ontologischen Argumentes*. Er vertritt es, indem er die endgültig unmögliche Annäherung an die Wahrheit darstellt²⁶. Die Beschäftigung mit der Wahrheit hat Kafka ständig in seinem Werk begleitet und er rezipiert Nietzsche nicht in vitalistischen Tönen, sondern er besteht auf die Existenz und Unberührbarkeit des Seins, die in seinen Aphorismen wiedergefunden werden kann:

„Der Mensch kann nicht leben ohne ein dauerndes Vertrauen zu etwas Unzerstörbarem, wobei sowohl das Unzerstörbare als auch das Vertrauen ihm dauernd unbekannt bleiben können [...]“ (Fr. 58).

„Theoretisch gibt es eine vollkommene Glücksmöglichkeit: An das Unzerstörbare in sich glauben und nicht zu ihm streben“ (Fr. 65).

Die Romane und die Erzählungen vertreten die Darstellung *ex negativo* von dem, was in den Aphorismen behauptet wird. Kafkas Helden entschleiern sich in unseren Überlegungen

²⁶ Peter-André Alt, *Ästhetik des Bösen*, C.H. Beck, München 2010, S. 442.

als Nicht-Leister, die nichts anderes tun können, als sich der Wahrheitsforschung zu widmen und darin unvermeidlich zu scheitern. Kafka war davon überzeugt, dass man nicht leben konnte, ohne an etwas „Unzerstörbares in sich“ zu glauben. Dieser Schlüsselstein seiner Philosophie war von Nietzsche geteilt, denn für beide gilt Glaube als wesentliche Voraussetzung, ohne die alle Existenz unmöglich ist²⁷. In Erzählungen wie *Ein Hungerkünstler* und *Forschungen eines Hundes* (beide 1922) wird die Wahrheitsforschung *ex negativo* mit Bezug auf Kunst und Wissenschaft besonders prägnant dargestellt. Durch diese Erzählungen wird es auch zu zeigen sein, welche Rolle Kunst und Wissenschaft wiederum in der Wahrheitsforschung am Anfang des XX. Jahrhunderts spielen.

1.9. Eine offene Herausforderung.

Die Beschäftigung mit *mýthos* und *epistéme* als Abhilfen ist, wie am Anfang gestaltet, in der Geschichte des abendländischen Denkens selbst verankert. Die Rekurrenz solcher Gedanken in der Wissenschaft, in der Philosophie und ihre ästhetische Wiedergabe in der Literatur sind ein Beweis dafür, dass der Diskurs um die Erkenntnis offen bleibt, und sich ständig im Werden befindet.

Arthur O. Lovejoy, Begründer der Ideengeschichte, beschreibt in der Einleitung zu *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens*, wie der philosophische Ursprung und Gehalt der Literatur am besten zu erschließen ist: Man müsse die wichtigsten immer wieder auftauchenden Gedanken festhalten, sie untersuchen und ihr Wiederkehren in wechselnden Zusammenhängen beobachten.²⁸ Das ist das Ziel unserer Arbeit. Wie bei der Ideengeschichte wird es versucht, den bereits existierenden Stoff auf zielgesetzte Weise zu gliedern, neue Beziehungen zwischen seinen Teilen herzustellen und sie im Hinblick auf den beschriebenen Fokus wiederzugeben. Nach Lovejoys Vorstellung beinhaltet das Gesamtsystem eines Philosophen oder einer philosophischen Richtung „ein komplexes Gebilde aus heterogenen Bestandteilen, und zwar oft in einem Sinne, den der betreffende

²⁷ Patrick Bridgwater, *Kafka and Nietzsche*, Bouvier, Bonn 1974, S. 36.

²⁸ Arthur O. Lovejoy, *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens*, Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1993, S. 28.

Philosoph gar nicht ahnt“.²⁹ Ergebnis der Forschung von Elementarideen –und in dieser Richtung verstehen sich auch folgenden Studien– ist, dass die Originalität oder Eigenart der meisten philosophischen Systeme nicht nur in ihren gedanklichen Bestandteilen liegt, sondern auch in deren Ausordnung und Verknüpfung und möglicherweise in ihrer ästhetischen Wiedergabe. Selbst Lovejoys Überlegungen über die große Kette der Wesen beschreiben die Geschichte dieses Gedankens als Abhilfe gegen die nicht-Vorhersehbarkeit des Werdens, und zwar als gescheiterte Geschichte.³⁰ Diese Schlussfolgerungen beruhen im Auflösungsprozess der *epistème* und aller schützenden Abhilfe, den oben eingeführt worden ist.

Der Prozess bleibt heutzutage offen, und zwar in allen Wissenschaften, denn die Möglichkeit, die Welt in ihren Zusammenhängen zu verstehen, enthält das Versprechen, sie effektiv in ihrem Werden zu beherrschen, und zwar dank der Vorhersehbarkeit ihrer regelmäßigen Gesetze. Es scheint in den letzten Entwicklungen der Biologie und Physik über Entstehung und Funktionieren des Lebens, dass eine vorsichtige Überwindung der scharfen Opposition zwischen Geist und Materie eine sehr aufschlussreiche Denk- und Forschungsweise darstellt. Solche Überlegungen werden direkt an die oben eingeführte Opposition zwischen *hermeneutischem und ontologischem Argument* um 1800 und an ihre späteren Entwicklungen im philosophischen, wissenschaftlichen und literarischen Diskurs verknüpft³¹, oder sie werden von derselben Opposition allgemein hergeleitet.³² Intersektionen und Einflüsse zwischen Wissenschaften –Philosophie inbegriffen– und dem ästhetischem Schaffen erscheinen sehr produktiv in dieser Perspektive als Wissensbereiche und Darstellungen des Wissens in wechselseitiger Wirkung.

²⁹ Ebd., S. 11.

³⁰ „Die Geschichte der Lehre von der Kette der Wesen, soweit sie auf [der] Annahme einer durchgängigen Vernünftigkeit der Welt beruht, ist die Geschichte eines Scheiterns; sie ist, um genauer zu sein, die Geschichte einer viele Jahrhunderte währenden und von vielen großen und weniger bedeutenden Geistern unternommenen Anstrengung des Denkens mit einem [...] lehrreichen negativen Ausgang“. Ebd., S. 393-394.

³¹ Fritjof Capra, *Lebensnetz. Ein neues Verständnis der lebendigen Welt*, Scherz-Verlag, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1996. Siehe insbesondere den Paragraphen über *Romantisches Denken* in Teil II, *Der Ursprung des Systemdenkens*, Kap. 2.1. *Von den Teilen zum Ganzen*, S. 29-51. Hier bezieht sich der Physiker explizit auf Goethe und auf die romantische Naturphilosophie in Anlehnung an deren integrierende Methode, die einen neuen Einblick in die Entstehung des Lebens gegeben hat.

³² Harold J. Morowitz, *The Emergence of Everything*, Oxford University Press, 2002, S. 8-9: “[...] one can understand materialists or naïve realists as individuals who believe that the constructs of particles are more real than the minds that constructed them. Idealists in the philosophical sense are individuals who believe that the minds are more real than the hierarchy of things that constitute the world out there, the *things in themselves*. [...] The clear distinction between mind and nature simply does not exist”. (Hervorhebungen von mir).

Der Opposition des *hermeneutischen und ontologischen Argumentes* in der deutschsprachigen Literatur um 1800 und um 1900 zu folgen scheint uns eine gute Weise, zu beschreiben, wie alte Einzelideen in neue Verknüpfungen gestellt wurden, und zwar ganz im Sinne Arthur O. Lovejoy:

„Die scheinbare Originalität vieler Systeme beruht allein auf der neuartigen Verarbeitung oder Anordnung der bereits bekannten Bestandteile, aus denen sie hervorgehen. [...] Damit will ich nicht behaupten, dass in der Zeitgeschichte des Denkens nicht von Zeit zu Zeit völlig neue Entwürfe, Probleme und Formen des Denkens auftauchen. [...] Der Ideengeschichtler wird versuchen, zu diesen gemeinsamen begrifflichen, begriffsähnlichen oder gefühlhaften Grundbestandteilen unter der Oberfläche scheinbarer Verschiedenheit vorzudringen.“³³

In den folgenden Seiten wird die in diesem ersten Kapitel eingeführte Opposition mit Hilfe der oben genannten deutschsprachigen Autoren um die zwei Jahrhundertwenden erforscht und vertieft. Hinter unseren Überlegungen steht immer der Gedanke über die ursprüngliche Entstehung des Denkens als Abhilfe gegen die Angst vor dem Werden und ihre weitere Entwicklung in den Jahrhunderten bis heute, wie ihn Emanuele Severino in seiner Geschichte der Philosophie beschrieben hat³⁴ und wie hier versucht worden ist, ihn nochmals darzulegen.

³³ Arthur O. Lovejoy, *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens*, a.a.O., S. 12-13.

³⁴ Siehe Anm. 1 in diesem Kapitel.

2. Polarisierungen um 1800 – Kant-Rezeption. Reaktion auf die Ontologie des *Ding an sich* und dessen Unverfügbarkeit.

2.1 Reaktion auf Kant und *hermeneutische* Lösung. Die deutsche Romantik.

2.1.1. Friedrich Schlegel und die Moderne: *Über das Studium der griechischen Poesie* (1797).

Der *Studium*-Aufsatz von Friedrich Schlegel ist eins der ersten literaturgeschichtlichen Werke, die über die Moderne nachdenken. Zwei Jahre nach Schillers *Über naive und sentimentalische Dichtung* erschienen, versucht der Schlegelsche Aufsatz eine Rechtfertigung des Modernen, indem er die unendliche Bewegung der Moderne selbst erkennt. Das „Schöne“ bleibt mit der Antike verbunden und das „Interessante“ wird als Kategorie der Moderne erkannt und gerechtfertigt. Schlegel behauptet zwar, dass die Poesie der Antike als Maßstab für die Normativität der Dichtkunst weiter gelten soll, erkennt aber die Nicht-Normativität des Interessanten als dessen Charakteristik, die ihre eigene Dynamik entwickelt. Die Poesie der Moderne interessiert sich nicht nur für das „Schöne“, sondern auch dafür, was Schlegel das „Häßliche“ nennt, und zwar für eine Kunst, die „Verwirrung in höchster Fülle“ und „Verzweiflung im Überfluß aller Kräfte“ (KFSA I, 219) ist, eine künstlerische Steigerung der Fülle und der Kraft, die sich nach ihrem Steigerungsgrad von der antiken Poesie unterscheidet, in einer Graduierung, die die Vollkommenheit der antiken Poesie nicht erreichen und deswegen nur in „*unbefriedigter Sehnsucht*“ (ebd.) dargestellt werden kann. Diese Sehnsucht verursacht und steht gleichzeitig für die ständige Bewegung der Moderne.

Die Kunst der Moderne ist also eine Kunst im Werden: Das Interessante kann als Vorstufe der objektiven Poesie gelten, der klassischen, denn es ahnt sein Unvollkommen-Sein der antiken Poesie gegenüber. Das Interessante ahnt eben die objektive Schönheit der antiken Poesie, ihren objektiven Wert, hat also *provisorisch* einen subjektiven ästhetischen Wert. In der Unbeständigkeit des Interessanten ist Sehnsucht selbstverständlich: Einerseits, weil es sich immer im Werden befindet, andererseits, weil das antike Schöne nicht wieder hergestellt werden kann. Das moderne Publikum verlangt vom Künstler nichts als

„*interessante Individualität*“ (KFSa I, 222) und in diesem Sinne versteht sich das Interessante als subjektiv, als Gegensatz zum objektiven Wert der antiken Poesie. Alles, was das Interessante enthält und von der modernen Poesie als Individualität dargestellt wird, um eine unbefriedigte subjektive Sehnsucht zu stillen, bewegt sich in dem, was Schlegel das „*Chaos* alles Erhabenen, Schönen und Reizenden“ (KFSa I, 224) nennt. In diesem Chaos individualisiert sich der Inhalt des Interessanten, d.h. er nimmt seine Form im modernen Kunstwerk. Dieses Chaos stammt aus der Zwecklosigkeit und Gesetzlosigkeit der modernen Poesie selbst. Schlegel entwickelt sein Argument aus dem Übergewicht der Teile der modernen Dichtung, die an sich vortrefflich, dem Ganzen gegenüber aber uneinheitlich sind. Das Ganze entspricht nicht der „Gesetzmäßigkeit ohne Gesetz“ und der „Zwecklosigkeit ohne Zweck“ von Kants *Kritik der Urteilskraft*: Nach Kant folgt der Inhalt eines Kunstwerkes einem Zweck, der sich selbst setzt, und die künstliche Form gehorcht einem Gesetz, das von selbst entsteht. So entstehen Kunstwerke nach fast natürlichen Gesetzen. In Schlegels Text dagegen erkennt der Autor den Wert der modernen Poesie genau in diesem „Meer streitender Kräfte“ (KFSa I, 223), wo die Teile sich unaufhörlich bewegen und keine Ruhe finden. Dieses Meer ist das Chaos, aus dem die moderne Poesie besteht und wahre Poesie entstehen kann. Die moderne Poesie ist eine Dichtung im Werden, die keinen Stillstand kennt.

Das Werden der modernen Poesie wird mit der Dynamik der Bildung verbunden. Der Wert der menschlichen Bildung als Freiheitsübung wird als Zweck der Existenz gesetzt: „*Bildung* oder Entwicklung der Freiheit ist die notwendige Folge alles menschlichen Tuns und Leidens, das endliche Resultat jeder Wechselwirkung der Freiheit und der Natur“ (KFSa I, 230). Die Bildung nimmt ihren Anstoß aus natürlichen Bedürfnissen, die dann durch die Bildung selbst gelenkt werden. Die Bildung ist daher eine „*künstliche*“ (ebd.), und zwar sie kommt erst nach der Natur. Sinn der Bildung ist, ein Ziel zu setzen: Sie vertritt das Mittel zu einer dauerhaft erreichten Vervollkommnung und zur vollständigen Befriedigung. Die künstliche Bildung kann also Ziel und Richtung der menschlichen Existenz setzen, indem sie „die einzelnen Teile lenkt und ordnet“ (KFSa I, 232). Die Anfänge der modernen Poesie sind durch künstliche Bildung und ihre „*dirigierende[n] Begriffe*“ (ebd.) bestimmt, die einen Akt der Freiheit darstellen, denn sie werden vom Verstand geleitet. Die moderne Dichtung enthält eben deshalb eine philosophische Tendenz, weil sie aus Verstand und Vernunft geleitet wird: „Aus dieser Herrschaft des Verstandes, aus dieser Künstlichkeit unsrer

ästhetischen Bildung erklären sich alle, auch die seltsamsten Eigenheiten der modernen Poesie völlig“ (KFSa I, 237). Die moderne Poesie ist durch ihre uneinheitliche Eigenschaft und durch ihre philosophische Tendenz immer veränderlich. Kein Stillstand ist für sie möglich, denn sie ordnet ihren Inhalt im ständigen Werden durch die Vernunft: Die antike Poesie gilt in diesem Prozesse als Maßstab, mit dem sich die moderne – und die deutsche – Poesie auseinandersetzt und nach dem sie strebt.

Schlegel kommt in seinen Überlegungen zur „*Erkenntnis*“ (KFSa I, 266) als Resultat der „*Wirkung der Natur im Gemüt*“ (KFSa I, 267): Die Natur ist der Anstoß zur freien Verarbeitung des Stoffes im Gemüt und das Ergebnis dieser Verarbeitung ist Erkenntnis. Die Vernunft schafft eine Ordnung und eine Entwicklungsrichtung für den Stoff, der in dieser Weise bewältigt wird. Auf der anderen Seite steht eine absolut freiwillige Verarbeitung des Gemütes, das sich eine eigene Richtung und einen eigenen Ziel gibt, welches sich dann in der Welt äußert. Dieses Verfahren schafft das Kunstwerk, und zwar als „*Wirkung des Gemüts in der Natur*“ (ebd.).

Die Kunst basiert also auf der Natur, und zwar aus Freiheit. Kunstbegriffe und Kunstwerke erfüllen ihre Berufung an der Natur, sie lösen eine Wirkung des Gemüts, das sie schuf, auf die Natur selbst aus. Dieses Übergewicht des Geistes dem Sittlichen gegenüber ist notwendig zur künstlerischen Darstellung und zur selbstständigen Zielsetzung, denn der Geist erzielt die Darstellung, die dann als natürlich erscheint, indem sie ihrem inneren Gesetz gehorcht. Die vollendete Poesie der Moderne ist „ein in sich abgeschlossenes Ganzes, eine *technische Welt*“ (KFSa I, 296). Wir werden sehen, inwiefern diese technische Welt versuchen kann, die wirkliche zu überwinden, und über welche Mittel sie dazu verfügt.

Der *Studium*-Aufsatz gilt als ästhetisches Maßinstrument der modernen Poesie, denn er legt die Gültigkeit des Interessanten in ihr fest, und zwar erstmals. In ihm wird auch explizit erwähnt, wie die Philosophie von Fichte die kritische Philosophie Kants ergänzt, vor allem in der praktischen Philosophie. Der Sprung erfolgt ins Ästhetische, wo kein Zweifel mehr besteht „über die Möglichkeit eines *objektiven Systems der praktischen und theoretischen ästhetischen Wissenschaften*“ (KFSa I, 358). Die erste Engführung zwischen Philosophie und Literatur zur Rechtfertigung des freien Begriffspiels wird von der deutschen Romantik in ihrer ästhetischen Theorie hergestellt. Die Romantik wird bald die Grenzen des Ästhetischen verlassen, besser ausgedrückt wird sie sie nutzen, um in alle Bereiche des Werdens zu gelangen.

2.1.2. *Athenäum*-Fragmente. Friedrich Schlegel, Novalis und die Chemie.

Im Fragment 242 des *Athenäums* (1798-1800) bezieht sich Schlegel erneut auf die antike Poesie. Diesmal aber zieht er sie nicht als Maßstab in Betracht, sondern er schlägt vor, sie als ein Individuum zu betrachten, und zwar „im strengsten und buchstäblichsten Sinne des Worts“ (KFSa II, 205). Eine Person also, mit eigener Physiognomie und Manieren, die der Summe von Phänomenen entspricht, die sie charakterisiert. „Kann man etwas anderes charakterisieren als Individuen?“ (ebd.) fragt sich Schlegel und kehrt den Gedankengang etwas um, indem er sich weiterfragt, ob etwas, das sich weder multiplizieren (wie die Antike) noch dividieren (wie das Individuum) lässt, nicht als ‚System‘ zu bezeichnen sei. Das heißt, er betrachtet die antike Poesie als Individuum, weil diese ein System ist. Systeme sind künstliche Einheiten von zweckmäßigen Elementen, die nach einem bestimmten Ziel geordnet sind. Alles, was systemisch ist, wird nach einem Zweck geordnet. Ein System selbst ist aber nach Kant ein Mittel der Erkenntnis, das zwar zweckmäßig ist, aber keineswegs ein Ziel an sich darstellt. Erkenntnis ordnet sich in Systemen, die selbstverständlich künstlich sind. Der Systembegriff, worauf man sich im 18. Jahrhundert bezieht, ist im *Systema Naturae Descripta* (1736) Carl von Linnés enthalten. Die vom schwedischen Botaniker geführte Klassifizierung der Tiere, Pflanzen und Mineralien in einem System ist zwar eine notwendige, aber eine künstliche: Aufgabe der Wissenschaft und der Erkenntnis ist es, eine natürlichere Ordnung zu beschreiben, wie im Werk von Linné selbst behauptet wird³⁵. Diese natürlichere Beschreibung muss den Begriff vom Organismus einbeziehen, wie Kant es in der *Kritik der Urteilskraft* tut. Hier ist der Organismus zwar als System beschrieben, aber als ein System, in dem alle Elemente *zugleich* Mittel und Zweck sind. Nur in diesem Sinn kann ein Ganzes, ein organisiertes System entstehen, das der Erkenntnis dienen kann. Im 242. Fragment vom *Athenäum* ist das Individuum als reines System betrachtet, und zwar als künstliches Mittel. Mit diesem Gedankenumschlag kann dann Schlegel behaupten, dass Individuen wiederum ganze Systeme von Individuen enthalten können, d.h. er entwickelt ein Schachtelspiel von

³⁵ Lodovico Geymonat (Hrsg.), *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Garzanti, Milano 1981, Bd. III, // *Settecento*, S. 222.

Begriffen, wo nichts beharrt, weil es nie auf einen Organismus bezogen wird. Der Akzent liegt fern vom *ontologischen Argument*, das sich immer auf das *Ding an sich* als etwas bezieht, das Zweck an sich ist. Die romantische Operation geschieht innerhalb der technischen Welt der Poesie, wo alles in Begriffen zusammengesetzt und gelöst werden kann. „Multiplizieren“ und „dividieren“ (ebd.) von individuellen Begriffen (wie dem des Individuums) sind Operationen, die hier nur formell als unmöglich dargestellt werden, tatsächlich werden sie aber in der technischen Welt der Poesie von ihren Bezügen gelöst und wohl arithmetisiert.

Dem hiermit beschriebenen Gedankenumschwung von Systembegriff und seine Umwertung folgen ein Vorgriff auf die logische Philosophie selbst: Das Fragment 266 befürwortet eine provisorische Philosophie, die sich vor der logischen Konstitution entwickelt. Dann schlägt der Gedanke um und Schlegel fragt sich, ob nicht alle Philosophie provisorisch sei, bis ihre „Konstitution durch Akzeptation sanktioniert ist“ (KFSA II, 210). Schlegel will andeuten, dass die von ihm vorgeschlagene „provisorische Philosophie“ zur einzig gültigen werden kann, weil am Ende alle Philosophie provisorisch ist. Die logische Konstitution wird aber somit überwunden: Diese Philosophie setzt sich selbst, sie bedarf der *technischen Welt*, um sich frei zu bewegen, bis ihre Konstitution akzeptiert wird. Allmählich löst sich Schlegel von der systematischen Organisation der Erkenntnis im Sinne Kants, damit das Begriffspiel möglich wird. Dieses Spiel wird dank der Beziehung zu Fichtes *Wissenschaftslehre* zur Philosophie der Philosophie, die von Seite der Romantiker in eine Poesie der Poesie übersetzt wird. Fragment 281 führt uns genau zur Auseinandersetzung der fichteschen *Wissenschaftslehre* mit der Kantschen Philosophie und zu deren Überwindung. Schlegel nach treibt Fichte Kants Philosophie „in der zweiten Potenz“ (KFSA II, 213), und zwar als „System der bestimmten Gemütswirkungen“ (ebd.). Hier bezieht sich Schlegel auf die Theorie der Ichsetzung, die das Nicht-Ich setzt und damit das *Ding an sich* abschafft³⁶. „Sache und Gedanken“ werden im Fragment als „innigst vereinigt“ (ebd.) betrachtet, das bestimmende Vermögen und die bestimmten Gemütswirkungen sind eins. Alles geschieht im Ich, die Philosophie kann nichts sein als eine Widerspiegelung von sich selbst. Novalis führt diesen Gedanken in den Fragmenten 282–284 um ein Stück weiter, indem er als „Machthandlung“ (KFSA II, 213) des Menschen, wenn dieser nicht weiter kommt, die Zusammenstimmung des Betrachteten mit dem Betrachtenden einführt. Der Mensch wird

³⁶ Siehe Kap. 1 dieser Arbeit.

zum Genie, indem er die Außenwelt setzt. Die Übereinstimmung von Welt und Ich glückt dem Genie in seinem Werk, wo sie am deutlichsten erscheint. Novalis fügt aber hinzu, dass wir alle ohne Genialität nicht existieren können. Seine Überlegungen sind also weit mehr als spekulativ und sind nicht nur für die ästhetische Reflexion gemeint, sondern beziehen sich auf die Erkenntnis allgemein. Die hier verdeutlichte Selbstreflexion wird schließlich im *Athenäum*-Fragment 284 zusammengefasst: „Der Geist führt einen ewigen Selbstbeweis“ (ebd.). Das wird in den romantischen Dichtungen deutlich dargestellt, die ständig mit in sich immer variierenden Anspielungen arbeiten und nicht nur eine allegorische Verdoppelung schaffen, sondern eine allegorische Vervielfältigung herstellen. In diesen Texten ist der allegorische Sinn so weit anwesend, dass es eine angemessene Hermeneutik im Text selbst widergespiegelt werden muss³⁷. Das Verfahren des Reflexivitätsschreibens wird schon in den Fragmenten sichtbar gemacht, Novalis *Athenäum*-Fragment 288 bietet sich als Beispiel dar: „Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, daß wir träumen“ (KFSa II, 214). Solche Überlegungen ermöglichen die Darstellung des Undarstellbaren; die romantische Poesie versteht sich als Mittel, das die Unauflösbarkeit jedes gegebenen Problems löst, indem sie die Unauflösbarkeit selbst darstellt³⁸. Diese Reflexivität setzt ein Spiel der Signifikanten in Bewegung, in das Novalis auffordert, sich einzulassen. Es wird eine Verkehrung der Verkehrungen dargestellt und keine Wahrheit erreicht. Darin soll romantische Ironie bestehen: In der „Fortführung des Wechsels von Setzung und Aufhebung der Setzung“³⁹. Die Darstellung wird von Novalis zum Sein selbst aufgewertet: In ihr eröffnet sich ein Spielraum, wo für alle Systeme des Wissens Bezüge erschaffen werden können, die eine Umschreibung der Systeme selbst ermöglichen. Das gilt sowohl für philosophische als auch für naturwissenschaftliche Systeme, für ältere Konzepte (wie z.B. aus der Mystik) als auch für neuere Entwicklungen in den technischen Wissenschaften um 1800⁴⁰. Was in dieser Weise erkannt, bestimmt, repräsentiert oder vorgestellt wird, kann nur dann angemessen aufgefasst werden, wenn es als Zeichen verstanden wird, das auf Identität verweist. Diese Identität wird als absolut gemeint, daher gewinnt jedes Zeichen einen absoluten

³⁷ Detlef Kremer, *Romantik*, a.a.O., S. 106.

³⁸ Herbert Uerlings, *Darstellen. Zu einem Problemzusammenhang bei Novalis*, in: Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann, *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, S. 378.

³⁹ Ebd., S. 380.

⁴⁰ Uerlings schließt u.a. Chemie, Geologie, Medizin, Politik, Ökonomie, Religion, Geschichtsschreibung, Magie, Mikrokosmos-Makrokosmos-Denken, Elektrochemie, Nervenlehre/Physiologie und höhere Mathematik ein. Vgl. ebd., S. 381.

selbstständigen Wert, der das unendliche Spiel der Zeichen ermöglicht und verabsolutiert, und zwar in unendlich unterschiedlichen Darstellungen, die jedes Mal eine neue Bedeutung herstellen. Eine so aufgefasste Erkenntnis führt zu einem prozessualisierten und individualisierten Wissen: Alles ist in ständiger Bewegung, man versteht und versteht nicht; das Wissen ist keine Reflexion über die Natur, sondern es wird schöpferisch konstruiert. Novalis geht weit über die Poetik der Aufklärung hinaus, indem er Bilder und Begriffe aus heterogenen Bereichen miteinander verknüpft. Die Sprache besitzt ein so mächtiges Assoziationspotenzial aus, dass es unmöglich wird, die ursprüngliche Verknüpfung von Zeichen und Bezeichnetem zu erkennen. Was verbleibt ist ein beweglicher Wechsel von Verstehen und Nichtverstehen, der nur mithilfe der romantischen Hermeneutik zu verarbeiten ist⁴¹.

In dieser Perspektive ist Schlegels *Athenäum*-Fragment 302 zu deuten, in dem Philosophie erst durch Kunst zur Wissenschaft wird, denn die Kunst ist in der Lage, vermischte Gedanken darzustellen, wo diese später zu „Kartons der Philosophie“ (KFSa II, 216) werden. Im romantischen Zeichen- und Gedankenspiel gilt auch der parallel laufende Weg, wo der Dichter erst durch die Wissenschaft zum Künstler wird:

„Vermischte Gedanken sollten die Kartons der Philosophie sein. Man weiß, was diese den Kennern der Malerei gelten. Wer nicht philosophische Welten mit dem Crayon skizzieren, jeden Gedanken, der Physiognomie hat mit ein paar Federstrichen charakterisieren kann, für den wird die Philosophie nie Kunst, und also auch nie Wissenschaft werden. Denn in der Philosophie geht der Weg zur Wissenschaft nur durch die Kunst, wie der Dichter im Gegenteil erst durch Wissenschaft ein Künstler wird.“ (ebd.)

Die künstliche Darstellung ermöglicht die Umstellung der Zeichen und das Fließen von einem Wissensbereich zum anderen. Das Bild des „Kartons“ ist auch für unsere Überlegungen effektiv: Es gilt als intermediäres Muster, das die Zeichensetzung filtriert und umgestaltet, damit neue Sinneszusammenhänge hergestellt und dann dargestellt werden können. Die erste Kombination wird zwischen Poesie und Philosophie geschaffen, dann wird sie in den Wissenschaften zu zahllosen Systemkombinationen erweitert. Dieses Verfahren ähnelt der chemischen Zusammensetzung und Trennung der Elemente, und auf die Chemie bezieht sich die deutsche Romantik ausdrücklich, nicht zuletzt in den *Athenäum*-Fragmenten. Schlegels Fragment 304 beschreibt Schellings „Prozess des Philosophierens“ als

⁴¹ Vgl. ebd., S. 385-386.

„chemisch“ (ebd.); auch Schleiermacher verwendet den Begriff in den *Athenäum*-Fragmenten, wie etwa im Fragment 330, wo er von einer „intellektuellen Chemie“ (KFSÄ II, 222) schreibt. In Schelling selbst setzt sich die Produktivität des Künstlers (und des Philosophen) in gegensätzlichen Begriffen fort, bewusst und unbewusst: Diese Antinomie der Elemente wird in der Frühromantik gelöst, wie schon aus der Lektüre der *Athenäum*-Fragmente deutlich wird, und zu einer „Wechselwirkung“ und „Wechselbeziehung“⁴² verklärt, dank derer Kunst zur Natur und Natur zur Kunst wird. Dieser Prozess wird wiederum mit dem chemischen Prozess des Zusammensetzens und Auflösens beschrieben. Fragment 426 von Schlegel beschreibt Frankreich als eine „chemische Nation“ (KFSÄ II, 248), die Revolution als eine „universelle chemische Bewegung“ (ebd.) und das ganze Zeitalter als chemisch geprägt. Im Fragment 404 wird der Zusammenhang Chemie-Poesie äußerst augenfällig, denn hier wird die Chemie direkt mit der Philologie als Scheidungs- und Verbindungskunst durch die Grammatik verknüpft, d.h. die Grammatik wird als eine Art Reagens aufgefasst, das Begriffe voneinander scheidet und miteinander verbindet. Diese Verknüpfung durch die Grammatik enthält ein Enthusiasmus für die „chemische Erkenntnis“ (KFSÄ II, 241), die die Philologie als Interpretationslehre verkörpert und somit in der Lage ist, die anderen Lehren und Wissenschaften zu „kombinieren“, nicht nur zu „kompilieren“ (KFSÄ II, 242). Im Fragment wird es deutlich, wie wichtig es ist, dass die Philologie sich auf die Philosophie auswirkt, damit diese ihre Kombinationsfähigkeit in anderen wissenschaftlichen Bereichen umsetzen kann. Es wird eine neue Ordnung vorgeschlagen, in der der Primat der Philosophie sich nicht auf die Philologie stützt, und zwar als Orientierungswissenschaft für eine Lehre, die sich mit der Interpretation von Kunstwerken beschäftigt, sondern die Philologie erlangt den Primat der Philosophie gegenüber, die sich dadurch bereichert und sich zu einer Kombinationslehre erweitert, die in der Lage ist, andere Wissenschaften zu absorbieren und in sich aufzulösen, genau wie in einem chemischen Verfahren. Darüber hinaus gewinnt die Philologie einen weiteren Charakter bzw. eine weitere Funktion, d.i. die Vollendung der Kunst durch die Kritik selbst⁴³.

Es ist in der Forschung die Auswirkung der frühromantischen ästhetischen bzw. philosophischen Theorien auf andere Wissenschaften behandelt worden⁴⁴, unser Ziel ist hier

⁴² Ernst Behler, *Frühromantik*, de Gruyter, Berlin-New York 1992, S. 17.

⁴³ Herbert Uerlings (Hrsg.), *Theorie der Romantik*, Reclam, Stuttgart 2009, S. 31.

⁴⁴ Vgl. Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann (Hrsg.), *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, a.a.O.

die Umsetzung solcher Theorien durch die unbegrenzte Semiose hervorzuheben. Die Jahrhundertwende um 1800 ist der historische Augenblick, in dem die Kunst mit der neuen Möglichkeiten der Einbildungskraft und der Phantasie an die Seite der Vernunft und des Verstandes tritt. Diese neuen Kräfte werden auf die Welt- und Menschenerkenntnis gerichtet und als gleichwertig mit den anderen Wissenschaften gehalten⁴⁵. Die Strukturen des Wissens werden neu umgeordnet und neu formuliert, nicht zuletzt durch eine Polyfokalisierung der Wahrnehmung, die eine Öffnung und Dynamisierung des Wissens selbst ermöglicht⁴⁶. Der romantische Diskurs um die Kunst und der um die Wissenschaften laufen parallel und bilden eine Konkurrenz, die neue Dispositive und Beziehungsmuster erschafft. Das Modell der Diskursanalyse nach Michel Foucault bestimmt hier die Analyse der zwei Diskurse, indem es alle Aussagen von beiden Bereichen in eine übergreifende Ordnung übergeführt werden, die ein einheitlich strukturierte Schema darstellt. Es entsteht ein diachron diskontinuierliches, aber synchron kontinuierliches Modell, in dem erst die poetischen und die wissenschaftlichen Aussagen unter einen einzigen Diskurs subsumiert werden und wo ein Austausch zwischen Aussagen der Literatur und der Wissenschaft strukturell denkbar gemacht sind⁴⁷. In der Vorstellung der Romantik stellt Kunst dasjenige System dar, in das alle anderen aufgehen: Die Poesie rückt dabei in besondere Nähe zu den Wissenschaften, weil sowohl die Dichtung als auch die Wissenschaft zeichenvermittelte Darstellungen der Welt bilden⁴⁸. Diese Zeichen aber, in der romantischen Kunstdarstellung, sind nicht mehr an die Wirklichkeit und Wahrheit des *Ding an sich* gebunden, sondern sie bleiben frei, sich in alle Richtungen zu bewegen. Das führt zur Erschaffung neuer Welten, die wohl in der Kunst willkommen ist, die aber in die Wissenschaft nicht einbezogen werden kann. Die romantische Kunst hat keinen präexistierenden Beziehungspunkt in der wirklichen Welt, sie nimmt ihren Stoff und ihre Materialien aus der äußeren Welt, aber sie erschafft eine andere, in der alle Gegensätze unter der Kontrolle des Autors stehen⁴⁹. Es wird zwar akzeptiert, dass Wissenschaft sich in Texten artikuliert, und dass deren Zeichenmaterialität und argumentative Performanz sie zu einer Praxis des Schreibens im Allgemeinen macht, mit allen Implikationen: *In primis* ist sie auf spezifische, hermeneutische Decodierungstechniken

⁴⁵ Ebd., S. 9.

⁴⁶ Ebd., S. 10.

⁴⁷ Nicholas Pethes, *Poetik / Wissen. Konzeptionen eines problematischen Transfers*, in: Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann, *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, a.a.O., S. 343.

⁴⁸ Ebd., S. 359.

⁴⁹ Vgl. Ernst Behler, *Frühromantik*, a.a.O., S. 15, 16 u.17.

angewiesen⁵⁰. Diese Techniken aber bleiben mit der Wirklichkeit verbunden und sind immer durch diese zu prüfen, es kann keine Bedeutungstrennung im angewandten Zeichensystem bestehen. In dieser Hinsicht ist eine Koevolution von Wissenschaft und Literatur zu verstehen, und zwar als Strukturanalogie im Sinne der Beschreibung von Fallgeschichten⁵¹: Eine Kombination von wissenschaftlichem und poetischem Bereich, wie sie Schlegel meinte, dürfte aber kaum konkret realisierbar sein.

Der gebildete Mensch soll in der Lage sein, zum Poeten zu werden, indem er jedes Verhältnis durch einen Akt der Willkür verwandelt und ihn „durchaus als Poesie betrachtet“ (KFSA II, 251), wie es in Schlegels *Athenäum*-Fragment 430 heißt. Daraus lässt es sich auch folgern, dass „es eine Naturpoesie gibt“ (ebd.). Diese Naturpoesie gleicht der Naturphilosophie Schellings, wo der Mensch sich in der Natur selbst widerspiegelt. Die Umsetzung dieser Naturphilosophie in frühromantische Literatur anthropomorphisiert alles Natürliche zu diesem Zweck. Die Willkür des romantischen Künstlers bleibt aber offen in ihrer Zielsetzung: Einerseits setzt sie sich keinen festgelegten Zweck, damit sie autonom im Sinne Kants bleibt, andererseits kann sie aber nie vollkommen werden, weil sie die Universalität des Werdens – denn alles befindet sich im Werden – verlieren würde. Diese Willkür ist eine sehnsüchtige, sie hält das Zeichenspiel immer in Bewegung. „Universalität ist Wechselsättigung aller Formen und aller Stoffe. Zur Harmonie gelangt sie nur durch Verbindung der Poesie und der Philosophie [...]; dicht am Ziel bleiben sie unvollendet stehn“ (KFSA II, 255), so lautet das *Athenäum*-Fragment 451. Diese Verbindungskunst muss offen bleiben, sonst wird das chemische Spiel mit Begriffen unmöglich, es wird das unerwünschte chemische Gleichgewicht erreicht, wo keine Wechselwirkungen mehr möglich sind und alles beharrt. Die frühromantische Reflexionsweise hält den Text in der Schwebelage zwischen Kunst und Natur, indem die Natur aus der Perspektive der Kunst und die Kunst aus der Perspektive der Natur anvisiert werden⁵². Der Zusammenhang Philosophie-Philologie-Kunst ist in Schlegels Fragment 366 zusammengefasst:

„Verstand ist mechanischer, Witz ist chemischer, Genie ist organischer Geist“ (KFSA II, 232).

In diesem Fragment wird der Verstand als mechanisches Mittel der Philosophie bezeichnet, der chemische Witz kann auf die Verbindungskunst zurückgeführt werden, wie

⁵⁰ Nicholas Pethes, *Poetik / Wissen. Konzeptionen eines problematischen Transfers*, a.a.O., S. 365.

⁵¹ Ebd., S. 354.

⁵² Ernst Behler, *Natur und Kunst in der frühromantischen Theorie des Schönen*, in: „*Athenäum*“ 2, 1992, S. 25.

wir es oben im Falle der Philologie beschrieben haben, und der organische Geist vertritt die Kunst. Mechanik gehört der physischen Wissenschaft, auf der die Chemie basiert; ein „organischer Geist“ gehört der Biologie. Nicht nur ersetzt das Fragment den gewöhnlichen Aufbau der Naturwissenschaften, sondern es kann in seiner trichotomischen Struktur gelesen werden: An der einen Extremität die Philosophie (mechanischer Geist), an der anderen die Kunst (organischer Geist) und in der Mitte die Philologie als Scheidungs- und Verbindungskunst (chemischer Geist). Letztere kann als Drehachse gedeutet werden, die die Wechselwirkungen zwischen beiden Extremitäten ermöglicht. Das Spiel mit Begriffen, das von der frühromantischen Philologie-Konzeption verkörpert wird, wirkt sowohl auf der Philosophie als auch auf die Herstellung von Kunstwerken. In beiden Fällen wird im Spiel mit Begriffen eine Produktion von Tropen gefordert, die einer angemessenen Interpretation bedarf: Das *hermeneutische Argument* regiert ungestört. In der romantischen Denkweise und ästhetischen Produktion kommt das Zeichen in den Vordergrund, es wird ihm eine fast lebendige Macht verliehen, eine fast *ontologische*⁵³. Um das zu leisten, müssen die Romantiker den Bezug zwischen Zeichen und Bezeichnetem abschneiden, damit sich die Zeichen frei bewegen können. In dieser Weise können sie auf den Bezug Zeichen-Sinn verzichten, indem sie auf sich selber zurückweisen: Das Zeichen wird absolut, lebendig, es gewinnt „organische[n] Geist“. Im Folgenden wird eine ästhetische Umsetzung von diesen Theorien gezeigt, und zwar am Beispiel von den Hymnen *An die Nacht* (1800) von Novalis.

2.1.3. Tropen und Sinnumdrehung: Novalis' Hymnen *An die Nacht* (1800).

Friedrich von Hardenbergs Hymnen *An die Nacht* sind eines der bedeutendsten romantischen Beispiele der *ars combinatoria*, diese gilt als romantische Ästhetik der freien und willkürlichen Kombinierung von Zeichen, die analogisch funktioniert und bei der der Mensch sich in der Natur unaufhörlich widerspiegelt und behauptet. In den Hymnen *An die Nacht* werden Trauer und Todesschmerzen in der Nacht verklärt, so dass dem Tode einen neuen Wert gegeben werden kann. Der Text setzt sich *ex nihilo* und behauptet seine Existenz in einem in sich lebendigen Zeichenzusammenhang. Dieser Zusammenhang hält sich in

⁵³ Luciano Zagari, *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Il Mulino, Bologna 1985, S. 5.

einem riesigen *oxymoron* zusammen, wo die Nacht als Tod und der Tod als Nichts exalziert werden. Alle Begriffe werden invertiert, die Grenzen zwischen den einzelnen Sinnzusammenhängen werden flüssig, so dass neue Sinnkombinationen geschaffen werden können. Durch dieses Zeichenspiel behauptet sich das Ich und setzt sich paradoxerweise durch seinen Tod. Das Ich setzt den Text, der seinerseits das Ich als Individuum behauptet, indem es in seine Subjektivität aufgelöst wird. Aus dem *oxymoron* der Exaltation des Nichts gelangt man zu einer *conincidentia oppositorum* durch eine kontinuierliche Serie von Metaphern und Gleichnissen, die alle Werte und Bedeutungen umwerfen und verklären können. In diesem Zusammenhang klingt Fichtes Philosophie wider: Setzt man dem Subjekt eine Grenze, dann zerstört man seine Freiheit. Das Ich setzt sich selbst und das Nicht-Ich, es ist selbstständig in seiner Weltschöpfung. Die romantische Philosophie duldet keine Versöhnung zwischen Begrenztheit des Ich, d.h. der Vernunft als dessen Hauptmerkmals, und der Vernunftfreiheit selbst. Die theoretische Sphäre, die den Raum für das *ontologische Argument* schafft, wird unter die praktische Handlungssphäre subordiniert: Alle Offenbarung ist daher keine an sich, sondern sie ist Produktion des Geistes, der aus praktischen Gründen handelt, d.h. er muss handeln, damit er sich behaupten kann. Alles wird im Rahmen des Ich gespielt, und ästhetisch äußert sich diese Dynamik im romantischen Zeichenspiel.

Im *Athenäum*-Fragment 283 schreibt Friedrich Schlegel: „Das Genie sagt [...] so dreist und sicher, was es in sich vorgehen sieht, weil es nicht in seiner Darstellung und also auch die Darstellung nicht in ihm befangen ist, sondern seine Betrachtung und das Betrachtete frei zusammenzustimmen, zu einem Werke frei sich zu vereinigen scheinen“ (KFS II, 214). Die Kunst schafft eine *concidentia oppositorum* zwischen Betrachter und Betrachtetem durch eine Zeichenschöpfung, die nur *hermeneutisch* nachvollziehbar ist und die alles verklären kann. Diese kann in Novalis' *An die Nacht* verfolgt werden.

Subjektivität spielt in diesen Hymnen eine wesentliche Rolle: Auf der Subjektivität basiert das neue Kosmos lebender Zeichen⁵⁴, die im Text ins Leben gerufen wird. Der Anspruch des Autors ist, im Text ein totales Kosmos zu schaffen und das, wie schon erwähnt, *ex nihilo*. Das Nichts des Todes als Nacht zu exaltieren ist eine heikle Operation, die impliziert, die Rolle des Subjekts anders zu denken, als die eines reinen Betrachters. Dem Nichts eine Struktur zu geben verlangt einen doppelten Prozess von Strukturschaffung und –abschaffung⁵⁵, der nur

⁵⁴ Ebd., S. 127.

⁵⁵ Ebd., S. 129.

sprachlich vollziehbar ist. Direkte Wege sind ausgeschlossen, denn, wenn die Totalität der Darstellung erreicht werden soll, dann können die einzelnen Splitter gewöhnlicher Erfahrung ihre Individualität nicht beibehalten, sondern sie müssen im Ganzen kombiniert werden. Die einzelnen Teile zu einem Ganzen zu kombinieren, das dem Nichts eine lebendige Struktur gibt, kann nur paradox geführt werden, d.i. durch das sprachliche Mittel des *oxymoron*.

Der Zusammenhang zwischen Namen und Welt, Bezeichnendem und Wert, ist selbstverständlich. Um ihn aber lebendig zu machen, damit die Individualität ein neues Interesse daran findet, werden alle Bänder gelöst, die Kette von Ding-Namen-Wert wird gebrochen⁵⁶. Die Hymnen *An die Nacht* öffnen sich beispielweise mit einem unerwarteten Preisen des Tageslichtes:

„Welcher Lebendige, Sinnbegabte, liebt nicht vor allen Wundererscheinungen des verbreiteten Raums um ihn, das allerfreuliche Licht – mit seinen Farben, seinen Strahlen und Wogen; seiner milden Allgegenwart, als weckender Tag“ (HN, 41).

Lebendigkeit und Sinn sind Attribute, die vom Autor allen Naturwesen verliehen werden, um ein Gefühl der Totalität zu erreichen. Die Zeichen bewegen sich: „- atmet es [das Licht] der funkelnde, ewig ruhende Stein, die Sinnige, saugende Pflanze, und das wilde, brennende, vielgestaltete Tier – vor allen aber der herrliche Fremdling [...]“ (ebd.). Es ist das Licht selbst, das das Verknüpfungsspiel suggeriert, indem es alles bestrahlt und lebendig macht: „[...]ruft es jede Kraft zu zahllosen Verwandlungen, knüpft und löst unendliche Bündnisse“ (ebd.). Der Wert des Lichtes ist unbestreitbar: Alle Wesen profitieren davon und nur ein Tor würde leugnen, dass wertlos ist. Dieser Wert ist absolut, er steht fest in der Kette von Bedeutungen, die Menschheit und Gesellschaft zusammenhält, die dem Menschen ein Mittel gibt, die Welt zu beherrschen und somit zu überleben. Das Gegenteil des Lichtes, des Tages, ist in diesem Sinne der Tod. Die erste Hymne drückt die *dialektische Zusammengehörigkeit* von Licht und Nacht und damit auch von Leben und Tod⁵⁷ aus. Eines ist nicht ohne das andere möglich, Tag und Nacht gehören zusammen. Im dritten Abschnitt der ersten Hymne wird die Nacht als „Weltkönigin“ (HN, 42) apostrophiert, das Licht gilt im

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Friedrich von Hardenberg (Novalis), *Werke*. Studienausgabe. Herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz, C.H. Beck, München 1987. Kommentar von Gerhard Schulz zu den *Hymnen an die Nacht 1799-1800*, S. 623.

ersten als „König der irdischen Natur“ (HN, 41). Nicht nur als „Weltkönigin“ gilt die Nacht, sondern auch als „Verkündigerin heiliger Welten“ (HN, 42): Was trägt die Nacht mit sich, dass der Dichter in ihr sich wiederfindet und gleichzeitig Neues erkennen kann? „Ferne der Erinnerung, Wünsche der Jugend, der Kindheit Träume, des ganzen langen Lebens kurze Freuden und vergebliche Hoffnungen[...]“ (HN, 41). Die Nacht steht für den Tod, sie wird als letzter Lebensmoment beschrieben, oder als erster Todesaugenblick, auf jeden Fall als Schwelle zu einer neuen Erkenntnis. Der Dichter will „[i]n Tautropfen [...] hinuntersinken“ und „mit der Asche [sich] vermischen“ (ebd.), er sehnt sich nach Auflösung in dem Tode („mit der Asche“) und drückt das bildsprachlich durch ein Inversionsspiel aus: Tau besteht aus der Kondensierung der nächtlichen Feuchtigkeit, die aus der Tageswärme stammt, die Nacht erscheint in Nebel umhüllt, der wiederum diesen Prozess der gleichzeitigen Kondensierung und Auflösung vermittelt. Dieser Nebel besteht aus den schon erwähnten Erinnerungen, Wünschen, Träumen, Freuden und Hoffnungen, die im Tageslicht (im Leben) empfunden wurden und jetzt in der Nacht (im Tod) kondensiert sind, genau wie die tägliche Wärme in nächtlichen Tau und Nebel kondensiert. Der Nebelmantel der Nacht verbirgt Altes und Neues vermischt und verklärt das in sich, wonach sich das lyrische Ich sehnt: „Was hältst du unter deinem Mantel, das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht?“ (ebd.) Diese Frage steigert sich zu Gier, die sich in einem *oxymoron* konkretisiert, dessen Drehpunkt ein erotischer ist: Die Nacht füllt „einen höheren Raum mit unsäglicher Wollust“ (HN, 42), sie wird als „Pflegerin seliger Liebe“ und als „zarte Geliebte“ (ebd.) angesprochen, die Spannung steigt und löst sich im *oxymoron* „liebliche Sonne der Nacht, - [...] du hast die Nacht mir zum Leben verkündet“ (ebd.). Die ursprüngliche Kondensation löst sich wieder in Evaporation auf: „- zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt“ (ebd.).

Zeichen werden in Bewegung gesetzt, manchmal entsprechen sie ihrem Gegenteil, ein anderes Mal werden sie durch ihn deutlicher bestimmt. Dieser Prozess der Auflösung von Zusammenhängen befreit die Zeichen, er schafft ein Chaos, das vom Dichter wieder kondensiert wird, diesmal aber mit umgekehrter Bedeutung: In dieser Weise kann der Tod in Leben umgedeutet werden. Der Wert des Tageslichtes wird in die Nacht projiziert, wo er – verklärt – vom Dichter erkannt wird. Die zweite Hymne versucht, eine Brücke zwischen Tag und Nacht zu schlagen, und zwar mittels der Anspielung auf den Rausch des Weines, der

Drogen und der Liebe⁵⁸, wo die Nacht ihre Ewigkeit verkünden soll – „Ewig ist die Dauer des Schlafs“ (ebd.) – zusammen mit ihrer Verkündigungsmacht – „[...] ahnden nicht, daß aus alten Geschichten du himmelöffnend entgetrittst und den Schlüssel trägst zu den Wohnungen der Seligen, unendlicher Geheimnisse schweigender Bote“ (HN, 43). Wie kann man eine länger währende Verbindung zwischen den zwei Reichen schaffen? „Muss immer der Morgen wiederkommen?“ (HN, 42) fragt sich das lyrische Ich. Die dritte Hymne versucht, diese Frage zu beantworten.

Die dritte Hymne ist nicht nur die biographische Zelle, aus der der ganze Text sich entwickelt⁵⁹, sondern auch der geometrische Punkt, aus dem die anderen Hymnen ausgehen.⁶⁰ Das lyrische Ich befindet sich vor dem Hügel, wo die verstorbene Geliebte ruht. Das Präteritum verbindet den Text mit der persönlichen Erfahrung: einer Erfahrung von Schmerz und Elend, Einsamkeit und Hilflosigkeit vor dem Tod. Es geschieht aber etwas, das die Nacht in Licht verklärt:

„Wie ich da nach Hülfe umherschaute, vorwärts nicht konnte und rückwärts nicht, und am fliehenden, verlöschten Leben mit unendlicher Sehnsucht hing: – da kam aus blauen Fernen – von den Höhen meiner alten Seligkeit ein Dämmerungsschauer – und mit einmal riß das Band der Geburt – des Lichtes Fessel“ (HN, 43).

Der erste Gedankenstrich nach dem Doppelpunkt enthält die Verklärung. Um diese minimale Lesepause drehen sich die Hymnen. Ein neues Licht erscheint in der Nacht, indem es verschwindet: „ein Dämmerungsschauer“, der die Gegend emporhebt und dem Geist entbindet und wiederbelebt – „neugeborener Geist“ (ebd.). Die Verklärung äußert sich in den Bildern der Auflösung und Kondensation, die schon genannt wurden: „Zur Staubwolke wurde der Hügel – durch die Wolke sah ich die verklärten Züge der Geliebten“ (ebd.). Die Zeit selbst verewigt sich. In der zweiten Hymne steht: „Zugemessen ward dem Lichte seine Zeit; aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft“ (HN, 42); das wird in der dritten

⁵⁸ Ebd. „Sie fühlen dich nicht in der goldnen Flut der Trauben – in des Mandelbaums Wunderöl, und dem braunen Saft des Mohns. Sie wissen nicht, daß du es bist der des zarten Mädchens Busen umschwebt und zum Himmel den Schoß macht“ (HN, 42-43).

⁵⁹ Siehe Gerhard Schulz in seinem Novalis-Kommentar: „Hier nimmt der Dichter wörtlichen Bezug auf jene Vision am Grabe Sophie von Kühns, die er in seinem Tagebuch vom 13. Mai 1797 verzeichnete“ und „Die Vision am Grabe Sophies interpretiert Novalis als einen Akt der Wiedergeburt oder Neugeburt, durch den er zum Bürger zweier Welten wird“, in: Friedrich von Hardenberg (Novalis), Werke, a.a.O., S. 623-624.

⁶⁰ Luciano Zagari, *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, a.a.O., S. 140.

Hymne umgedreht zu „Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter“ (HN, 43). In dieser unendlichen Zeit und in diesem pulverisierten Raum findet das Subjekt sich selbst wieder, nachdem es in seinem Schmerz und Elend verloren war. Der Kreis zieht seine Laufbahn und schließt sich um das Subjekt. Innerhalb dieses Kreises wird alles aufgehoben und umgewertet, und zwar dank eines in der Schweben harrenden Zustandes, des Traumes, wie es in der vierten Hymne zu lesen ist.

Im „unerschöpfliche[n] Traum“ (HN, 44) der vierten Hymne beharrt das lyrische Ich, „[h]immliche Müdigkeit“ fühlend. Es verbirgt sich im Reiche der Nacht, nachdem es „in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz“ geschaut hat, und da oben baut es sich „Hütten, Hütten des Friedens“ bis „die willkommenste aller Stunden“ (d.h. der Tod) es hinunterzieht. Die Anspielung ist auf Matth. 17,1-4⁶¹. Die evangelische Szene, die die Verklärung Christi beschreibt, gewinnt eine neue Bedeutung: Aus der Szene wird nur der transfigurierende Moment genommen und der Nachterfahrung gegeben, damit sie dessen Wert aufnimmt. Die christliche Symbolik wird somit in den Text eingeführt⁶², es geschieht schon wenige Zeilen nach dem Anfang: „– Weit und ermüdend ward mir die Wallfahrt zum heiligen Grabe, drückend das Kreuz“ (ebd.). Neue Deutungen werden dieser Symbolik selbst gegeben, denn alles dient der Zeichen- und Wertumsetzung im Spiel der Auflösung und Wiederherstellung:

„– das Irdische schwimmt oben auf, wird von Stürmen zurückgeführt, aber was heilig durch der Liebe Berührung ward, rinnt aufgelöst in verborgenen Gängen auf das jenseitige Gebiet, wo es, wie Däfte, sich mit entschlummerten Lieben mischt“ (ebd.).

Die sterblichen Überreste werden ins Irdische zurückgeführt, aber der geistige Teil, „was heilig durch der Liebe Berührung ward“, erlebt eine Transfiguration, die physikalisch beschrieben wird: vom Soliden ins Flüssige („rinnt aufgelöst“) und dann ins Gasförmige (wie Däfte). So transfiguriert kann sich das lyrische Ich mit der „Braut“ (HN, 42) vereinigen, wie am Ende der oben zitierten ersten Hymne⁶³: „daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt“ (ebd.). Treu bleibt das Ich der eben wieder erwähnten

⁶¹ „Und nach sechs Tagen nahm Jesus mit sich Petrus und Jakobus und Johannes, dessen Bruder, und führte sie allein auf einen hohen Berg. Und er wurde verklärt vor ihnen, und sein Angesicht leuchtete wie die Sonne, und seine Kleider wurden weiß wie das Licht. Und siehe, da erschienen ihnen Mose und Elia; die redeten mit ihm. Petrus aber fing an und sprach zu Jesus: Herr, hier ist gut sein! Willst du, so will ich hier drei Hütten bauen, dir eine, Mose eine und Elia eine“.

⁶² Friedrich von Hardenberg (Novalis), *Werke*, a.a.O., Kommentar von Gerhard Schulz, S. 630.

⁶³ Vgl. ebd.

„Brautnacht“, und zwar in Ablehnung des doch erkannten Wertes vom Tageslicht, das einen „schönen Zusammenhang“ (HN, 44) schafft und einen „sinnvollen Gang“ (ebd.) entwirft. Dieser Wert, der der tatsächlichen Zusammenhänge, wird zwar erkannt, aber abgelehnt, damit eine lebendigere und produktiv wirkende Kreisbewegung von Zeichen möglich wird: „Aber getreu der Nacht bleibt mein geheimes Herz, und der schaffenden Liebe, ihrer Tochter“ (ebd.). Die Anerkennung des Tageslichtes als Leben bleibt als Erinnerung an die Geliebte: Dem vom lyrischen Ich empfundenen Schmerz wegen der Trennung durch den Tod wird aber neuen Wert verliehen, denn er steht für ein sicheres Zeichen, dass eine feste Bindung zwischen den Liebenden besteht. Diese Bindung kann die Grenzen des Todes überschreiten: „In wilden Schmerzen erkenn ich deine Entfernung von unsrer Heimat, deinen Widerstand gegen den alten, herrlichen Himmel. Deine Wut und dein Toben ist vergebens. Unverbrennlich steht das Kreuz – eine Siegesfahne unseres Geschlechts“ (HN, 45). Die Anspielung auf das Kreuz steht als Übergangszeichen zwischen Tag und Nacht, Leben und Tod, denn es wird als „Siegesfahne“ zelebriert, aber im Tode, nicht im ewigen Leben. Schmerz, Tod und Kreuz gewinnen eine neue, erotisch verklärte Bedeutung: „Und jede Pein / Wird einst ein Stachel / Der Wollust sein.“ (...) Das lyrische Ich brennt in sterbender Wollust, bis der Tod kommt, ihn zu kühlen: „An jenem Hügel / Verlischt dein Glanz - / Ein Schatten bringet / Den kühlenden Kranz [...] Ich lebe bei Tage / Voll Glauben und Mut / Und sterbe die Nächte / In heiliger Glut“ (ebd.). Das Sterben wird im Schlaf als Auflösung beschrieben, wo das lyrische Ich endlich lieben kann: „O! sauge, Geliebter, / Gewaltig mich an, / Daß ich entschlummern / Und lieben kann“ (ebd.). Dieser Prozess der Auflösung wird nicht nur vom lyrischen Ich erfahren, sondern in den Raum und in die Zeit projiziert: Der Hügel hebt sich in Staub, die Zeit der Nacht ist eine ewige. Novalis entschleiert das nihilistische Nichts, das sich hinter dem Text versteckt, indem er versucht, es wieder zu strukturieren. Es wird ein neuer Kosmos aus dem nihilistischen Chaos erschlossen⁶⁴, und das aus der fröhlichen Ablehnung des Tages und durch die Zustimmung zur verklärten Nacht. Raum und Zeit, die Natur als Bezug zur Wirklichkeit, werden in dieser Weise zu Schauplätzen⁶⁵ gemacht, deren Grenzen paradox überschaubar in ihrem Spielfeld sind und durch ihre Auflösung die künstliche Neuerschaffung der Bezüge ermöglichen. Der Auflösungsprozess enthält und spiegelt die (erotische) Auflösung des Subjekts wider. Diese

⁶⁴ Luciano Zagari, *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, a.a.O., S. 145.

⁶⁵ Detlef Kremer, *Romantik*, a.a.O., S. 104.

Kette von Metamorphosen und Verklärungen führt den Leser allmählich zur Umwertung der Werte, die mit univoken Bedeutungen verbunden waren, bis man in der Lage ist, diesen Prozess nicht nur auf subjektiver, sondern auch auf menscheitsgeschichtlicher Ebene zu vollführen. Das geschieht in Novalis fünfter Hymne.

Allmählich erweitert sich die subjektive Welle von Sinnumdeutungen zur Dimension der Geschichte, damit die Brüchigkeit und Momenthaftigkeit der Vereinigung und Umdeutung von Nacht und Licht, Tod und Leben, Subjekt und All in einem welthistorischen Bogen widergespiegelt und damit abgesichert wird⁶⁶. Die fünfte Hymne geht der Antike nach, indem sie sie als ursprüngliches Zeitalter beschreibt, wo die Welt von den Göttern belebt war: „Flüsse, Bäume, Blumen und Tiere hatten menschlichen Sinn“ (HN, 46). Es ist ein Reich der Seligkeit auf Erden, ein klassisches Eden, wo die Mythen die Gewähr gegen die Angst des Werdens darstellen⁶⁷. Aus diesem ursprünglichen Gleichgewicht entwickelt sich aber die Geschichte in einem Rhythmus der Auflösung ursprünglichen geistlich-materiellen Zusammenhanges: „Des jungen Geschlechts Lustgarten verwelkte [...] Die Götter verschwanden mit ihrem Gefolge – Einsam und leblos stand die Natur“ (HN, 47); weiter im Text wird es auf die spielende Zeichenschaffung sehr deutlich verwiesen, die durch die aus den vorigen Hymnen bekannten Bilder der Auflösung eingeleitet wird: „Wie in Staub und Lüfte zerfiel in dunkle Worte die unermeßliche Blüte des Lebens“ (ebd.). Das vermisste Zeichenspiel ist von „Glauben“ und „Phantasie“ vertreten, dem einen als Festigungsgarantie, der anderen als *ars combinatoria*: „Entflohn war der beschwörende Glauben, und die allverwandelnde, allverschwisternde Himmelsgenossin, die Phantasie“ (ebd.). Indem die Phantasie als Himmelsgenossin apostrophiert wird, ist die Gedankenassoziation mit der Nacht als Braut in den vorigen Hymnen fast unvermeidlich. Die Götter sind in die Nacht entflohen, jetzt ist die Zeit der Wissenschaft von Kopernikus, Kepler und Galilei⁶⁸, die das Glauben an den Mythos ablöst. „Des Himmels Fernen füllten mit leuchtenden Welten sich“ (ebd.): Diese „leuchtenden Welten“ werden direkt mit der Tageslichtbeschreibung verknüpft, d.h. mit dem „deines künstlichen Werks schönen Zusammenhang“ (HN, 44) aus der vierten Hymne⁶⁹. Das Licht der Götter wurde dort mit dem Licht der Wissenschaft

⁶⁶ Ebd., S. 286.

⁶⁷ Siehe Kap. 1.

⁶⁸ Friedrich von Hardenberg (Novalis), *Werke*, a.a.O., Kommentar von Gerhard Schulz, S. 635.

⁶⁹ Siehe S. 16 in diesem Kapitel.

versetzt, „die Seele der Welt“⁷⁰ (HN, 48) verschleierte sich in die Nacht. Der Text geht ein Stück zurück in die Menschheitsgeschichte zu dem Beginn der evangelischen Geschichte und schließt an Geburt, Leben und Kreuzigung Christi an, sodass eine dialektische Uminterpretation des Todes zum ewigen Leben ermöglicht wird⁷¹, wobei aber Christus als der Tod begrüßt wird: „Im Tode ward das ewige Leben kund, / Du bist der Tod und machst uns erst gesund“ (HN, 49). Diese Verse werden von einem mysteriösen „Sänger“ (HN, 48) ausgesprochen, der „[v]on ferner Küste“ kommt, „unter Hellas heiterm Himmel geboren“ (ebd.) ist und „nach Palästina“ kommt, um den neugeborenen Herrn Jesu zu preisen. Der Vers „Du bist der Tod und machst uns erst gesund“ ist ein Beispiel der gelungenen Zeichen- und Werteumsetzung⁷². Novalis strebt hier danach, Religion und Poesie nach dem Muster der antiken Mythologie wieder zu vereinigen⁷³. Der Sänger aus dem klassischen Griechenland wurde allerdings oft mit dem sublimierten Novalis selbst identifiziert⁷⁴. Diese Identität des Autors mit dem Sänger schafft eine Metareflexion typisch romantischer Art, die die dialektische Dynamik verdoppelt und bestätigt: Der geschichtsphilosophische Gesichtspunkt stammt direkt aus den Vorbildern der klassischen Poesie und dem ästhetischen Diskurs um 1800, Novalis entwickelt dann eine Verbindung zwischen griechischem Polytheismus und christlichem Monotheismus, wo Christus das Problem des Todes auflöst und die Nacht die griechischen Vorbilder metamorphosiert⁷⁵. Die Auferstehung Christi erschafft eine „neugeborne[...] Welt“ (HN, 49): Diese Mechanik spiegelt die neu erschaffene Deutung des Todes wider, indem dieser jetzt als „himmlisch[...]“ bezeichnet wird, womit eine Umwertung von himmlischem Leben und irdischem Tod in chiasmatischer Weise erfolgt, denn es wird ein himmlischer Tod zelebriert („Tempel des himmlischen Todes“, HN, 50), der aus der Ablehnung des irdischen Lebens als Tageslicht in den vorigen Hymnen („Abwärts wend ich mich[...]“ (HN, 41)) resultiert. Im Versteil der fünften Hymne kehrt doch die Wertsetzung zum ursprünglichen Gleichgewicht zurück: Das

⁷⁰ Friedrich von Hardenberg (Novalis), *Werke*, a.a.O., Kommentar von Gerhard Schulz, S. xxx: „der Begriff einer Weltseele als eines verbindenden und einenden Prinzips war durch F.W.J. Lessings Buch „Von der Weltseele“, Hamburg 1798, besonders ins allgemeine Bewußtsein der Zeit getreten; Novalis machte sich im Herbst 1798 Auszüge aus diesem Werk“.

⁷¹ Detlef Kremer, *Romantik*, a.a.O.

⁷² Joh. 14, 6: „Ich bin der Weg und die Wahrheit und das Leben; niemand kommt zum Vater denn durch mich“.

⁷³ Ludwig Stockinger, *Poetische Religion-religiöse Poesie: Novalis und Joseph von Eichendorff*, in: Wolfgang Braungart / Gotthard Fuchs / Manfred Koch (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I: um 1800*, Schöningh, Paderborn 1997, S. 167.

⁷⁴ Friedrich von Hardenberg (Novalis), *Werke*, a.a.O., Kommentar von Gerhard Schulz, S. 636, Anm. 27.

⁷⁵ Detlef Kremer, *Romantik*, a.a.O.

Leben nach dem Tod bleibt ewiges Leben des Geistes und wird so im Gleichschritt mit der christlichen Lehre gedeutet und apostrophiert. „Getrost, das Leben schreitet / Zum ewigen Leben hin“ (HN, 51): Die völlige Umdeutung des Lebens in den Tod und des Todes ins verklärte Leben ist gelungen, wie aus „Die Lieb ist frei gegeben, / Und keine Trennung mehr. / Es wogt das volle Leben / Wie ein unendlich Meer“ (ebd.) zu schließen ist. Man ist nicht mehr sicher, welche Liebe die Verklärung geschaffen hat: Die des Gottessohns? Die des lyrischen Ich der Nacht gegenüber? Vielleicht beide, in der Figur von Maria vereinigt? Dieses Spiel ist ein poetisches, ein zeichen- und sinnschaffendes, und an dieser Stelle wird es vielleicht offenbar auch als Inszenierung einer Kunstreligion durch die dialektische Fügung von Identität und Differenz der Hymnen in christliche Apologie zu verstehen. Die zelebrierte Transzendenz ist nicht im theologischen Sinne gemeint, sondern als poetische Epiphanie umgedeutet⁷⁶. Vom Anfang an spielt die Poesie in den Hymnen eine grundlegende Rolle, am Ende der fünften wird der Akzent auf „Ein ewiges Gedicht“ gesetzt, was auf „Gottes Angesicht“ (ebd.) gereimt wird⁷⁷.

Der Schlussstein der Dichtung ist die in Sechszeilern geschriebene „Sehnsucht nach dem Tode“ (HN, 52). Die letzte Hymne stellt den Triumph des Todesbildes als Transzendenzerfahrung dar: Der Dichter hat uns hierher subjektiv durch das lyrische Ich und allgemein durch die Menschheitsgeschichte geführt⁷⁸. Die Semiose ist vollkommen, alle Signifikanten werden in die dichterische Tropensprache eingesogen und in ihr anders zusammengebündelt: Eine neue Subjektivität ist damit innerlich erreicht, der Preis dafür war die Auflösung der Realität, des Alls. Das Nichts wurde in neue Innerlichkeit umstrukturiert. „Das Herz ist satt – die Welt ist leer“ (HN, 53) fasst diesen Prozess zusammen. Die letzte Strophe enthält alle Mittlergestalten⁷⁹ der Hymnen: Die Braut hat den Leser von der ersten bis zur vierten Hymne begleitet, Christus ist die Drehfigur in der fünften und längsten Hymne. Hier finden sie sich zusammen: „Hinunter zu der süßen Braut, / Zu Jesus, dem Geliebten“ (ebd.). Durch diese Mittler löst man sich in die Gottheit auf: „Ein Traum bricht unsere Banden los / Und senkt uns in des Vaters Schoß“ (ebd.).

Das *oxymoron* ist das häufigste rhetorische Mittel der Hymnen *An die Nacht* und führt zu einer *concordia oppositorum*, die als unmögliche Chiffre des Zeichenspiels gilt. Die

⁷⁶ Ebd., S. 287.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Friedrich von Hardenberg (Novalis), *Werke*, a.a.O., Kommentar von Gerhard Schulz, S. 625.

⁷⁹ Ebd., S. 640.

ursprüngliche Absicht, das Nichts zu strukturieren, kann nur durch indirekte sprachliche Mittel erfüllt werden, die versuchen, das In-finite zu de-finieren⁸⁰, das Unbegrenzte in sprachlichen Grenzen zu beschreiben. Es gibt keine angemessenen Zeichen, so was zu beschreiben. Es muss auf die Zeichenverweise verzichtet werden, um neue Kombinationen zu erschaffen. Jedes Zeichen in den Hymnen steht für sich selbst und für sein Gegenteil, es muss mit ihm in Verbindung gesetzt werden, um Bedeutung zu tragen. Novalis verzichtet auf die willkürliche Konventionalität des Zeichens als Grundstein menschlicher Kommunikation zugunsten der poetischen Sprache, die in der Lage ist, neue ästhetische Epiphanien auszulösen, indem verallgemeinerbare und wiederholbare Grundfigurationen⁸¹ erstellt werden und individuelle Erlebnisse dank der Tropen amplifiziert werden können. Die einzelnen Zeichen, die in Bewegung gesetzt werden, stehen als Chiffren der Natur, die sich in der ästhetischen Erfahrung epiphanisch erschließen und der Seele neue Erkenntnis ermöglichen. Die Seele wirkt als Organ der Wirklichkeitserfahrung, die mit Selbsterfahrung identisch ist⁸². Ästhetische Erfahrung der Natur und des Selbst wird als *re-ligio*⁸³ verstanden, wo alles Irdische ans Höhere und Höchste wiedergebunden wird. Alles muss in diesem Sinne zum Bild gemacht werden, um erst disponibel zu sein. Die Selbstreflexivität romantischer Dichtung deutet aber auch den Begriff vom Erhabenen um, indem hinter der erhabenen Bildersprache nichts mehr steht: Das Erhabene ist gegenstandslos und selbstbezogen geworden. Dieses große Gefühl steht unter der Drohung, verloren zu gehen, indem es sich selbst (erotisch) verzehrt: In den Händen des Dichters schlägt die ästhetische Erfahrung in eine an-ästhetische um⁸⁴, sie verabsolutiert sich zur religiösen Erfahrung. Ästhetisches und Religiöses konvergieren hier, indem das Individuum in seinem Einzigsein sich auflöst und im Ganzen auflöst. Die absolute Erfahrung des vollkommen Schönen, wie sie um 1800 in dem Kunstdiskurs beschrieben wird, ist hier einfach als Daseinserfahrung betrachtet: Mehr kann über das Schöne nicht behauptet werden, als dass es einfach da ist⁸⁵. Das Selbst verliert sich in der Erfahrung des Absoluten im Schönen, es gelangt dorthin durch Sinnkombinationen,

⁸⁰ Vgl. Luciano Zagari, *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, a.a.O., S. 159.

⁸¹ Detlef Kremer, *Romantik*, a.a.O., S. 284.

⁸² Jutta Osinski, *Kunst und Religion in der Spätromantik*, in: Wolfgang Braungart / Gotthard Fuchs / Manfred Koch (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I: um 1800*, a.a.O., S. 190.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Lothar von Laak, *Die Bild-Macht des erhabenen Gefühls*, in: Wolfgang Braungart / Gotthard Fuchs / Manfred Koch (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I: um 1800*, a.a.O., S. 59-60.

⁸⁵ Wolfgang Braungart, *Die Geburt der modernen Ästhetik aus dem Geiste der Theodizee*, in: Wolfgang Braungart / Gotthard Fuchs / Manfred Koch (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I: um 1800*, a.a.O., S. 32.

die sich chemisch auswirken: Die einzelnen Reaktionen spiegeln die individuelle Vibration wider, die allmählich zur allgemeinen wird, bis sie eine Art chemisches Gleichgewicht erreicht, wo keine Kombinationen mehr möglich sind. Dieser absolute Stillstand chemischer Wechselwirkungen, um innerhalb der mehrmals verwendeten frühromantischen Metapher zu bleiben, bedeutet aber den Tod. Der Kreis schließt sich um eine oxymorische ästhetisch-religiöse Erfahrung, die in ihrem Absolutheitsanspruch zur Aufhebung aller Oppositionen führt, die am Ende aber das Leben selbst in den Tod umschlagen lässt. Nachdem man dem alles aufhebenden emanzipierten Subjekt alle Souveränität über die Wirklichkeit zuerkannt hat, wird nicht nur die Religion an sich, sondern auch alle Moral abgeschafft⁸⁶. Diese ästhetisch-religiöse Konzeption vermittelt die Erfahrung einer ungebundenen, das Subjekt verabsolutierenden Poesie, wo Gefühl und Phantasie als elementare und zerstörende Mächte wirken: eine Art dämonischer Erfahrung⁸⁷. „Dämonisch“ ist hier keinesfalls wie etwa bei Goethe gemeint⁸⁸, wo es mit der amoralischen Macht der Natur verknüpft ist und als ihr Inbegriff beschrieben wird, den das Kunstwerk widerspiegeln soll. Bei Goethe bleibt der Demiurg die Natur, bei den Romantikern hebt sich der Dichter zur welt- und wirklichkeitsstiftenden Instanz. Die romantische Wirklichkeitsherstellung setzt sich zuletzt mit der Frage nach dem Spiel von Wahrnehmung und Imagination auseinander, wo Wissen (als Philosophie und Wissenschaft verstanden), Religion und Ästhetik in einem Vorgang der Neuformulierung und Zusammensetzung ineinander verwickelt sind. Die Neuformulierung der Wirklichkeit bezieht sich sowohl auf die gegenständliche Naturwelt als auch auf das Subjekt und seine Verhandlungen mit anderen Individuen der Gemeinschaft⁸⁹. Was das romantische Spiel mit seinen Zeichen gefährdet ist die Sicherheit eines konventionellen Zeichensystems, das die Gesellschaft zusammenhält. Dieses Spiel gibt die Illusion, alles behaupten zu können, ungeachtet der festen Bezüge und Begrenzungen der Wirklichkeit, die in Kants Ontologie als Bezüge auf das *Ding an sich* bezeichnet sind. Hier verknüpft sich Goethes Kritik an das romantische Zeichenspiel, eine Kritik, die weiter in dieser Arbeit kommentiert wird. Eine erleichternde Reflexion kann an dieser Stelle hinzugefügt werden:

⁸⁶ Jutta Osinski, *Kunst und Religion in der Spätromantik*, in: Wolfgang Braungart / Gotthard Fuchs / Manfred Koch (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I: um 1800*, a.a.O., S. 195-196.

⁸⁷ Ebd. Osinski zitiert als „dämonische[n] Dichter par excellence“ Lord Byron, der als solcher von den Romantikern geschätzt wurde. Das Thema wird weiter in dieser Arbeit behandelt.

⁸⁸ Siehe unten die Überlegungen über das 20. Kapitel von Goethes *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1808-1831).

⁸⁹ Vgl. Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann (Hrsg.), *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, a.a.O., S. 10-11.

„Weltanschauungen, Menschenbilder, Naturkonzepte und Ethiken bilden sich über den Diskursen, die Theorie, Mensch, Umwelt und Moral versuchsweise konturieren und ihre systemische Zugehörigkeit im Rahmen dieses Experiments immer wieder neu vermessen. In der Kunst wie in der Wissenschaft liegt das Wesentliche im Versuch“⁹⁰.

2.2. Bestätigung des *ontologischen Arguments*. Die Weimarer Klassik.

Die Frühromantiker verstehen ihre Poetik im Verhältnis zu den Werken der vorhergehenden Generation, zu der Goethe und Schiller gehören. Die neue Generation der Romantiker sollte die Möglichkeiten der Poesie in einer dritten, höheren Dimension vermitteln, indem diese mit der religiös-ästhetischen Erfahrung verbunden wird. Die eben analysierten Hymnen *An die Nacht* von Novalis bestätigen diese Absicht. Autoren wie Goethe und Schiller haben zwar die Poesie bis zu den natürlichen Höhepunkten symbolischer Bedeutung und allegorischen Geistes geführt, aber diese erscheinen als ausgeschöpft in der neuen romantischen Kunstvision, weil die ästhetische Konstruktion der Klassiker erdgebunden sei, sowohl in der Naturdichtung Goethes als auch im Idealismus Schillers⁹¹. Diese Verbindung zum Irdischen, die Treue zum Natürlichen, vertritt unser *ontologisches Argument* – wie mehrmals erwähnt. Was die Klassiker interessiert ist keine bloße Naturnachahmung in der Kunst, sie bemühen sich eher darum, den Bezug zum Natürlichen und die Reflexion über das Verhältnis mit ihm nicht für selbstverständlich zu halten. Nur in dieser Haltung kann Wahres gesagt werden, denn der Ich-Künstler muss sich mit dem Dargestellten auseinandersetzen: Beide unterliegen den Gesetzen der Natur. Der geniale Künstler verhält sich zu seiner Umwelt wie die leibnizsche Monade zum Universum⁹²: Im Mikrokosmos ist der Makrokosmos aufgehoben, samt den natürlichen Gesetzen, die ihn regulieren. Goethe ist wohl bewusst, dass das Wahre nicht unmittelbar in der Natur zu erfahren ist, und in diesem Sinne bleibt er der Kantischen phänomenischen Lehre treu. Wahres kann nur als Teil einer Reflexion aufscheinen, die das Individuum von der Natur

⁹⁰ Nicholas Pethes, *Poetik / Wissen. Konzeptionen eines problematischen Transfers*, in: Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann (Hrsg.), *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, a.a.O., S. 371-372.

⁹¹ Jutta Osinski, *Kunst und Religion in der Spätromantik*, in: Wolfgang Braungart / Gotthard Fuchs / Manfred Koch (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I: um 1800*, a.a.O., S. S. 193-194.

⁹² Vgl. Klaudia Hilgers' Kommentar zu Goethes *Zum Shakespears Tag* (1771), in: Dies., *Entelechie, Monade und Metamorphose. Formen der Vervollkommnung im Werk Goethes*, Fink, München 2002, S. 83.

ausgehend erschließen kann⁹³. Das Kunstwerk enthält diese Reflexion und nimmt eine Mittelstellung ein, und zwar in Hinsicht auf Natur und Kunst: Die Formen, die vom genialen Künstler geprägt werden, entstehen zwar analogisch zum natürlichen Schaffensprozess, aber selbst die „gefühlteste“ Form⁹⁴ hat etwas unlegbar Unwahres. Die Differenz zwischen Natur und Kunst soll nicht aufgehoben werden, sondern es soll ein Kunstwerk entstehen, das beiden Größen ihr Recht gleichermaßen anerkennt. Das in sich vollendete Kunstwerk enthält – einander durchdringend – „Signifikant und Signifikat“⁹⁵, keinesfalls sind diese getrennt, wie etwa in romantischen Werken, die einer *hermeneutischen* Argumentation immer bedürfen.

2.2.1. Naturtreue und Kunstfreiheit: Goethes *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (1808-1831).

Goethes Ästhetik ist von der von ihm entwickelten Morphologie durchaus charakterisiert, d.h. von einer Wissenschaft, die auf die Existenz und Indisponibilität des kantischen *Ding an sich* fundiert wird und die sich mit der Natur dialogisch auseinandersetzt. Sich mit der Wirklichkeit auseinander zu setzen bedeutet, den Prozess der Kunstentstehung selbst immer im Auge zu halten und sowohl ihn als auch das in dieser Weise produzierte Kunstwerk immer in Dialog mit der natürlichen Wirklichkeit zu setzen. Die Erfindung der Morphologie selbst steht für unser *ontologisches Argument*. In der Art, wie Goethe die Wirklichkeit betrachtet, erkennen wir einen Hang zum kantischen *Ding an sich* sowohl in der Naturbetrachtung als auch in der Dichtung. Das morphologische Denken gründet in einer Art induktiver Methode, die ihren Anfang in der Beobachtung von Phänomenen findet. Diese Denkweise kann als Pendeln zwischen dem beobachtenden Subjekt und dem beschriebenen Objekt gesehen werden, wo dann die wissenschaftliche oder ästhetische Widergabe Subjekt und Objekt nicht ineinander aufhebt, sondern beiden ihren Wert gibt.

Im 11. Buch seiner Autobiographie *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* verbindet Goethe die Entstehung von Begriffen mit seiner Betrachtungsart: Begriffe entwickeln sich

⁹³ Mathias Mayer, *Natur und Reflexion. Studien zu Goethes Lyrik*, Klostermann, Frankfurt am Main 2009, S. 13.

⁹⁴ Ebd., S. 107.

⁹⁵ Ebd., S. 126.

erst nach langem Betrachten und genauem Anschauen. So gibt uns Goethe seine Eindrücke beim Anschauen des Straßburger Münsters wider:

„Es ist schade“, sagte jemand, „daß das Ganze nicht fertig geworden und daß wir nun den einen Turm haben“. Ich versetzte dagegen: „Es ist mir ebenso leid, diesen einen Turm nicht ausgeführt zu sehen; denn die vier Schnecken setzen viel zu stumpf ab, es hätten darauf noch vier leichte Turmspitzen gesollt, sowie eine höhere auf die Mitte, wo das plumpe Kreuz steht“. Als ich diese Behauptung mit gewöhnlicher Lebhaftigkeit aussprach, redete mich ein kleiner muntre Mann an und fragte: „Wer hat Ihnen das gesagt?“ – „Der Turm selbst“, versetzte ich. „Ich habe ihn so lange und aufmerksam betrachtet, und ihm so viel Neigung erwiesen, daß er sich zuletzt entschloß, mir dieses offenbare Geheimnis zu gestehn.“ (DuW I, 499)

Goethe lässt die Dinge zuerst reden und versucht dann, den Dialog mit ihnen wiederzugeben. In dieser Weise entwickeln sich bei ihm Begriffe, die unverkennbar mit den Dingen selbst verbunden bleiben:

„Aber so sollte es mir immer gehen, daß ich durch Anschauen und Betrachten der Dinge erst mühsam zu einem Begriff gelangen mußte, der mir vielleicht nicht so auffallend und fruchtbar gewesen wäre, wenn man mir ihn überliefert hätte.“ (DuW I, 500)

Diese Betrachtungsart führt Goethe mit Sicherheit durch sein Kunstschaffen und – beurteilen. Er ist davon überzeugt, dass Natur und Kunst getrennt bleiben sollen, und zwar dass man immer in der Lage sein muss, zu erkennen, wo Natur aufhört und wo Künstlichkeit beginnt. Die Natur sei wohl als Quelle zu betrachten: „Bilder also! Wo sollte man nun aber diese Bilder anders hernehmen als aus der Natur?“ fragt sich der Autor schon im 7. Buch (DuW I, 262). Dabei wird allmählich eine moralische Pflicht deutlich, denn das daraus entstandene Kunstwerk hat seinen Verwendungszweck im Menschen, so dass die Naturnachahmung in der Kunst leer ist, „ohne Bezug auf den Menschen. Ein solcher notwendig geforderter Bezug müsse aber moralisch sein“ (DuW I, 263). In diesem Zusammenhang sind auch Goethes Überlegungen über die deutsche Baukunst zu sehen: Die gotische Stilform, die die vegetabilischen Formen der Natur als Inspirationsquelle nimmt, verleugnet nicht den eigenen artifiziellen Charakter und vereinigt in dieser Weise Natur und

Kunst, Mensch und Gottheit auf einer höheren ästhetischen Ebene⁹⁶. Die Kunst soll in diesem Sinne erkennbar sein, auch wenn sie die Natur nachahmt und versucht, sich diese bzw. ihre Formen anzueignen. Ein gutes Beispiel dafür, was er meint, findet Goethe in einem Schauspieler, den er in Straßburg auf der Bühne sieht: „Er war ein sehr geübter Künstler, und von den wenigen, die das Künstliche ganz in die Natur und die Natur ganz in die Kunst zu verwandeln wissen. Diese sind es eigentlich, deren mißverstandene Vorzüge die Lehre von der falschen Natürlichkeit jederzeit veranlassen“ (DuW I, 489). In ähnlicher Weise äußert er sich gegen Rousseaus *Pygmalion*, das in Goethes Augen danach strebt, Natur in Kunst aufzulösen: „[D]iese wunderliche Produktion schwankt gleichfalls zwischen Natur und Kunst, mit dem falschen Bestreben, diese in jene aufzulösen“ (ebd.). Im 12. Buch der Autobiografie wird die moralische Pflicht im Kunstschaffen etwas näher und in artikulierterer Weise präzisiert. Ein gutes Kunstwerk hat zwar keine moralischen Zwecke, wenn es der kantischen Maxime aus der *Kritik der Urteilskraft* treu bleiben will, aber es hat wohl moralische Folgen. Anschauen und moralische Folgen sind zwei Elemente, die in Goethes selbstbiografischer Schrift mit dem Entstehen vom *Werther* in Verbindung gebracht werden.

In *Dichtung und Wahrheit* reflektiert Goethe über die „ethischen Anlässe“ zu der Epoche in seinem Leben, in der *Die Leiden des jungen Werthers* (1774) entstanden ist:

„Ich suchte mich innerlich von allem Fremden zu entbinden, das Äußere liebevoll zu betrachten, und alle Wesen, vom menschlichen an, so tief hinab, als sie nur faßlich sein möchten, jedes in seiner Art auf mich wirken zu lassen. Dadurch entstand eine wundersame Verwandtschaft mit den einzelnen Gegenständen der Natur, und ein inniges Anklingen, ein Mitstimmen ins Ganze [...] Der malerische Blick gesellte sich zu dem dichterischen, die schöne ländliche, durch den freundlichen Fluß belebte Landschaft vermehrte meine Neigung zur Einsamkeit und begünstigte meine stillen nach allen Seiten hin sich ausbreitenden Betrachtungen.“ (DuW II, 541)

Nochmals spielen das Betrachten und die Auswirkungen der Natur im Geiste eine wesentliche Rolle, wo das Malerische und das Dichterische zusammengehören. Diese vereinen sich aber auch mit einer „Leere im Busen“ (ebd.), die bald in Sehnsucht umschlägt: „Ruht nun, wie man sagt, in der Sehnsucht das größte Glück, und darf die wahre Sehnsucht nun auf ein Unerreichbares gerichtet sein; so traf wohl alles zusammen, um den Jüngling,

⁹⁶ Siehe Klaudia Hilgers' Deutung von Goethes *Von deutscher Baukunst* (1773) in: Dies., *Entelechie, Monade und Metamorphose. Formen der Vervollkommnung im Werk Goethes*, a.a.O., S. 98f.

den wir gegenwärtig auf seinen Irrgängen begleiten, zum glücklichsten Sterblichen zu machen“ (DuW I, 546). Die Geschichte von Werther spiegelt die Leiden und die Sehnsucht von Goethe selbst wider, bis zu seinen Überlegungen über den Selbstmord:

„Diesen [Dolch] legte ich mir jederzeit neben das Bette, und ehe ich das Licht auslöschte, versuchte ich, ob es mir wohl gelingen möchte, die scharfe Spitze ein paar Zoll tief in die Brust zu senken. Da dieses aber niemals gelingen wollte, so lachte ich mich zuletzt selbst aus, warf alle hypochondrische Fratzen hinweg, und beschloß zu leben. Um dies aber mit Heiterkeit tun zu können, mußte ich eine dichterische Aufgabe zur Ausführung bringen, wo alles, was ich über diesen wichtigen Punkt empfunden, gedacht und gewähnt, zur Sprachen kommen sollte.“ (DuW I, 585)

Goethe findet also einen Weg, seine Gefühle und Verwirrungen ästhetisch zu bewältigen, indem er sie lange betrachtet und dann in seine Dichtung eingießt. Die Quelle der Kunst bleibt die Natur, das Erfahrene und das Erlebte, aber „Dichtung“ und „Wahrheit“ bleiben zwei unterschiedliche Dimensionen, die zwar dialogisch funktionieren, nie aber verwechselt werden sollen. Goethe hat mit dem *Werther* eine Art Katharsis erfahren, die ihn aus dem Wirbel um sein Leben momentan rettete⁹⁷: „Ich fühlte mich, wie nach einer Generalbeichte, wieder froh und frei, und zu einem neuen Leben berechtigt“ (DuW I, 588). Der Autor bedauert, dass in der Rezeption des Werkes Werthers Geschichte als Vorbild genommen wurde, leider oft mit fürchterlichen Konsequenzen – ein Beispiel für die bereits eingeführten moralischen Folgen eines Kunstwerks:

„Wie ich mich nun aber dadurch erleichtert und aufgeklärt fühlte, die Wirklichkeit in Poesie verwandelt zu haben, so verwirrten sich meine Freunde daran, indem sie glaubten, man müsse die Poesie in Wirklichkeit verwandeln, einen solchen Roman nachspielen und sich allenfalls selbst erschießen; und was hier im Anfang unter wenigen vorging, ereignete sich nachher im großen Publikum und dieses Büchlein, was mir so viel genützt hatte, ward als höchst schädlich verrufen.“ (ebd.)

Was eine so heftige Reaktion auf den Roman auslöste, war die Tatsache, dass das Buch „genau die rechte Zeit traf“ (DuW I, 589). Das junge Publikum war bereit für eine Kombination von „übertriebenen Forderungen, unbefriedigten Leidenschaften und eingebildeten Leiden“ (DuW I, 590). Diese Mischung ruhte auf der erotischen Kultur des Genießens, die in den aristokratischen Hauptstädten des 18. Jahrhunderts geboren worden

⁹⁷ Vgl. Giuliano Baioni, *Erotismo e malinconia. Considerazioni sul Werther*, in: Ders., *Tre saggi su Goethe*, hrsg. von Anna Maria Carpi, Anna Chiarloni e Luciano Zagari, Bulzoni, Roma, S. 23.

war und die nur „eines geringen Zündkrauts bedarf, um eine gewaltige Mine zu entschleudern“ (DuW I, 589). Goethe versteht die rauschsüchtige Dynamik seiner bürgerlichen Welt und führt ihre Auswirkungen fiktiv bis zum tragischen Ende: Das rauschsüchtige Bürgertum ermordet sich selbst, es löst sich selbst erotisch auf⁹⁸. Dasselbe erotische Sich-Auflösen wird später innerhalb der Romantik verwandelt in eine allverbindende Operation, die äußerst produktiv sein wird, weil sie auf der grundlegenden bewegenden Macht des Nihilismus beruht. Goethe dagegen versucht in seiner späteren Dichtung, anders als im *Werther*, für dieses delikate Thema immer ein Gleichgewicht zu erschaffen, wo Natur und Kunst bewusst miteinander verbunden sind und gleichzeitig über ihr Verhältnis reflektieren. Kunst und Natur stehen zueinander wie Subjekt und Objekt: Der Mensch als Subjekt hat Teil am Objekt; es ist notwendig, diesen Sachverhalt zu anerkennen, damit er sich als Objekt den mannigfaltigen Erscheinungen der Natur angemessen nähern kann. Goethe bemüht sich stets, die Anteile des einen im anderen sorgfältig zu unterscheiden und ihr Zusammensein in ihrer Nicht-Identität nicht aus der Sicht zu verlieren⁹⁹. Das bedeutet nicht, dass die Kunst als Ziel die Nachahmung der Natur hat, sondern nur dass diese sie nachahmen soll, denn die Natur findet ihren Zweck in sich selber. Genau so sollte das geniale Kunstwerk aussehen: „Die Natur in der Kunst zu sehen“ (DuW I, 564) hat für Goethe genau diese Bedeutung. Ansonsten ist das Kunstwerk vollkommen autonom, denn die Dichtung will weder Lebensweisheiten erteilen noch therapeutische Eingriffe vollbringen, obwohl diese im Kunstprozess mitspielen können – wie im Fall von *Die Leiden des jungen Werthers*.

Im 16. Buch von *Dichtung und Wahrheit* beschreibt Goethe in diesem Zusammenhang, wie er aus der Spinozistischen Lehre lernen konnte, wie die Natur unabhängig und zwecklos weit entfernt von aller menschlicher Verfügbarkeit wirkt. Im 14. Buch steht schon, wie wichtig Spinoza für den jungen Dichter war, und zwar als beruhigender Lehrer: „Nachdem ich mich nämlich in aller Welt um ein Bildungsmittel meines wunderlichen Wesens vergebens umgesehen hatte, geriet ich endlich an die ‚Ethik‘ dieses Mannes [Spinozas], ich fand hier eine Beruhigung meiner Leidenschaften, es schien sich mir eine große und freie Aussicht über die sinnliche und sittliche Welt aufzutun“ (DuW II, 35). Goethe findet in Spinoza einen Denker, der Sinnliches und Sittliches, Natürliches und Menschliches vereint,

⁹⁸ Ebd., S. 26.

⁹⁹ Klaudia Hilgers, *Entelechie, Monade und Metamorphose. Formen der Vervollkommnung im Werk Goethes*, a.a.O., S. 143.

indem er beiden Instanzen ihren Wert gewährt. Wo der Kantianismus mit der Theologie der moralischen Weltanschauung argumentiert, setzt Spinoza eine Archäologie der philosophischen Forschung, die religiös – im Ursprungssinn des Wortes *re-ligare*, wiederbinden – zwischen den beiden Instanzen zu Werke geht und die einer wie auch gearteten Eschatologie keinen Raum lässt¹⁰⁰. Nach Spinozas Lehre ist der Mensch von Zwecken bedingt, die die Natur nicht kennt, denen sie aber unbewusst in ihrer Entfaltung folgt:

Die Natur wirkt nach ewigen, notwendigen, dergestalt göttlichen Gesetzen, daß die Gottheit selbst daran nichts ändern könnte. Alle Menschen sind hierin, unbewußt, vollkommen einig. Man bedenke, wie eine Naturerscheinung, die auf Verstand, Vernunft, ja auch nur auf Willkür deutet, uns Erstaunen, ja Entsetzen bringt. Wenn sich in Tieren etwas Vernunftähnliches hervortut, so können wir uns von unserer Verwunderung nicht erholen, denn ob sie uns gleich so nahe stehen, so scheinen sie doch durch eine unendliche Kluft von uns getrennt und in das Reich der Notwendigkeit verwiesen.“ (DuW II, 79)

Das Wunder der Naturintelligenz beobachtet Goethe mit umso größerem Erstaunen auch in den Pflanzen, und zwar bei Wesen, die in der Allgemeinvorstellung absolut und ausschließlich von der Naturnotwendigkeit bestimmt sind. Dies löst im Menschen Verwunderung aus, denn solche „Vernunftähnlichkeit“ in der natürlichen Welt zu finden wirkt verwirrend:

„Wenden wir uns zu den Pflanzen, so wird unsere Behauptung noch auffallender bestätigt. Man gebe sich Rechenschaft von der Empfindung, die uns ergreift, wenn die berührte Mimosa ihre gefiederten Blätter paarweise zusammen faltet, und endlich das Stielchen wie an einem Gewerbe niederklappt [...] jedermann, der es zum erstenmal sähe, würde vor Entsetzen zurücktreten. So eingewurzelt ist uns der Begriff unser eignen Vorzüge, daß wir ein für allemal der Außenwelt keinen Teil daran gönnen mögen, ja daß wir dieselben, wenn es nur anginge, sogar unseresgleichen gerne verkümmerten.“ (DuW II, 79-80)

Spinoza lehrt Goethe, diese Gegensätze herauszuheben. Diese Betrachtungsart ermöglicht es Goethe, Natur und Kunst einander immer näher zu bringen, ohne dass die jeweiligen Eigenschaften sich mit einem vorgesetzten Zweck vermischen und ineinander

¹⁰⁰ Hermann Timm, *Was die Welt im Innersten zusammenhält. Die neuspinozistische Nuklearästhetik der Goethezeit*, in: Wolfgang Braungart / Gotthard Fuchs / Manfred Koch (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I: um 1800*, a.a.O., S. 122.

auflösen. Insofern soll die Kunst die Natur widerspiegeln: Da Goethe das dichterische Talent als Natur betrachtet, wird auch die Kunst für zwecklos und unabhängig gehalten – „Ich war dazu gelangt, das mir innewohnende dichterische Talent ganz als Natur zu betrachten, um so mehr, als ich darauf angewiesen war, die äußere Natur als den Gegenstand desselben anzusehen“ (DuW II, 80). Naturwerden und dichterisches Schaffen sind innerlich verwandt. Sie beruhen auf demselben Boden, indem sie gesetzmäßig ohne Gesetz und zweckmäßig ohne Zweck existieren und sich entwickeln. In seinen morphologischen Studien kommt Goethe nochmals zu diesem Punkt, bis er eine dritte Instanz zwischen Natur und Kunst anvisiert, und zwar eine aus dem Zusammentreffen von Notwendigkeit und Willkür, von Antrieb und Wollen, von Bewegung und Widerstand hervorgehende, was weder Kunst noch Natur ist, sondern beides zugleich: Sie ist notwendig und zufällig, absichtlich und blind¹⁰¹. Goethes morphologisches Denken setzt einen ganzheitlichen Naturbegriff voraus, in dem Mikro- und Makrokosmos, Individuelles und Allgemeines vereint sind: Die Natur gilt Goethe als großes geordnetes Ganze, wo Zweck und Ziel zum Ganzen gehören. Aus der Urpolarität von Stoff und Form, Wirklichkeit und Möglichkeit entsteht für Goethe alles Werden¹⁰². Die Kunst reflektiert dieses prekäre und selbstregulierende Verhältnis der Natur mit sich selbst nicht nur in der Form, in der sie sich äußert, sondern auch als Reflexion über das Verhältnis selbst. In diesem Sinne ist Goethes Dichtung immer *sentimentalisch*, in Schillers Worten, indem sie die *Naivität* der Natur widerspiegelt¹⁰³, zugleich aber eine Reflexion über die Art und Weise dieser Widerspiegelung enthält. Kunst ist ohne Natur zwar unmöglich, aber die Natur selbst wird erst künstlerisch vermittelt: Goethes Kunstverständnis ist nur in Bezug auf das Nichtkünstlerische, d.h. auf die Natur selbst zu verstehen. Das Kunstwerk soll immer von seiner Künstlichkeit bzw. Nichtnatürlichkeit bewusst sein und in dieser Reflexion ständig inbegriffen sein¹⁰⁴.

Goethe findet eine innerliche Verbindung zwischen der Philosophie Spinozas und Kants, indem er einen engen Zusammenhang zwischen Natur und Kunst unterstreicht: Ihre Zweck- und Gesetzlosigkeit, beide durch Zweck- und Gesetzmäßigkeit aus innerer Notwendigkeit geregelt. Das Dichten ist Wachsen, unbewusstes Werden, das sich nach eigenen Gesetzen entwickelt. Dasselbe geschieht in der Natur, wie Goethe etwa in seinen Studien über die

¹⁰¹ Klaudia Hilgers, *Entelechie, Monade und Metamorphose. Formen der Vervollkommnung im Werk Goethes*, a.a.O., S. 91.

¹⁰² Ebd., S. 155.

¹⁰³ Mathias Mayer, *Natur und Reflexion. Studien zu Goethes Lyrik*, a.a.O., S. 10.

¹⁰⁴ Ebd., S.35.

Metamorphose der Pflanzen zu beweisen versucht. Der Übergang von einem Stadium ins sukzessive basiert auf Ausdehnung und Zusammenziehung, Diastole und Systole vom Samen zum Frucht und erneut zum Samen. In diesem Sinne wird in der Entelechie ein Gleichgewicht zwischen *vis centripeta* und *vis centrifuga* erkannt, das den Kreis des aus sich selbst notwendigen Werdens schließt¹⁰⁵. Goethes Morphologie erkennt einen Bildungstrieb sowohl in der Natur als auch in der Kunst und in menschlicher Erziehung, denn das Gesetzmäßige empfindet das Individuum als dialektisches Zusammenwirken von Sollen und Wollen. Alle Organismen (in diesem Zusammenhang werden auch Kunstwerke als solche betrachtet) durchlaufen unterschiedliche Stadien der Metamorphose, bis sie schließlich zur vollkommenen Entwicklung ihrer Anlagen kommen. Natur und Kunst haben diesen Drang nach sukzessiver Vervollkommnung gemeinsam¹⁰⁶. Besonders aufschlussreich ist eine Stelle aus einem Brief Goethes an Zelter vom 29.1.1830, der auf Einwände reagiert, die gegen Goethes Aufsatz *Nachlese zu Aristoteles' Poetik* formuliert wurden, wo seine entelechische Denkungsart in Zusammenhang mit der Dichtung gesetzt wird¹⁰⁷:

„[...] Es ist ein grenzenloses Verdienst usres alten Kant um die Welt – und ich darf auch sagen um mich –, daß er in seiner <Kritik der Urteilkraft> Kunst und Natur kräftig nebeneinanderstellt und beiden das Recht zugesteht, aus großen Prinzipien zwecklos zu handeln. So hatte mich Spinoza früher schon in dem Haß gegen die absurden Endursachen gegläubiget. Natur und Kunst sind zu groß um auf Zwecke auszugehen und haben's auch nicht nötig, denn Bezüge sind überall und Bezüge sind das Leben.“ (*Briefe*, HA IV, 369f.)

Solche Bezüge regulieren das Naturwerden von selbst und halten es gesetzmäßig in seinen Grenzen. Dasselbe soll im Kunstwerk geschehen, das diese aus sich selbst notwendigen Bezüge reflektieren soll. In der Schrift, die im Publikum Einwände ausgelöst hatte und die diesen Brief entstehen ließ, geht es eben um eine stufenartige morphologische Vollendung der Tragödie, in der jede Handlung die nächste Entwicklung in sich enthält und wo jede Aktion sich schlüssig aus der vorausgehenden ergibt: Der Kreis schließt sich um die Handlung, die Tragödie kehrt wieder an den Anfang zurück und erreicht ihre Entelechie, die

¹⁰⁵ Klaudia Hilgers, *Entelechie, Monade und Metamorphose. Formen der Vervollkommnung im Werk Goethes*, a.a.O., S. 172.

¹⁰⁶ Ebd., S. 257.

¹⁰⁷ Ebd., S. 142.

von der Katharsis dargestellt ist¹⁰⁸. Die Kunstherstellung entspringt daher direkt aus der Naturanschauung und bleibt erkennbar an sie geknüpft, d.h. in ihrer morphologischen Entwicklung, die direkt aus diesen Bezügen stammt und sie berücksichtigt. Das Wahre der Dichtung muss solche Bezüge erkennbar enthalten, die die Reflexion über das Nicht-Natürlichsein in sich enthalten und sie als notwendige und bedingte Instanzen des *ontologischen Argumentes* darstellen. Goethes Geniebegriff im 19. Buch von *Dichtung und Wahrheit* fasst diese Überlegungen zusammen: „Genie“ heißt für Goethe ein Mensch, der durch „Handeln und Tun, Gesetz und Regel“ (DuW II, 160-161) schafft, und zwar in einer Kunst- oder Naturwelt, die keinen Zweck kennt und nichtsdestoweniger zweckmäßig ist: Kunst schafft Ordnung, wo es keine gibt, sie wird zur sinnstiftenden Instanz¹⁰⁹, die die Dynamik der morphologischen Bezüge berücksichtigt und reflektiert.

Der vierte Teil vom 20. Buch von *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* beschreibt, was die dritte Instanz für Goethe ist, die zwischen Notwendigkeit und Willkür wirkt. Diese Instanz gehört dem „Übersinnlichen“ (DuW II, 175) und kommt aus langjähriger Reflexion durch Goethes Jugend, die sich mit dem „Ungeheuren, Unfaßlichen“ (ebd.) zur Zeit des *Werther* konfrontiert und sich davon abgewendet hat. Als Abhilfe gegen das Werden der erotischen Modernität, die im *Werther* durch die Hauptfigur verkörpert ist, stellt jetzt Goethe den Glauben an die Natur:

„Er [Goethe im jungen Mannesalter] glaubte in der Natur, der belebten und unbelebten, der beseelten und unbeseelten, etwas zu entdecken, das sich nur in Widersprüchen manifestierte und deshalb unter keinen Begriff, noch viel weniger unter ein Wort gefaßt werden könnte.“ (ebd.)

Bereits im 8. Buch hatte Goethe von dieser Macht gesprochen, dort war sie gefasst im Streben, sich eine Gottheit vorzustellen, „die sich von Ewigkeit her selbst produziert“ (DuW I, 351). Goethes neuplatonische Vorstellung enthielt als bewegende Macht einen „Produktionstrieb“ (ebd.) in der Gottheit, die die ganze Schöpfung erschafft, zusammen mit der Dreieinheit selbst. Gott expandiert bis zum Sohn und zieht sich dann zusammen mit diesem zum Heiligen Geist: erste entelechische Metamorphose. Der Produktionstrieb drängt

¹⁰⁸ Ebd., S. 133. Hilgers hebt in diesem Zusammenhang hervor, wie intensiv sich Goethe zwischen 1782 und 1797 im Rahmen der Zusammenarbeit mit Schiller mit Aristoteles erneut beschäftigt (ebd. S. 129f.)

¹⁰⁹ Wolfgang Braungart, *Die Geburt der modernen Ästhetik aus dem Geiste der Theodizee*, in: Ders. / Gotthard Fuchs / Manfred Koch (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden I: um 1800*, a.a.O., S. 31.

weiter zu Ausdehnung und schafft Luzifer, der einen Widerspruch in sich darstellt, weil er „unbedingt und doch zugleich in ihnen [der Dreieinheit] enthalten und durch sie begrenzt sein sollte“ (ebd.). Nach dieser zweiten Expansion geht der Prozess weiter, indem Luzifer weiter expandiert zu den Engeln, „alle wieder nach seinem Gleichnis, unbedingt, aber in ihm enthalten und durch ihn begrenzt“ (ebd.), bis er sich auf sich konzentriert und seine Herkunft vergisst, in dem Glauben gefangen, er finde sie in sich selbst. Hier der Abfall der Engel und die Erschaffung der Materie: dritte Ausdehnung und Metamorphose. Da sich nun alles durch Luzifers Fall erschafft und sich wieder unter der Bedrohung von seiner Konzentration befindet, entscheidet sich die Trinität weiter für Expansion. Jetzt werden alle Elemente der Schöpfung stufenweise geschaffen, bis man zum Menschen gelangt, der

„die ursprüngliche Verbindung mit der Gottheit wieder herzustellen geschickt wäre, [...] der in allem der Gottheit ähnlich, ja gleich sein sollte, sich aber freilich dadurch abermals in dem Falle Luzifers befand, zugleich unbedingt und beschränkt zu sein, und da dieser Widerspruch durch alle Kategorien des Daseins sich an ihm manifestieren und ein vollkommenes Bewußtsein sowie ein entschiedener Wille seine Zustände begleiten sollte; so war vorauszusehen, daß er zugleich das Vollkommenste und Unvollkommenste, das glücklichste und unglücklichste Geschöpf werden müsse.“ (DuW I, 352)

Der Prozess der Ausdehnung und Konzentrierung muss ewig weitergehen und stufenweise neue Metamorphosen hervorbringen. Die Erlösung selbst wird als „ewig notwendig gedacht, ja daß sie durch die ganze Zeit des Werdens und Seins sich immer wieder erneuern muß“ (DuW I, 353). Diese riesige Bewegung ist im Menschen enthalten, der die entelechische Vervollkommnung der Schöpfung darstellt, die sich immer im Werden befindet: Sich „verselbsten“ und „enselbstigen“ ist die pulsartige Bewegung, die den Menschen und sein Handeln prägt. Der Makrokosmos der Schöpfung spiegelt sich im Mikrokosmos des Menschen wider. Der Mensch ist im Puls des Lebens befangen und enthält beide Extreme der Expansion und Konzentration. Goethes Ansicht nach bestimmt die Dialektik von Schöpfung und Zerstörung den Lebenszyklus des Menschen¹¹⁰. Da der Mensch als Materie und Geist indirekt gleichermaßen aus Luzifer und aus der Gottheit stammt, enthält er in sich die dritte Instanz, auf die sich Goethe im 20. Buch bezieht. Diese

¹¹⁰ Klaudia Hilgers, *Entelechie, Monade und Metamorphose. Formen der Vervollkommnung im Werk Goethes*, a.a.O., S. 89.

manifestiert sich als dämonische Kraft in der Natur, als sich verselbstendendes und sich entselbstigendes Wesen:

„Es war nicht göttlich, denn es schien unvernünftig, nicht menschlich, denn es hatte keinen Verstand, nicht teuflisch, denn es war wohlthätig, nicht englisch, denn es ließ oft Schadenfreude merken. Es glich dem Zufall, denn es bewies keine Folge, es ähnelte der Vorsehung, denn es deutete an Zusammenhang. Alles, was uns begrenzt, schien für dasselbe durchdringbar, es schien mir den notwendigen Elementen unsres Daseins willkürlich zu schalten, es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus.“ (DuW II, 175)

In dem kurz auf diese Stelle folgenden Webe-Gleichnis entsprechen Zettel und Einschlag der menschlich-moralischen Weltordnung einerseits und der dämonischen Macht der Natur andererseits. Der Mensch kann seinen Spielraum nur innerhalb einer moralischen Weltordnung schaffen, die aber immer mit der widerspruchsvollen und zwecklosen dämonischen Macht der Natur zu tun hat, die sich auch in ihm befindet und ihn belebt. Dasselbe Webe-Gleichnis gilt auch für Kunstwerke, da diese die dritte Instanz der Natur in ihrer selbstregulierten Notwendigkeit und Zwecklosigkeit nachahmen¹¹¹. Im Gewebten wirkt das dämonische Wesen im Gleichgewicht mit dem moralischen Handeln belebend, aber es erscheint „[a]m furchtbarsten [...], wenn es in irgend einem Menschen überwiegend hervortritt“ (DuW II, 177).

Der Satz „Nemo contra deum nisi deus ipse“ (ebd.) enthält eine Warnung gegen alle Angriffe im Werde-Prozess des Menschen oder der Natur: Bezüge sind in der Natur prekär und nicht ohne Widersprüche aus innerer Notwendigkeit geschaffen; in der moralischen Weltordnung, in der sich der Mensch bewegt, basieren Bezüge auf Gesetzen und Regeln, die durch Handeln und Tun geschaffen werden, um ihrer selbstgesetzten Zweckmäßigkeit treu zu bleiben. „Bezüge gibt’s überall und Bezüge sind das Leben“: daher ihre Indisponibilität. Im 20. Buch von *Dichtung und Wahrheit* weist Goethe auf von der dämonischen Kraft besessenen Menschen, die die Masse mit ihnen ziehen. Diese Menschen üben eine unglaubliche Gewalt auf alle Elemente und Geschöpfe, indem sie die Welt der Bezüge, auf denen das Webe-Gleichnis beruht, nicht berücksichtigen:

„Es sind nicht immer die vorzüglichsten Menschen, weder an Geist noch an Talenten, selten durch Herzensgüte sich empfehlend; aber eine ungeheure Kraft geht von ihnen aus, und sie üben eine

¹¹¹ Ebd., S. 91. Vgl. auch die Anm. 94, S. 198-199: „Dem von außen einwirkenden, ‚kosmischen‘ Lebensgesetz stehe ein inneres Gesetz – quasi ein monadologisch-dämonisches Prinzip – entgegen“.

unglaubliche Gewalt über alle Geschöpfe, ja sogar über die Elemente, und wer kann sagen, wie weit sich eine solche Wirkung erstrecken wird? Alle vereinten sittlichen Kräfte vermögen nichts gegen sie; vergebens, daß der hellere Teil der Menschen sie als Betrogene oder Betrüger verdächtig machen will, die Masse wird von ihnen angezogen. Selten oder nie finden sie sich Gleichzeitige ihresgleichen, und sie sind durch nichts zu überwinden, als durch das Universum selbst, mit dem sie den Kampf begonnen; und aus solchen Bemerkungen mag wohl jener sonderbare aber ungeheure Spruch entstanden sein: *Nemo contra deum nisi deus ipse.*“ (ebd.)

Die in dieser Art gewobenen Bezüge zu vernachlässigen heißt, das Leben selbst ohne Rücksicht auf sein innerstes Prinzip betrachten und gegen das Leben selbst handeln. Lässt man sich von der dämonischen Kraft in Besitz nehmen, ohne damit zu rechnen, dass es eine natürliche Kraft ist, die die Bezüge immer berücksichtigen muss, die zur Selbstregulierung dienen, dann wirkt diese Kraft zerstörerisch bzw. auflösend aus. Die Gewalt der entfesselten Bezüge fällt dann auf die nicht mehr verbundenen Geschöpfe und Elemente, die willkürlich kombiniert werden können. In dieser Weise lässt man dem Unbestimmten und Ungeheuerlichen einen großen Spielraum. Alles kann zu unendlich neuen Kombinationen kommen, die aber in ihrer Künstlichkeit leblos sind. Lässt man sich ins willkürliche Nichts einsaugen, können nur erotische Kombinationen entstehen, die zu einer erotischen Auflösung führen, anstatt eine Abhilfe gegen das Verloren-gehen im Werden zu schaffen. Eine solche Kritik von Goethes Seite verstehen wir gegen das *hermeneutische Argument* der Romantiker. Im zuletzt zitierten Auszug behauptet Goethe, dass diesen im geschilderten Sinn gewalttätigen Menschen nur das Universum entgegengehalten werden kann, gegen das sie ihren Krieg führen, indem sie versuchen, es anders zu gestalten. Unserer Meinung nach unternimmt Goethe mit den *Wahlverwandtschaften* (1809) eine solche Kritik gegen die deutsche Romantik, wo er zeigt, wohin eine nicht auf Bezügen basierte Welt führt – d.h. unfehlbar in den alles auflösenden Tod. Von der offenen Auseinandersetzung bzw. reziproke Kritik zwischen deutscher Romantik und deutscher Klassik wird im nächsten Kapitel die Rede sein.

3. Wechselbeziehungen zwischen zwei kunstphilosophischen Deutungsmittel – Jenaer Romantik und Weimarer Klassik.

In diesem Kapitel werden wir den zwei kunstphilosophischen Deutungsmittel in ihrer unserer Ansicht nach expliziteren Auseinandersetzung der gegenseitigen Perspektiven nachgehen. Wir gehen den Wechselbeziehungen zwischen Jenaer Romantik und Weimarer Klassik auf die Spur, insbesondere dem, was zwischen den jeweiligen Wahrheitsvorstellungen angeht. Auf der Seite einer Wahrheits- und Kunstdeutung, die vom Ich aus geführt wird, gehen wir von Friedrich Schlegels Charakteristik *Über Goethes Meister* aus und als Gegenbeispiel von Goethes Roman *Die Wahlverwandtschaften* aus, der die Konsequenzen einer solchen Deutung, insbesondere der Ästhetik, für das Leben darstellt.

Im von ihm genannten *Übermeister* rezensiert Schlegel, wie bekannt, Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Unsere Fragestellung dabei konzentriert sich auf eine mögliche Deutung dieser Schrift, nach der sich der Kritiker eher auf die Form als auf den Inhalt des Romans ganz bewusst fokussiert, und damit gelingt es ihm, an einigen Stellen den Sinn des im zu rezensierenden Roman Dargestellten umzuinterpretieren, und zwar dank der hermeneutischen Operation, die die Kunstkritik Schlegels darstellt, deren Wert durch die philosophisch-ästhetischen Theorien der Frühromantik unterstützt ist. Auf der anderen Seite merken wir, dass *Die Wahlverwandtschaften* am Anfang von Goethes Altersdichtung mit einem eher unklassischen Charakter stehen, das zeigt sich durch die lockere Komposition, bestimmt durch Exkurse und Digressionen (Briefe, Tagebücher und Novelle), die auf die klassische Geschlossenheit verzichten¹¹². Es ist auffällig, so unser weiterer Ansatzpunkt, dass sich Goethe mit der von der Romantik geprägten Epoche im Inhalt des Romans auseinandersetzt, und zwar gerade durch die Formen und Bilder, die für ihn als Abenddämmerungszeichen seiner klassischen Epoche und als Morgenlicht der Modernität stehen. Wir sind der Ansicht, dass er damit die Konsequenzen einer solchen Wahrheitsdeutung zeigen will.

3.1. Form und Inhalt - Friedrich Schlegel, *Über Goethes Meister*

¹¹² Bengt Algot Sorensen (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. I, *Vom Mittelalter bis zur Romantik*, C.H. Beck, München 2003, S. 273.

1798 erscheint in der Zeitschrift *Athenäum* Friedrich Schlegels Charakteristik *Über Goethes Meister*. Der Schwerpunkt seiner Interpretation des Goetheschen Bildungsromans liegt auf einer Textanalyse, die von der jüngeren ästhetischen Theorie geleitet wird, die sich u.a. in den Fragmenten derselben Zeitschrift entwickelt. Der Fokus auf der Struktur ist programmäßig im Fragment 116 enthalten: Die romantische Poesie ist „der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig, nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird“ (KFSa II, 183). Schlegel konzentriert sich auf eine Bildungsauffassung, die aus der Struktur dichterischer Werke entsteht, und zwar direkt aus ihrer *systematischen* Zusammensetzung von Teilen, die in ein Ganzes *organisiert* werden. Hier ist wichtig zu verstehen, welcher Unterschied in den philosophischen Auffassungen um 1800 zwischen Organismus und System besteht.

Als ‚Organismus‘, ‚Organisation‘ und mit dem Verb ‚organisieren‘ wird die belebende und belebte Natur betrachtet, und zwar im Rahmen der aufklärerischen Zeit, in der Schlegel seine ästhetischen Überlegungen systematisiert. Die höchste Entwicklungsstufe der organisierten Natur ist der Mensch, in dem sich Geist und Körper in ein einziges Lebewesen organisieren und der wiederum als höchste natürliche Organisation betrachtet werden kann.¹¹³ ‚System‘ wird eher mit einer hergestellten Ordnung verbindet, die aus menschlichem Handeln und Denken entsteht¹¹⁴. Schlegel verwendet oft die zwei Begriffe in umgekehrter bzw. gekreuzter Bedeutung, und zwar indem er die Grenze zwischen Subjekt und Objekt aufhebt, da er von einer vom Menschen organisierten bzw. gebildeten Natur spricht. Diese Operation eröffnet einen Spielraum für Natur- und Kunstinterpretationen, die von dem Subjekt aus bestimmt sind, da Objekte aus ihren vom Subjekt autonomen Bezügen gelöst werden. Im Aufsatz *Über Goethes Meister* besteht Schlegel auf die Struktur des Werkes als ‚Organisation‘:

„Der angeborene Trieb des durchaus organisierten und organisierenden Werks, sich zu einem Ganzen zu bilden, äußert sich in den größeren wie in den kleineren Massen.“ (KFSa II, 131)

¹¹³ Jochen A. Bär, *Sprachreflexion der deutschen Frühromantik. Konzepte zwischen Universalpoesie und Kosmopolitismus*, de Gruyter, Berlin-New York, 1999, S. 442f.

¹¹⁴ Ebd.

„Über die Organisation des Werks muß der verschiedene Charakter der einzelnen Massen viel Licht geben können. Doch darf sich die Beobachtung und Zergliederung, um von den Teilen zum Ganzen gesetzmäßig fortzuschreiten, eben nicht ins unendlich Kleine verlieren. Sie muß vielmehr als wären es schlechthin einfache Teile bei jenen größern Massen stehn bleiben, deren Selbständigkeit sich auch durch ihre freie Behandlung, Gestaltung und Verwandlung dessen, was sie von den vorhergehenden überkamen, bewährt [...] und so wird jeder notwendige Teil des einen und unteilbaren Romans ein System für sich.“ (KFSA II, 135)

Schlegel beobachtet die Form des Werkes, als wäre es durch sie zu etwas autonom Lebendem geworden, zu einem Organismus eben, dessen Teilen sich zu einem lebenden Ganzen bilden. Poesie offenbart sich als natürliche Sprache, d.h. als Sprache, die die Natur beschreiben und in den ästhetischen Werken beleben kann: in *Wilhelm Meisters Lehrjahre* sei Goethe gelungen, eine Prosa zu produzieren, die „Prosa und doch Poesie“ (KFSA II, 133) ist. Die frühromantische Deutung der Poesie als allmächtiger Produktionskraft, die im zweiten Kapitel dieser Arbeit am Beispiel Schlegels und Novalis' dargestellt wurde, befindet sich im *Übermeister* als „poetisch[e] Physik der Poesie [...] nicht eben das tote Fachwerk eines Lehrgebäudes, aber die lebendige Stufenleiter jeder Naturgeschichte und Bildungslehre“ (KFSA II, 132). Diese ‚Physik‘ wird als philosophische Reflexion über die Poesie als Produktionsmittel gemeint, die sich nach frühromantischen Deutungssätzen wiederum poetisch verstehen lässt, d.h. sie ist selbst in einem unendlichen Prozess der Sinnsherstellung und -deutung befangen. Dazu gehört auch die Kunstkritik, zu der auch das *Übermeister* gehört. Schlegels Kunstbegriff enthält eine produktive (in diesem Sinn des Wortes ‚poetische‘, der *poiesis*) Kraft, die die Kantsche Transzendenz immanent darstellt und als immer zu interpretierende meint, wogegen Goethe die Phänomene der natürlichen und historischen Welt als Quelle der Poesie sieht¹¹⁵, die ihrerseits niemals als natürliche Produktion täuschen soll. Was Schlegel in seiner Charakteristik des *Wilhelm Meisters* versucht, ist es, gewisse Aspekte dessen Struktur nach seinen aus dem Subjekt

¹¹⁵ Vgl. Sofie Kluge, *An Allegory of Bildung. Friedrich Schlegel's Interpretation of Goethe's Wilhelm Meister Lehrjahre*, in „Orbis Litterarum“ 62, 3, 2007, S. 204: „Whereas Schlegel refers the literary text to ‘die höchsten Begriffe’, the idea of art, Goethe sees the phenomena of the physical and historical world as the origin of poetry; whereas Schlegel seeks to solve the problem relating to the representation of a transcendent idea through his concepts of the text as a ‘Darstellung’ and the critical interpretation as a ‘Darstellung des Dargestellten’, Goethe rejects transcendentalism and finds true poetic objectivity in immanence. The two perspectives express two eternal aesthetic viewpoints, the location of the essence of poetry beyond phenomena and in phenomena themselves, respectively“.

hervorgehenden Interpretationsprinzipien zu deuten. Im Roman sieht er eine „Naturgeschichte des Schönen“ (ebd.) nach dem Autonomie-Postulat des 116. Fragments:

„Obgleich es also den Anschein haben möchte, als sei das Ganze ebenso sehr eine historische Philosophie der Kunst, als ein Kunstwerk oder Gedicht, und als sei alles, was der Dichter mit solcher Liebe ausführt, als wäre es sein letzter Zweck, am Ende doch nur Mittel: so ist doch alles Poesie, reine, hohe Poesie.“ (ebd.)

Mittel und Zweck verbinden sich im Kunstwerk, aber außerdem wird dieses zum Teil der organisierten Natur, und zwar durch die systematische Organisation der Teile, die vom Künstler durchgeführt wird. Der Künstler ist zudem in dieser Tätigkeit vollkommen autonom, d.h. seine Schöpfung selbst hängt von nichts ab – nicht einmal von ihm selbst.

Im 116. Fragment heißt es: „Sie [die romantische Poesie] allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide“ (KFSa II, 183). Die Rezension behauptet, die „gewöhnlichen Erwartungen von Einheit und Zusammenhang täuscht dieser Roman ebenso oft als er sie erfüllt“ (KFSa II, 134), womit die Willkür des Dichters hervorgehoben und gepriesen wird¹¹⁶, und zwar ganz im Sinn der romantischen ästhetischen Theorie: Schlegel sieht in Goethes Roman das verwirklicht, was er theoretisiert hatte. Dieses Werk nämlich „beurteilt sich nicht nur selbst, es stellt sich auch selbst dar“ (KFSa II, 134) und es gilt für Schlegel als vortrefflich in seiner Struktur und Sprache, bis zu einem so hohem Grade, dass es „mehr weiß als es sagt, und mehr will als es weiß“ (KFSa II, 140). In diesem Sinne löst Schlegel das Band zwischen Autor und Werk und gewährt der Schrift ihre eigene Autonomie¹¹⁷ in ähnlicher Weise, wie es mit dem Verhältnis Subjekt-Objekt passiert, wo Objekte nur dank der Deutung des Subjekts ganz selbstständig werden, d.h. sie sind nicht mehr vom Subjekt unabhängig zu verstehen, bis sie ihre Bedeutung im und durch das Subjekt gewinnen und durch dessen künstliche Verarbeitung autonom werden. Die Romantiker wenden diese Theorie der Kunstkritik zu und sind davon überzeugt, ein Kunstwerk durch Kritik besser zu verstehen, als der Autor es selbst versteht: Es geht um ein Besserverstehen, um ein Bestreben, einen Autor besser zu verstehen als dieser sich selbst. Geist und Buchstaben eines Werkes vereinen sich erst im

¹¹⁶ Hendrik Birus, „Größte Tendenz des Zeitalters“ oder „Ein Candide, gegen die Poesie gerichtet?“ *Friedrich Schlegels und Novalis' Kritik des Wilhelm Meister*, „Goethezeitportal“, 22.1.2014, S. 9, Stand vom 3.1.2017.

¹¹⁷ Ernst Behler, *Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens: Hermeneutik oder Dekonstruktion?* In: Ders. / Jochen Hörisch (Hrsg.), *Die Aktualität der Frühromantik*, Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 1987, S. 149.

Kritiker, auch wenn man aber an die Wahrheit der großen Werke freilich nie herankommt¹¹⁸. Schlegels Kritikbegriff ist mit seiner geschichtsphilosophischen Konzeption tief verbunden: Das Kunstwerk stellt ideell und gleichzeitig provisorisch die transzendente Kunstkonzeption einer bestimmten Epoche dar, dieses Kunstwerk steht aber unter der Verarbeitung der poetischen Kunstkritik, die es zerstückelt, um das semiotische Material nochmals zu kombinieren, und zwar in eine neue Konzeption, die unter demselben Prozess liegen wird – und so weiter *ad infinitum*¹¹⁹. Es geht nochmals um ein Spiel der Zeichen, eine Semiose, die diesmal als Kunstkritik auftritt.

„Um jemand zu verstehen, der sich selbst nur halb versteht, muß man ihn erst ganz und besser als er selbst, dann aber auch nur halb und gerade so gut wie er selbst verstehen.“ (KFSa II, 241)

– das schreibt Schlegel im *Athenäum*. Das Besserverstehen gelingt hier sofort, aber als zweiter Akt kommt das wahre Verstehen, das unerfüllt bleibt und ironischerweise als bloßes halbes Verstehen bezeichnet wird. An anderer Stelle fragt sich Schlegel, ob sich „Kant auch selbst gerade so verstanden habe?“ (KFSa VIII, 27) Schlegels Wirklichkeitsdeutung ist von diesem semiotischen Besserverstehen geprägt, das in die frühromantische Geschichtsphilosophie zurückgreift, und zwar in die unendliche Perfektibilität. Nur in diesem Rahmen gewinnen diese Konzeptionen von Text und Interpretation bei Friedrich Schlegel ihr richtiges Profil. Sie enthalten nämlich den Charakter unerschöpflicher Wandlungsfähigkeit und unendlicher Mobilität¹²⁰. Dieser Charakter löst Text und Interpretation, aber auch Natur und Hermeneutik, von jedem Zentrum und Ziel ab. In diesem Zusammenhang meint Schlegel, Goethe besser als sich selbst verstanden zu haben und er geht einen Stück weiter, indem er, wie bereits gesagt, Teile von Goethes Werk inhaltlich uminterpretiert. Seine Aufmerksamkeit für die Struktur des *Wilhelm Meister* lenkt sich nun auf den Geist des Autors ab. Schlegel schreibt:

„Die Darstellung einer sich wie ins Unendliche immer wieder selbst anschauenden Natur war der schönste Beweis, den ein Künstler von der unergründlichen Tiefe seines Vermögens geben konnte. Selbst die fremden Gegenstände malte er in der Beleuchtung und Farbe und mit solchen

¹¹⁸ Ebd., S. 150.

¹¹⁹ Sofie Kluge, *An Allegory of Bildung*, a.a.O., S. 202.

¹²⁰ Ernst Behler, *Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens: Hermeneutik oder Dekonstruktion?* In: Ders. / Jochen Hörisch (Hrsg.), *Die Aktualität der Frühromantik*, a.a.O., S. 158.

Schlagschatten, wie sie sich in diesem alles in seinem eigenen Widerscheine schauenden Geiste abspiegeln und darstellen mußten.“ (KFSa II, 143)

Hier ist wohl gemeint, was nochmals im Fragment 116 behauptet wird: „[...]doch gibt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken: so daß manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben“ (KFSa II, 182). Nach diesem Satz sieht Schlegel in Goethes Roman eine Widerspiegelung des Autors in der dargestellten Natur, die genau mit dieser Absicht dargestellt sei, weil Goethe sie in dieser Weise habe beschreiben wollen. Daher sei selbst in den „fremden Gegenständen“ der Autor zu erkennen. Eine solche Natur wäre vom Subjekt aus hergestellt worden, was Goethe nicht im Geringsten machen will. Im zweiten Kapitel dieser Arbeit wurde schon mit Hilfe von *Dichtung und Wahrheit* hervorgehoben, wie viel Mühe sich Goethe schon seit seinen Jugendjahren gab, Begriffe erst nach langer Betrachtung der Phänomene zu formulieren. All seine Bemühungen sind darin gerichtet, die Dinge zuerst reden zu lassen und sie so natürlich wie möglich wiederzugeben. In seinem Schaffensprozess erscheint der Autor nur wenn es nötig ist, zu unterstreichen, dass das Dargestellte in Wechselbeziehung zur Darstellung steht, und zwar in seiner Unverfügbarkeit: Die zwei Ebenen werden nie gemischt. Goethe erscheint in seiner Naturdarstellung nur, um zu zeigen, dass diese nicht die wahre Natur ist, sondern nur ein Mittel, etwas darüber zu erzählen, das sie nie ersetzen darf. Schlegels Überlegungen folgen dem ästhetischen Postulat des 116. Fragments, in dem es noch steht:

„Und doch kann auch sie [die romantische Poesie] am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.“ (KFSa II, 182-183)

Nur die Komplexität der Natur ist endlos in Goethes Werk, und diese äußert sich in den Naturgrenzen, die Natur und Kultur definieren. Das Verhältnis zwischen Autor und Werk bleibt im eben eingeführten Rahmen beschränkt. Was Friedrich Schlegel im *Übermeister* dazu schreibt, ist nochmals eine direkte Konsequenz seiner Kunstauffassung als zeichensetzender Prozess:

„Nicht dieser oder jener Mensch sollte erzogen, sondern die Natur, die Bildung selbst sollte in mannigfachen Beispielen dargestellt, und in einfache Grundsätze zusammengedrängt werden.“ (KFSa II, 143)

Schlegel ist hier gelungen, Goethes Bildungskonzept umzudrehen, und zu behaupten, dass die Natur erziehungsbedürftig ist, indem er den Roman strukturell betrachtet und belohnt. Im Fragment 216 stellt Schlegel den *Wilhelm Meister* neben Fichtes *Wissenschaftslehre* und die Französische Revolution, wie bekannt, als größte Tendenz des Zeitalters. An anderer Stelle, im Fragment 195 *Zur Poesie und Litteratur II*, nimmt Friedrich Schlegel diese Überlegung wieder in Sicht:

„Das Beste im W.[ilhelm] M.[eister] ist d[ie] Methode, wie in d[er] W[issenschafts]l[ehre] und im Grund auch in der Revoluz[ion] – Sie ist *leicht* und *bequem* (doch kann sie aber <sehr> leicht zu bequem und dadurch seicht und oberflächlich werden.) / Worin besteht sie eigentlich? [...]“ (KFSa XVI, 475)

Was nochmals auffällig wirkt, ist Schlegels Interesse an die Form, an die „Methode“. Er betrachtet Ästhetik, Philosophie und Historie nach seinen poetologischen Konzeptionen, und zwar innerhalb der Zeichenproduktion, die diese ihm verleiht. Der nächste Schritt in diesem Kapitel ist die Deutung der Konsequenzen, die das hermeneutische Bestehen auf die ‚Methode‘ bzw. auf die Form ohne Rücksicht auf die ontologischen Bezüge des Inhalts mit der Welt mit sich zieht.

3.2. Ergebnisse der unbegrenzten Semiose – J.W. Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*.

3.2.1. Vorrang der vom Eros bestimmten Geschichte der Natur gegenüber.

Mit seinem Roman *Die Wahlverwandtschaften* (1809) äußert Goethe eine der raffiniertesten Kritiken gegen die romantische Poetik. Mit diesem Buch versucht er, die Allmacht der Geschichte und der modernen Kultur zu gestalten, die von der werdenden Zeit der Geschichte eben bestimmt wird. Am Anfang des 19. Jahrhunderts steht die Natur nämlich nicht mehr im Mittelpunkt als Leitprinzip der Kultur, wie es in Goethes Poetik gilt. Die Zeit der Geschichte beizt und frisst endlos im Werden, ohne Beharren auf die Formen

der Natur. Diese moderne Welt ist flüssig, in Teilen zerstückelt und in ständiger Bewegung: Es ist die Zeit der Chemie, aus der Goethe den Titel des Romans herleitet¹²¹.

Chemisch ist die ganze moderne Welt und mit ihr die neue romantische Kultur, die in ihrem Eros unendliche Kombinationen zelebriert und diese dank ihrer Analogie ermöglicht. Die Liebe, Hauptthema des Buches, wird von Goethe eben als Eros dargestellt, der referenzlos ist, d.h. nicht das Geliebte *an sich* berücksichtigt und keine neue Form schafft, sondern frisst und beizt, weil er sich nur zufälligerweise mit seinem jeweiligen Objekt kombiniert. Die Natur *an sich* fehlt in der modernen Kultur als Stütz- und Referenzpunkt: Weil sie von der romantischen Philosophie genau als Referenzinstanz verneint wird, muss sich der mit der Dichtung entstehende Eros unendlich nach sich selbst sehnen. Weil die *Dinge an sich* als Bezugspunkt fehlen, muss eine andere Referenzwelt erfunden werden, damit der Eros sich mit etwas Neuem kombinieren kann, indem er es verbrennt oder auffrisst. Die romantische Sehnsucht ist Referenzlos, sie ist deshalb dazu verpflichtet, neue Darstellungen von sich selbst zu erschaffen, und zwar mit sinngebenden Zeichen, Orten und Gedankengängen. Der Anfang des Goetheschen Romans ist eindeutig: Eduard bittet den Gärtner seiner Frau zu sagen, dass er die „neue Schöpfung“ (WV, 242) sehen möge und sich „daran zu erfreuen“ (ebd.) wünsche. Gemeint ist die Mooshütte, die die Landschaft in ein Bild einrahmt und sie dadurch genießbar macht. Als ‚leichtes‘ Zeichen wird diese Hütte zum Aussichtspunkt der neuen semiotischen Schöpfung gesetzt, die vom Anfang an vom Autor angedeutet wird: Die Natur wird zu einem Bild reduziert, damit sie in Wechselbeziehung mit dem Menschen stehen kann. Im dritten Kapitel des ersten Teils ist immer Eduard, der das vom Hauptmann gezeichnete Bild seiner Besitzungen bewundert, und dieses Bild wird nochmals als „neue Schöpfung“ (WV, 261) geschildert: „[...] Eduard sah seine Besitzungen auf das deutlichste, aus dem Papier, wie eine neue Schöpfung hervorgewachsen. Er glaubte sie jetzt erst kennen zu lernen; sie schienen ihm jetzt erst recht zu gehören“ (ebd.). In der dargestellten Welt, ohne Grenzen mit der Welt *an sich* können sich aber keine lebenden Formen erzeugen, wie es dagegen in der von der Natur bestimmten realen Welt passiert, auf die sich Goethe in seinen Werken bezieht.

Mit den *Wahlverwandtschaften* möchte Goethe zeigen, wie sich die Gesellschaft zwischen Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts chemisch in der Geschichte auflöst. Die neue

¹²¹ Unsere Überlegungen folgen dem Gedankengang von Giuliano Baioni in seiner Einführung zur italienischen Ausgabe des Romans, siehe: Giuliano Baioni, *L'alchimia, la chimica e il fiore androgino*. Einführung zu: J.W. Goethe, *Le affinità elettive*, a.a.O., S. 9-92.

Gesellschaft ist die romantische, die Symbolen und Zeichen herstellt, und zwar nach dem empfundenen Bedürfnis, eine Natur als Referenz zu haben, die Tochter des nach sich sehnenen Eros ist. Die moderne Geschichte kennt nicht den langsamen Ablauf der Natur, die Goethe als Begründer der Metamorphose in lebenden Formen beschreibt. Charlotte denkt im ersten Kapitel über „Zusammenhängende[s]“ (WV, 245) mit Eduard nach, indem sie gerade über das künftige Kommen ihres Freundes, des Hauptmanns, reden:

„Die Männer denken mehr auf das Einzelne, auf das Gegenwärtige [...]; die Weiber hingegen mehr auf das, was im Leben zusammenhängt, [...] weil ihr Schicksal, das Schicksal ihrer Familien, an diesen Zusammenhang geknüpft ist, und auch gerade dieses Zusammenhängende von ihnen gefordert wird. Laß uns deswegen einen Blick auf unser gegenwärtiges, auf unser vergangenes Leben werfen [...].“ (WV, 245-246)

Charlotte schreibt dem Weiblichen die Sorge ums Zusammenhängende zu, und es werden chemische, durch ein Mädchen ausgelöste Zusammenhänge sein, nämlich Ottilie, die die Zukunft der vier Hauptfiguren bestimmen werden, nachdem sie neue willkürliche Kombinationen erschaffen haben. Der Geschichte ist deswegen nicht mehr zyklisch zu folgen, der Blick auf Vergangenes hilft nicht zur Deutung des Gegenwärtigen und kann nicht das Zukünftige erraten lassen. Die Figuren in den *Wahlverwandtschaften* spiegeln den modernen Menschen wider: Sie bewegen sich zwischen ihren Bedürfnissen nach Wahrheit einerseits und Zeichen, Symbolen, Instinkten und Wünschen andererseits. Der Spielraum der modernen Geschichte ist ein rein menschlicher: Der romantische Mensch befindet sich in der Mitte vom Ganzen als Welterlöser – für Goethe, als Chemiker.

3.2.2. Chemische Deutung der Welt und Ende der lebendigen Form.

In diesem Sinne zeigt sich die Romantik als Tochter der Aufklärung und ihrer vervollkommnenden linearen Geschichtsauffassung. Goethes Roman enthält alle diese Dynamiken, da der alte Dichter spürt, dass die Zeit seiner Klassik zu Ende gekommen ist: In herbstlichen Tönen beschreibt das Buch das Ende der Welt, die er bisher erlebt hat¹²². Die im Roman sehr kalkulierte eingeführten Zeichen beschreiben die Attraktion formloser Substanzen als die Ursache der Tragödie von der Modernität: Diese Chemie erspart nichts

¹²² Ebd., S. 9-12.

und niemanden, genau wie der Eros, aus dem sie stammt. Die neuen Zeichenentsprechungen müssen perfekt sein, alles muss sein Paar finden, die Korrespondenzen mechanisch auswirken. Diese neue Kultur der Modernität scheidet, genauso wie die Chemie als Scheidekunst, die Goethe benutzt, um sie zu beschreiben. Ein Beispiel dafür befindet sich im vierten Kapitel, wo Eduard, Charlotte und der Hauptmann sich gegenseitig über die Wahlverwandtschaften als chemische Gesetze belehren:

„[...]die Verwandtschaften werden erst interessant, wenn sie Scheidungen bewirken. Kommt das traurige Wort, rief Charlotte, das man leider in der Welt jetzt so oft hört, auch in der Natur vor? Allerdings, erwiderte Eduard. Es war sogar ein bezeichnender der Ehrentitel der Chemiker, daß man sie Scheidekünstler nannte.“ (WV, 273)

Chemie scheidet, denn sie vernichtet, indem die chemischen Kombinationen endlos und willkürlich sein können: Ein Element wird zu einem anderen momentan gezogen, dann aber kombiniert es sich zu noch einem anderen und dann zurück zum ersten, dennoch ohne eine lebende Form zu erschaffen:

„Verzeihen Sie mir, sagte Charlotte, wie ich dem Naturforscher verzeihe; aber ich würde hier niemals eine Wahl, eher eine Notwendigkeit erblicken, und diese kaum; denn es ist am Ende vielleicht nur die Sache der Gelegenheit. Gelegenheit macht Verhältnisse wie sie Diebe macht; und wenn von Ihren Naturkörpern die Rede ist, so scheint mir die Wahl bloß in den Händen des Chemikers zu liegen, der diese Wesen zusammenbringt.“ (WV, 274)

In diesem Sinne vernichten sich die beiden Paare des Romans, denn ihre Einzelglieder vereinen sich miteinander und scheiden sich willkürlich in einer ständigen Bewegung auseinander, wo sie sich jedes Mal ineinander auflösen. Wenn die einzelnen Elemente sich auflösen, dann können sie keine lebende Form erzeugen und die Morphologie kann nicht weiterschreiten: Diese chemische Natur befindet sich immer in regender Bewegung ihrer Teile, aber zugleich ist sie still, denn sie kommt nie zu neueren Formen, sondern sie löst die alten auf. ‚Leben‘ heißt in diesem Sinne für Goethe morphologische Organisation des Lebens selbst, die in der Natur spontan geschieht und zur morphologischen Entwicklung des Organismus führt. Im Gegenteil bedeutet ‚Tod‘ die chemische Auflösung der einzelnen Teilen, die zur Auflösung des Ganzen führt. Die Morphologie vereint sich wohl mit dem Eros in der Natur: Aus ihrer Begegnung entsteht die Individuation und danach werden die individualisierten Elemente zu neuen lebenden Formen geführt. Die Natur der Romantik, die

im Roman beschrieben wird, ist aber nicht in der Lage, neue Formen herzustellen, denn sie wird ständig modifiziert und mit immer neuen Zeichensystemen ersetzt. Morphologie ist daher im Sinne Goethes eine Wissenschaft, die die lebenden Metamorphosen der Lebewesen erforscht und im Gegenteil zur Chemie steht, die die anorganische Materie erforscht – eine Materie, die ihre Form nicht lebendig ändern kann, weil sie keine besitzt. Der lebenden Metamorphose sieht Goethe eine schwebende Indifferenz entgegen gesetzt.

3.2.3. Romantisches Zeichenspiel und verschleierter Nihilismus.

Die Labilität der modernen Welt besteht in einer stetigen formlosen Bewegung, die zugleich undifferenziert und indifferent ist. Die Zeit der irreversiblen lebenden Form ist zusammen mit der von ihr geprägten Klassik vorbei, jetzt sind unendliche Kombinationen möglich: In dieser Richtung philosophiert die Romantik, die der allmählichen natürlichen Evolution die historische Revolution entgegen setzt. In dieser indifferenten bzw. undifferenzierten Auflösung erkennt Goethe die Basis des modernen Nihilismus. An die Romantiker kritisiert er die endlosen Kombinationen der Analogie, weil diese nur in der rein ästhetischen Dimension möglich sind, die getrennt von der Wirklichkeit bleibt. Dem modernen Nihilismus, den sie in ihr selbst spürt, reagiert die Romantik mit einer erotischen Willkür. Auf den Zufall des Werdens wird mit der Willkür des Eros geantwortet. Die lebenden Formen, von denen Goethe mit seiner Morphologie spricht, sind in seiner Konzeption der Alchemie enthalten, die jetzt von der romantischen Chemie ersetzt wird. Die Geschichte des Romans könnte als alchemistischer Quaternium ihre Wirkung finden: Zu jeder der vier Hauptfiguren wird ein entsprechendes Element gegeben, um die lebendige Kombination zu erschaffen. Goethe beschreibt nicht mehr die Wirkung eines Dritten, wie etwa im *Werther*, wo ein Individuum das Gleichgewicht genau durch seine Individualität stört. Hier muss dagegen ein Korrespondenzspiel erschaffen werden. Die Paare aber ersetzen sich steril, d.h. nur hedonistisch, wie Eduard ein Hedonist ist. Diese Chemie ist Alchemie ohne Glauben, Religion, Mystik. Alchemie verspricht in Goethes Vorstellung Leben und Auferstehung, Chemie dagegen Tod und Auflösung. Das entelechische Eins-Sein ist verschwunden. Es gibt nur umsetzbare Dualität, Ersetzung, Mobilität. Das Paar wird zu einer notwendigen Kombinierung reduziert.

Es entsteht eine Symmetrie zwischen erotischer Similarität und dem romantischen semantischen Universum, die für dieses grundlegend ist. Die romantische Analogie enthält einen Symbolismus des Nichts: Hinter der Maschine von Symbolen steht nämlich nichts, denn es fehlen die Bedeutungen¹²³. Das Zeichensystem produziert Sinn und Bedeutung in der Alchemie, in der Chemie dagegen erschafft es unvermeidbar nur den Tod. Die symbolische Struktur des Romans verleiht den Unsinn des symbolischen Mechanismus, das sich als blinde Notwendigkeit des Unvermeidbaren behauptet. Goethes Ansicht nach ist die analogische Romantik in diesem Sinne chemisch, in der alles gesagt werden kann, da alles unter dem willkürlichen Gesetz der unbegrenzten Semiose steht, für die es keinen Teil der Wirklichkeit gibt, die nicht analogisch assimiliert werden kann. Es kann und es darf nichts Unsagbares bestehen, das Eins-Bleibende kann nicht existieren, ansonsten würde es ein analogisches Element fehlen, das der Romantisierung des Universums entgegen stehen würde. Alles Körperliche muss in ein Wort aufgelöst werden. Otilie bleibt in diesem Sinn ein Wunder, da sie sich nach der Katastrophe mit Otto diesem Spiel entzieht und sich isoliert.

Die Romantik, das zeigt die gezähmte Natur im Schlosspark, hat die Natur anthropomorphisiert, damit die Analogie mit dem Menschen möglich ist. In dieser Weise erkennen die Romantiker keine Natur, sondern sie erschaffen sich eine neue, die ihrem erotischen Zeichenspiel entspricht. Die romantische Naturphilosophie betrachtet Goethe eben als eine Art Narzissmus: Der Mensch bedient sich der Natur als Spiegel seiner Wünsche und Leidenschaften, er berücksichtigt sie nicht als *Ding an sich*. Hier ein noch von Eduard genanntes Beispiel während des oben eingeführten Gesprächs über die Wahlverwandtschaften:

„Es ist eine Gleichnisrede, die dich verführt und verwirrt hat, sagte Eduard. Hier wird freilich nur von Erden und Mineralien gehandelt, aber der Mensch ist ein wahrer Narziß; er bespiegelt sich überall gern selbst; er legt sich als Folie der ganzen Welt unter.“ (WV, 270)

Die Romantik reagiert gegen den Kantischen Pessimismus und seine Unverfügbarkeit der Wirklichkeit mit einem Optimismus der Allmacht vom menschlichen Geiste, der sich von der Natur befreit hat. Kein Wunder, dass Charlotte genau durch eine „Gleichnisrede“, also ein

¹²³ Ebd., S. 34.

Sprachspiel, verwirrt wird, und dass genau Eduard, der Hedonist, den Menschen als „Narziß“ beschreibt, der sich überall erkennen möchte.

3.2.4. Auflösung der Formen im analogischen Spiel.

Für Goethe stellt die Romantik das Ende der ethischen und rationellen Form der Monade dar, d.h. sie ist reine chemische Formenauflösung. Diese Überlegungen stammen aus Goethes Naturbetrachtung und aus seiner persönlichen Formulierung der Metamorphosenlehre, die sich immer mit der Natur auseinandersetzt. Die von ihm getriebene Wissenschaft der lebenden Formen ist nicht mit der Analogie versöhnbar, wie etwa die Romantiker Wissenschaften und Poesie analogisch in eins verschmelzen wollen. Die Natur besteht aus Formen, die nicht umsetzbar sind. Sie erleiden kein Zeichenspiel. Das lebende Gleichgewicht in der Natur formt sich in der langsamen Metamorphose der Lebewesen. Zeichen sind steril, sie können sich nicht zur Form entwickeln, weil sie keine herstellen, sondern sie können sich lediglich in allen Richtungen kombinieren. Das absolute Übersetzen von einem Naturreich ins andere innerhalb eines Systems von umsetzbaren Zeichen entschleierte paradox das Nichts, das es zu decken versucht: Darunter lauert die Leere des Nihilismus. Man wird daran erinnert, was Nietzsche in seinem Aufsatz *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* 1873 über die Überschreitungen der Naturbereiche durch Begriffe behauptet¹²⁴. Als Dichter steht Goethe der Analogieanwendung gegenüber äußerst positiv, denn diese ermöglicht, die Welt in seinem Werden darzustellen. Als Wissenschaftler dagegen kann er die Analogie nicht dulden, denn Wissenschaft ist für ihn Morphologie der lebenden Wesen und als solche kann sie nicht umgekippt werden, wie es das analogische Spiel will. Goethes Tätigkeiten als Naturforscher und Naturdichter sind unzertrennlich; was er im Naturreich mittels der Wissenschaft beobachtet, übersetzt er in seine Dichtung. Deswegen kann seine Kritik gegen die Allmachtsansprüche der romantischen Analogie kaum entschiedener sein. Die Romantik fordert das Erschaffen eines *perpetuum mobile*, wo sich der Eros in ständiger Bewegung befindet und immer wieder auf sich selbst zurückweist. Diese ins Leben gerufene Poetik ist unsterblich: Sie stellt Zeichen *ad infinitum* her, um dem Tod zu entkommen. Alles ist verwendbar, modifizierbar – alles ist Genuss, wie im Hedonismus von Eduard. Eine auf die

¹²⁴ Darauf wird im nächsten Kapitel dieser Arbeit ausführlicher eingegangen.

Natur bezogene Poesie soll die Metamorphosen der lebenden Formen beschreiben, die sie aus der Natur verleiht, deswegen muss sie bereit sein, vor gewissen Lebenserscheinungen zu schweigen. Die romantische Poesie dagegen will alles behaupten und in diesem Zeichenspiel redet sie nicht mehr von der Natur, sondern von sich selbst. Sie ist autoreferenziell und ist einer unendlichen Vervollkommnung bedürftig, genau wie bei der Geschichtsvorstellung, die die Modernität leitet. Goethe erkennt den Zusammenhang von Erotismus, Ästhetizismus und Tod, der zum romantischen Feiern des Todes führt, indem der Tod ästhetisch verneint wird.

3.2.5. Scheidung des Bezeichnenden vom Bezeichneten.

Die Szene des Friedhofsumbaus in *Die Wahlverwandtschaften* beschreibt meisterhaft die romantische Stellung dem Tod gegenüber und Goethes Kritik gegen das willkürliche Zeichensetzen der unbegrenzten Semiose:

„Allein desungeachtet hatten schon manche Gemeindemitglieder früher gemißbilligt, daß man die Bezeichnung der Stelle, wo ihre Vorfahren ruhten, aufgehoben und das Andenken dadurch gleichsam ausgelöscht: denn die wohlerhaltenen Monumente zeigen zwar an, wer begraben sei, aber nicht wo er begraben sei, und auf das Wo komme es eigentlich an, wie viele behaupteten [...] dieser Stein ist es nicht, was uns anzieht, sondern das darunter Enthaltene, das daneben der Erde Vertraute. Es ist nicht sowohl vom Andenken die Rede, als von der Person selbst, nicht von der Erinnerung, sondern von der Gegenwart.“ (WV, 361-362)

Die Gemeindemitglieder beschwerten sich bei Charlotte und beim Architekten gegen die Neugestaltung des Friedhofs: Der neue Plan schließt das Verlegen von den Grabsteinen aus dem Boden und ihr geordnetes Aufhängen an eine Wand ein. Danach wird der ehemalige Friedhof geebnet und „mit verschiedenen Arten Klee besäet, der auf das schönste grünte und blühte“ (WV, 361). Mit dieser Verschönerungsoperation werden aber die Grabsteine, die die ewig Ruhenden bezeichnen, von den einzelnen Begräbnisstätten getrennt: Die Grabsteine als *signifiants* werden von ihren *signifiés* beraubt. Goethe hätte die Trennungsoperation der Romantik nicht besser beschreiben können. In der Ästhetisierung der Welt, in ihrer analogischen Romantisierung, wird das Band zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem, *signifiant* und *signifié* vernichtet – in Kants Sprache, zwischen *Ding an sich* und Phänomen. „Das Bild eines Menschen ist doch wohl unabhängig; überall wo es steht, steht es für sich und wir werden von ihm nicht verlangen, daß es die eigentliche

Grabstätte bezeichne“ (WV, 364-365); so äußert sich Charlotte, die die ruhenden Verstorbenen zu Bildern macht, die man überallhin verlegen kann. Etwas Unübersetzbares, Unsägliches wie der Tod wird sagbar, verständlich, verfügbar gemacht, indem man es zu einer Kunstdarstellung verwandelt, die den Regeln der künstlerischen und literarischen Zeichenherstellung folgt. Das heißt aber auch, dass das Thema des Todes, der sich in die chemischen Substanzen auflöst, die ihn konstituieren, verneint und in die Schönheit eines Wortes oder Bildes übersetzt werden muss¹²⁵.

Der Architekt, der Goethe als Vertreter des romantischen Dilettantismus darstellt, der sich als analogische Willkür äußert¹²⁶, könnte nichts Expliziteres gegen seine sterile Art, Kunst zu treiben, sagen: „Niemand denkt daran lebende Formen zu erhalten, und wenn es geschieht, so geschieht es auf unzulängliche Weise“ (WV, 364). Die Formen, die diese Kunst erzeugt, sind tot, sie sind bloße Bilder, die mit nichts Lebendem gebunden sind und die wechselseitig Darstellendes mit Dargestelltem umsetzen können. In ihrem Tagebuch denkt Ottilie in dieser Richtung über die Bilder nach, wo sie schreibt, es ist ihr manchmal, als würde sie mit Bildern sprechen, anstatt mit tatsächlichen Menschen, und dass man sich manchmal mit Bildern unterhalten könnte, als wären diese tatsächlich die Menschen, die sie darstellen: „Die Unterhaltung mit einem geliebten Bilde, selbst wenn es unähnlich ist, hat was Reizendes, wie es manchmal etwas Reizendes hat, sich mit einem Freunde streiten. [...] Man unterhält sich manchmal mit einem gegenwärtigen Menschen als mit einem Bilde“ (WV, 369). Es geschieht weiter, dass die Bilder sich tatsächlich der Wirklichkeit eignen, und zwar als Ottilie dem Architekten dabei hilft, die Putten in der Kapelle zu malen:

„Auch die Gesichter, welche dem Architekten zu malen allein überlassen war, zeigten nach und nach eine ganz besondere Eigenschaft: sie fingen sämtlich an Ottilien zu gleichen. [...] eins der letzten Gesichtchen glückte vollkommen, so daß es schien als wenn Ottilie selbst aus den himmlischen Räumen heruntersähe.“ (WV, 372)

Ottilie gewinnt allmählich die Zeichen zu sich, die sie zum Tode des Kindes begleiten. Diese Putten verzieren nämlich eine Kapelle, die ein Ort ist, „der, wenn er nicht bloß eine

¹²⁵ Giuliano Baioni, *L'alchimia, la chimica e il fiore androgino*, a.a.O., S. 43.

¹²⁶ Vgl. Hans-Jürgen Schings, *Willkür und Notwendigkeit. Die ‚Wahlverwandtschaften‘ als Kritik an der Romantik*, in: Ders., *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, S. 334-335: „Das Zwiegespann von Willkür und Dilettantismus macht die Signatur dieser Gesellschaft und ihrer Zeit aus. [...] Die Quelle des Dilettantismus ist aber die Willkür“.

Künstlergrille bleiben, wenn er zu irgend etwas genutzt werden sollte, nur zu einer gemeinsamen Grabstätte geeignet schien“ (WV, 374). Das ist eins der Zeichen, die Goethe im Roman gesät hat, um die Tragödie vorzubereiten, die am See stattfindet. Es ist nicht bedeutungslos, dass Ottilie sich wenig später des Feuerwerks erinnert, das Eduard für sie vorbereitet hatte: „Sie mußte sich dabei der geräuschvollen Geschäftigkeit erinnern, mit welcher Eduard ihr Geburtsfest gefeiert [...]. Ja das Feuerwerk rauschte ihr wieder vor Augen und Ohren, je einsamer sie war, desto mehr von der Einbildungskraft; aber sie fühlte sich auch nur um desto mehr allein. Sie lehnte sich nicht mehr auf seinen Arm, und hatte keine Hoffnung, an ihm jemals wieder eine Stütze zu finden“ (ebd.). Der Todesunfall ist damit im Voraus mit Ottilie verbunden, er wird durch Zeichen und Anspielungen vorbereitet. Selbst die Natur blüht in Todeszeichen: Die Asters blühen und Ottilie denkt daran, sie würden die Kapelle in Kränzen ausschmücken, und zwar denselben Ort, der als gemeinsame Grabstätte bezeichnet wird. Die Form der Asters erinnert an Eduards Feuerwerke und selbst ihr Name, aus *aster*, ‚Sterne‘, enthält die Nachahmung der Feuerwerke von den wirklichen Sternen. Ein Zeichen enthält ein anderes, alle aber widerspiegeln den Tod – wie die Asters tatsächlich Todesblumen sind.

3.2.6. Zeichensetzende Liebesgeschichten.

Die Liebesgeschichten im Roman sind eben zum Tod verurteilt: Sie schmücken ihn aus, verdecken und verschönern ihn, aber sie führen doch zum Tod, denn sie erzeugen keine neuen lebenden Formen, sondern nur sterile Kombinationen. Die entelechische Liebe löst sich im modernen Erotismus auf, der keine einheitliche Form bildet, sondern nur augenblickliche chemische Reaktionen, die im nächsten Moment ihrerseits aufgelöst werden. Willkür ist die Antwort der Romantik auf den der Natur und dem Werden innenliegenden Zufall. Diese Art hermeneutischer Sinnesumdrehung ist ein mächtiger Mechanismus, um das Werden zu verschleiern, indem man darüber analogisch redet und dichtet. Die romantische Liebe ist Äußerung dieses Mechanismus, der den anderen Termin in sich assimiliert und chemisch auflöst. Ein Bild dafür gibt uns Goethe, wo er schreibt, wie Ottilie Eduards Handschrift nachahmen kann. Eduard kann seine Handschrift nicht mehr von ihrer unterscheiden:

„Um Gottes willen! rief er aus, was ist das? Das ist meine Hand! Er sah Ottilien an und wieder auf die Blätter; besonders der Schluß war ganz, als wenn er ihn selbst geschrieben hätte [...] Du liebst mich! rief er aus: Ottilie du liebst mich!“ (WV, 323-324)

Ottilies Handschrift hat die von Eduard assimiliert. Nach der ersten Bewunderung beschreibt Goethe die Wahlverwandtschaft zwischen den beiden fast plastisch: „[...]sie hielten einander umfaßt. Wer das andere zuerst ergriffen, wäre nicht zu unterscheiden gewesen“ (WV, 324). Diese Umarmung geschieht in chemischer Geschwindigkeit, wie ein chemisches Element sich zu einem anderen kombiniert. Es kommt danach auch die chemische Reaktion: „Von diesem Augenblick an war die Welt für Eduarden umgewendet, er nicht mehr, was er gewesen, die Welt nicht mehr, was sie gewesen“ (ebd.). Die Welt wird anders gedeutet und mit ihr Eduard selbst.

Im fünfzehnten Kapitel befindet sich ein anderes Beispiel der chemischen Reaktion, die diese Liebe auflöst: Die Szene spielt sich am Seeufer, es ist Ottilies Geburtstag. Zu viele Leute drängen sich am neu gestalteten Ufer, um die besseren Plätze zu haben, da ein Feuerwerk zu Ottilies Ehre von Eduard organisiert worden ist. Die Ufer brechen zusammen, einige Leute fallen ins Wasser, der Hauptmann springt ins Wasser und holt ein Kind heraus, das für ertrunken gedacht wird, dennoch später vom „Chirurgus“ gerettet wird. Eduard kann die Situation nicht deuten: Er will weiter mit dem geplanten Feuerwerk. Nach dem Unfall verlassen alle den Ort, Charlotte bittet ihren Gemahl, „ein Vergnügen zu verschieben das jetzt nicht am Platze sei, das in dem gegenwärtigen Augenblick nicht genossen werden könne; sie erinnert ihn, was man dem Geretteten und dem Retter schuldig sei“ (WV, 337-338). Eduard hört ihr nicht zu und hält auch Ottilie, die weggehen möchte, am Arm, damit sie bleibt: „Er bestand darauf zu bleiben, so dringend, so ängstlich sie ihn auch bat, mit ihr nach dem Schlosse zurückzukehren“ (WV, 338). Eduard kann nicht einmal Ottilie richtig verstehen, er ist in seinem hedonistischen Rausch verloren, den Goethe durch ein Spiel von Symbolen und Vorahnungen vorbereitet hat: „Eduard und Ottilie fanden sich allein unter den Platanen“ (ebd.); diese Platanen waren am Tag von Ottilies Geburt gepflanzt worden, wie Eduard am Ende des vorherigen Kapitel entdeckt: „Der Tag, das Jahr jener Baumpflanzung ist zugleich der Tag, das Jahr von Ottiliens Geburt“ (WV, 334). Eduard interpretiert dieses Zeichen als ein günstiges, um den Ort der Feier zu bestimmen. Weiter in der Szene versteht er Ottilie nicht, während das Feuerwerk losgeht:

„Eduard, dessen Busen brannte, verfolgte mit lebhaft zufriedenen Blick diese feurigen Erscheinungen. Ottiliens zartem aufgeregtem Gemüt war dieses rauschende blitzende Entstehen und Verschwinden eher ängstlich als angenehm. Sie lehnte sich schüchtern an Eduard, dem diese Annäherung, dieses Zutrauen das volle Gefühl gab, daß sie ihm ganz angehöre.“ (WV, 338-339)

Das einzige Zeichen, das für die Entwicklung des Romans zu deuten war, bleibt ungeahnt geheim. Diesmal wurde das „totgeglaubte Kind“ gerettet, der nächste Unfall im selben See wird aber tödlich sein.

Die Szene dreht sich um eine unbewusste Ottilie, die sich im Wirbel all dieser Zeichen und erotischer Auflösungen befindet und später zur Täterin der Katastrophe wird. Die Liebe von Eduard setzt Zeichen, aber kommt nie zur lebenden Form. Es ist eine gespielte Liebe, die sich im Rahmen des analogischen Spiels als Zeichen unter Zeichen befindet, die immer neue Korrespondenzen in labilen Vergnügen findet, die Natur modifizieren (wie die Landschaft des Schlossparks), Gefühle umdeuten (wie gerade bei Ottilies Geburtstag und später in ihrer Erinnerung von diesem) und keine Bahn finden. Ottilies Geburtstagsgeschenk kann kein anderes sein, als ein kleiner Koffer, die die Zeichen der Frivolität der Zeit enthält und die sich immer wieder in ihrer gegenseitigen Inkonsistenz widerspiegeln, aber vollkommen in ihrer Ordnung auswirken:

„Da zeigte sich alles so schön gepackt und geordnet, daß sie es nicht auseinander zu nehmen, ja kaum zu lüften wagte. Musselin, Battist, Seide, Schals und Spitzen wetteiferten an Feinheit, Zierlichkeit und Kostbarkeit. Auch war der Schmuck nicht vergessen.“ (WV, 340)

3.2.7. „Umgeformte“ Liebe und unvermeidlicher Tod.

Um weiter bestehen zu können, muss dieser Mechanismus sich immer der Lustbefriedigung entziehen: Diese Libido muss immer schwebend gehalten werden, sonst endet das Kombinationsspiel und der Mechanismus fällt zusammen. Das ist der Wirbel der Modernität, den Goethe mit seinem Roman darstellt und kritisiert. Es gibt in der romantischen Philosophie kein unabhängiges Objekt, sondern ein Subjekt, der alles zu verknüpfen imstande ist. Die Sehnsucht nach der Sehnsucht ist unsterblich und muss immer in Bewegung gehalten werden, und zwar durch eine Kreisbewegung von Zeichen, die ästhetisch möglich ist und nichts außer sich lässt. Die Liebesszene zwischen Eduard und

Charlotte im elften Kapitel, wo der eine nach Ottilie sehnt und die andere nach dem Hauptmann, beschreibt die Beweglichkeit von Zeichen und Bilder zusammen mit der Verdrehung von Wirklichkeit und Eingebildetem:

„In der Lampendämmerung sogleich behauptete die innere Neigung, behauptete die Einbildungskraft ihre Rechte über das Wirkliche. Eduard hielt nur Ottilien in seinen Armen; Charlotten schwebte der Hauptmann näher oder ferner vor der Seele, und so verwebten, wundersam genug, sich Abwesendes und Gegenwärtiges reizend und wonnevoll durcheinander.“ (WV, 321)

Die Kinder, die aus diesen chemisch-erotischen Wahlverwandtschaften entstehen, sind steril und dem Tod verurteilt, weil sie keine lebenden Formen sind, sondern nur das Ergebnis willkürlicher und reversibler Kombinationen: Das Kind Otto ist das meisterhafte Beispiel für eine alchemistische Allegorie, die aber in chemische Auflösung endet. Seine Züge enthalten die gekreuzte Verschmelzung der Liebenden im Roman:

„Das Gebet war verrichtet, Ottilien das Kind auf die Arme gelegt, und als sie mit Neigung auf dasselbe heruntersah, erschrak sie nicht wenig an seinen offenen Augen: denn sie glaubte in ihre eigenen zu sehen, eine solche Übereinstimmung hätte jeden überraschen müssen. Mittler, der zunächst das Kind empfing, stutzte gleichfalls, indem er in der Bildung desselben eine so auffallende Ähnlichkeit, und zwar mit dem Hauptmann erblickte, dergleichen ihm sonst noch nie vorgekommen war.“ (WV, 421)

Sein Name ist im Namen *Charlotte* enthalten, er ist die männliche Form von Ottilie, beide männlichen Figuren haben Otto als eigentlichen Name, der Name Otto selbst ist ein Palindrom und besteht aus vier Buchstaben, wie auch das alchemistische Wort „Adam“ vier Buchstaben enthält¹²⁷. Anstatt Vertreter einer neuen lebenden Form zu sein, wie etwa der alchemistische Adam, ist das Kind ein Mischwesen, dessen Leben im Wasser der zu einem größeren See vereinigten Teiche im Schlosspark aufgelöst wird, genauso wie die Figuren, die es generierten, sich ineinander auflösten. Zeichen und Ursache dieser Auflösung ist die Absenz von Liebe im Liebesakt, der das Kind generiert:

„Sie brachten einen Teil der Nacht unter allerlei Gesprächen und Scherzen zu, die um desto freier waren, als das Herz leider keinen Teil daran nahm“ (WV, 321).

¹²⁷ Giuliano Baioni, *L'alchimia, la chimica e il fiore androgino*, a.a.O., S. 27.

Diese erotische Kombinierung beschreibt weiter das Heruntersinken der Alchemie in der Chemie, die allmählich ihre Würde verliert, ihren Glauben mit willkürlichen Wechselbeziehungen versetzt sieht. Die Liebe in der Modernität sieht Goethe zum bloßen erotischen Akt reduziert, der steril bleibt und sich deswegen zum Tod verurteilt. Ottilie beschreibt also die Leidenschaften in ihrem Tagebuch: „Unsere Leidenschaften sind wahre Phönixe. Wie der alte verbrennt, steigt der neue sogleich wieder aus der Asche hervor“ (WV, 385). Die so schnell kombinierbaren Leidenschaften werden nie gesättigt, nur durch neuen ersetzt. Sie steigern auch immer in einer Art erotischen Schwungs: „Toren und gescheite Leute sind gleich unschädlich. Nur die Halbnarren und Halbweisen, das sind die gefährlichsten. Man weicht der Welt nicht sicherer aus als durch die Kunst, und man verknüpft sich nicht sicherer mit ihr als durch die Kunst“ (WV, 398). Die Notizen aus Ottilies Tagebuch bezeugen ihre Verwandlung im Reich des Ästhetischen, das ein Reich der extremen Zeichen ist, wo alles labil wirkt und in seiner Labilität gesteigert wird.

Das Kind stirbt im Roman durch Ottilies Missgeschick, Frucht von der schwebenden Labilität der Verhältnisse, Handlungen und Deutungen, die sich überall im Roman befinden und die mehrmals angedeutet werden. Sie versucht, das Kind zu halten, ein Buch zu lesen und gleichzeitig das Boot zu steuern, auf dem sich sie und das Kind befinden: „Sie trug das Kind und las im Gehen nach ihrer Gewohnheit“ (WV, 454). Da sie gleichzeitig liest und rudert, fällt alles aus seinen Händen – Ruder, Buch und Kind:

„Auf dem linken Arme das Kind, in der linken Hand das Buch, in der rechten das Ruder, schwankt auch sie und fällt in den Kahn. Das Ruder entfährt ihr, nach der einen Seite, und wie sie sich erhalten will, Kind und Buch, nach der anderen, alles ins Wasser.“ (WV, 457)

In dieser Szene könnte das Versunkensein im alienierenden Lesen nicht expliziter den Zusammenhang zwischen Tod und Buch als von der Welt alienierendes literarisches Wort darstellen. Das Buch enthält eine Liebesgeschichte – eine Narration, ein Bild also, ein Zeichen, in dem Ottilie versunken ist. Auch die Lesewut äußert die Beweglichkeit und Inkonsistenz der Gesellschaft im Roman, die sich mit allen möglichen Vergnügungsarten unterhält. Eine von diesen sind die *tableaux vivants*, ein anderes Zeichen des Willens, alles durch eine Figur, ein Symbol, zu ersetzen, wo man nicht mehr weiß, ob man sich in einer ästhetisierten oder wirklichen Welt befindet. Die Wirklichkeit ist zum Bild ihrer selbst

geworden. Das Bild ersetzt buchstäblich die reale Welt. Das Spiel der Widergabe eines Gemäldes durch tatsächliche Körper, die in dieser Operation ihre Materialität verlieren und zu bloßen Zeichen werden, liegt der ästhetischen Operation der Romantik sehr nahe, die alles in der Sprache auflöst und alles zu Zeichen von Zeichen werden lässt, bis die Wirklichkeit der Materie *an sich* verneint bzw. unkenntlich gemacht wird. Die von Goethe neue reflektierte romantische Kultur ist eine Kultur, wo alles chemisch und erotisch geprägt ist und somit unendlich austauschbar¹²⁸.

3.2.8. Goethes Gegenbild – vollkommen metamorphosierte Liebesform.

Goethes Gegenbild zur Beweglichkeit der romantischen Zeichen ist die androgyne Blume¹²⁹. Diese ist der Gipfel der Evolution einer Pflanze: Von der Konzentration des Samens stammend, ist sie die letzte Expansion dieser lebenden Form. In sich enthält sie Männliches und Weibliches nebeneinander, die nicht nach einander streben. Im siebzehnten Kapitel des zweiten Teiles befindet sich die Romanstelle, die an die Form der androgynen Blume erinnert:

„Nach wie vor übten sie eine unbeschreibliche, fast magische Anziehungskraft gegen einander aus. Sie wohnten unter einem Dache; aber selbst ohne gerade aneinander zu denken, mit anderen Dingen beschäftigt, von der Gesellschaft hin- und hergezogen, näherten sie sich einander. Fanden sie sich in einem Saale, so dauerte es nicht lange und sie standen, sie saßen nebeneinander. Nur die nächste Nähe konnte sie beruhigen, und diese Nähe war genug; nicht eines Blickes, nicht eines Wortes, keiner Gebärde, keiner Berührung bedurfte es, nur des reinen Zusammenseins. Dann waren es nicht zwei Menschen, es war nur ein Mensch im bewußtlosen vollkommenen Behagen, mit sich selbst zufrieden und mit der Welt. Ja, hätte man eine von beiden am letzten Ende der Wohnung festgehalten, das andere hätte sich nach und nach von selbst, ohne Vorsatz zu ihm bewegt. Das Leben war ihnen ein Rätsel, dessen Auflösung sie nur miteinander fanden.“ (WV, 478)

Es ist hier von Eduard und Ottilie die Rede. Die chemisch bestimmte Attraktion für einander ist verschwunden: Den Liebenden ist die Nähe genug, d.h. ihre Komplementarität

¹²⁸ Ebd., S. 61-62.

¹²⁹ Vgl. ebd., S. 88ff.

als Mann und Frau. Durch ihre Individualität also, in ihrer Differenz, können sie das „Rätsel“ des Lebens lösen, und zwar nicht, indem sie sich chemisch ineinander auflösen. Das traurige Ende des Romans führte das Bild der androgynen Blume zur letzten Gestaltung, denn Otilie und Eduard sterben beide und werden in der Kapelle nebeneinander begraben. So schließt der Roman, das letzte Bild ist nochmals eins des Todes, aber diesmal stellt es gleichzeitig die in der Blume beharrende Natur dar, die letzte Metamorphose im Zyklus der Pflanze. Nicht anders konnte das Werk enden.

3.2.9. Willkür, Notwendigkeit, Nihilismus.

Die Wahlverwandtschaften beschreibt also die Spannung einer Kultur der Willkür – „Wahl“ als *electio* –, die ein neues Mittel gegen das schreckenerregende Werden als Notwendigkeit – „Verwandtschaft“ als *attractio* – findet¹³⁰, nämlich die romantische Semiose. Eduard vertritt die romantische Kultur des Subjektivismus, und das, wie mehrmals behauptet, als Hedonist. In Otilie dagegen und in der Naturdarstellung verdichten sich zentrale und sensationelle Motive der romantischen Naturphilosophie.¹³¹ Goethe tastet die Dunkelzonen der Romantik, genau wo diese die Trennung zwischen dem Kantischen *Ding an sich* und ihrer analogischen Kunst ausübt. Als Kritiker der Romantik entschleiert Goethe den nihilistischen Grund von der Kultur der Modernität, die sich neue Mittel erschafft, um die Angst des Werdens aushalten zu können. Im nächsten Kapitel werden wir versuchen, derart nachzugehen, wie Nietzsche vor dem Glauben an solche Mittel warnt, und welche Folgen dieser Glaube in der Opposition von einer vom Ich ausgehenden Wahrheitsdeutung und einer Lebensdeutung, die die Wahrheit als indisponibel betrachtet um 1900 haben wird – wenn es überhaupt weiter von Oppositionen die Rede sein kann.

¹³⁰ Hans-Jürgen Schings, *Willkür und Notwendigkeit. Die ‚Wahlverwandtschaften‘ als Kritik an der Romantik*, in: Ders., *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*, a.a.O., S. 334.

¹³¹ Ebd., S. 337.

4. Wiederauftauchen der philosophischen Opposition: Nietzsche und seine Rezeption. Wahrheit und Lüge zwischen Wissenschaft und Kunst.

4.1. Kunst als einzige Metaphysik. *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*“ (1872)

Nietzsche stellt in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* 1872 zwei komplementäre Grunddimensionen in der Kunst dar. Bekanntlich benennt er diese „das Apollinische“ und „das Dionysische“ (GdT, 21), die bereits im ersten Paragraphen des Werkes eingeführt sind. Die beiden Grunddimensionen nennt Nietzsche Trieben, die im antiken Griechenland ihren Ausdruck in den Göttern Apollo und Dionysus hatten. Aus diesen Göttergestalten entlehnt Nietzsche nämlich die Namen der Kunsttriebe und bedient sich von diesen mit Anspielung auf die griechische Kunstanschauung, deren Grundvorstellungen eher in Götter anschaulich gemacht wurden, als in Begriffen aufgelöst zu werden. Indem Nietzsche selbst eher von „Anschauung“ (ebd.) als von „Begriffen“ spricht und diesen Unterschied schon bei den Griechen andeutet, unterstreicht er die Vorderrolle der Anschauung als Intuition (*intueri* = anschauen) vor allem diskursivem Denken¹³². Nietzsche setzt sich, durch diese Hervorhebung, gegen das rein rationale Wissen und wird daraus einen Gedankenkomplex entwickeln, der in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* erkenntnistheoretisch ganz entfaltet wird, und zwar weiter in der Aufwertung der Intuition gegenüber den Begriffen, von der später die Rede sein wird. An dieser Stelle kommt es aber schon klar, dass Nietzsche in seinem Erstlingswerk und in seinen Frühschriften sich von einer rein logischen Analyse fern hält und andere Fähigkeiten in Anspruch nimmt, um seine kunstphilosophische Theorien zu formulieren. Daher bezeichnet er das Apollinische und das Dionysische als Triebe, nicht als Begriffe.

Die zwei Triebe verursachen und drücken die „Kunst des Bildners“ (ebd.) einerseits und die „unbildliche[...] Kunst der Musik“ (ebd.) andererseits aus, d.h. die apollinische Kunst setzt Formen und Bilder, während die dionysische sich im Toben des Ungeformten bewegt. Die Wechselwirkung dieser beiden Triebe erzeugt „immer neue[...] kräftigere[...] Geburten“ (ebd.), in denen sie sich in ihrem Gegensatz perpetuieren, bis sie in der attischen Tragödie zum Gleichgewicht kommen und sie gleichmäßig prägen. Nietzsche führt uns diesen zwei

¹³² Jochen Schmidt, *Kommentar zu Nietzsches Geburt der Tragödie. Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken*. Herausgegeben von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, Bd. 1.1, de Gruyter, Berlin-Boston 2012, S. 88.

Begriffen näher, nicht nur, indem er sie weiter beschreibt, sondern auch, indem er ihre Rolle im menschlichen Leben andeutet:

„Der philosophische Mensch hat sogar das Vorgefühl, dass auch unter dieser Wirklichkeit, in der wir leben und sind, eine zweite ganz andere verborgen liege, dass also auch sie ein Schein sei; und Schopenhauer bezeichnet geradezu die Gabe, dass Einem zu Zeiten die Menschen und alle Dinge als bloße Phantome oder Traumbilder vorkommen, als das Kennzeichen philosophischer Befähigung. Wie nun der Philosoph zur Wirklichkeit des Daseins, so verhält sich der künstlerisch erregbare Mensch zur Wirklichkeit des Traumes; er sieht genau und gern zu: denn aus diesen Bildern deutet er sich das Leben, an diesen Vorgängen übt er sich für das Leben.“ (GdT, 22-23)

Nietzsche erkennt eine Ähnlichkeit zwischen Traum und Kunst, und führt beide als lebensdeutende Mittel ein: Der Mensch bediene sich dieser, damit er dann später für das Leben geübt ist. Schon im *Traum* übt der Mensch die Fähigkeit, das Leben zu deuten, und davon waren die Griechen wohl bewusst, da sie die Traumerfahrung dem Apollo verdankten, und ihn als Gott der bildnerischen Kraft verehrten, die sich auch im Traum äußerte, und zugleich als wahrsagenden Gott. Nietzsche sieht im Apollinischen den Schopenhauerschen *principium individuationis*, oder den Schleier der Maja, der den Menschen schützt: Eine Kraft nämlich, die dem Menschen momentan eine Gestalt, eine Vorstellung gibt, damit er sich nicht ins tobende Meer des ebenfalls von Schopenhauer geprägten Willens verliert. Nietzsche erkennt denselben leidensvollen Grund des Lebens, der sich manchmal im Zerbrechen der apollinischen Formen, d.h. des *principium individuationis*, manifestiert. Das Dionysische drückt in Nietzsches ästhetischer Anschauung den tobenden Willen aus: Seine Formlosigkeit und seinen taubenden Charakter wird in der dionysischen Kunst wiedergegeben und hat im Menschen eine ähnliche Wirkung wie im *Rausch*. Das durch dieses prägnante Wort beschriebene Dionysische öffnet eine Dimension, die den Menschen zum unbewussten Naturzustand zurückführt, auch zu einer Natur, die entfremdet, feindlich oder manchmal unterjocht wirkt. Das Formlose, aus dem Wille stammend, findet daher im Dionysischen seinen Ausdruck: Der Mensch feiert die Versöhnung mit der Natur und ist frei von den „starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür oder ‚freche Mode‘ zwischen den Menschen“ (GdT, 25) festsetzen. Das Dionysische wird als vereinende Kraft zelebriert, der Mensch vereint sich mit sich selbst und mit seinen Mitmenschen, gleichzeitig aber auch mit der Natur. Die Versinnbildlichung der Grunddimensionen in der ästhetischen Erfahrung

zelebriert Nietzsche als „die allein genügende Theodicee!“ (GdT, 32), da diese dem griechischen Menschen als Überlebensstrategie diene. Es geht hier um keine Flucht in die Illusion, sondern um einen echten Akt der Erlösung.¹³³ Die Vergöttlichung alles Natürlichen, sei es gut oder böse, galt den Griechen als Schleier der Maya, um nochmals den Ausdruck Schopenhauers zu verwenden. Hier kehrt Nietzsche zum Apollinischen zurück, indem er behauptet, dass diese Art, der dionysischen Kraft eine Form zu geben, als „naiv“(GdT, 33) im Sinn Schillers bezeichnet werden kann. Was wir als naiv beschreiben, ist aber die bestgelungene Äußerung des Apollinischen, da es uns selbst täuscht.

„Sehen wir also einmal von unserer eigenen ‚Realität‘ für einen Augenblick ab, fassen wir unser empirisches Dasein, wie das der Welt überhaupt, als eine in jedem Moment erzeugte Vorstellung des Ur-Einen, so muss uns jetzt der Traum als der Schein des Scheins, somit als eine noch höhere Befriedigung der Urbegierde nach dem Schein hin gelten. Aus diesem selben inneren Grunde hat der innerste Kern der Natur jene unbeschreibliche Lust an dem naiven Künstler und dem naiven Kunstwerke, das gleichfalls nur ‚Schein des Scheins‘ ist.“ (GdT, 35)

Apollo ist hier nötig, um die Täuschungen der Welt gleichzeitig zu gestalten und zu entschleiern. Paradox wird der Traum zum Schein des Scheins, da es kein wahrhafter und direkter Bezug zur in sich tobenden Kraft der Natur vollzogen werden kann. Die Natur bleibt in ihrer außermoralischen Kraft unberührt, sie wird der menschlichen Erfahrung erst durch die Kunst überschaubar und alles, was sich entschleiern lässt, ist die aufwühlende Macht des Willens. Der Mensch, ohne sich dessen bewusst zu sein, findet nämlich in der Kunst ein Medium, durch welches der Weltwille seine Erlösung feiert¹³⁴. Das Dionysische versucht, diese Macht in ihrer Formlosigkeit darzustellen. „Apollo konnte nicht ohne Dionysus leben! Das ‚Titanische‘ und das ‚Barbarische‘ war zuletzt eine eben solche Nothwendigkeit wie das Apollinische!“ (GdT, 36). Es ist daher unvermeidlich, dass das Dionysische das Apollinische zerstört, wo dieses das erste zu zwingen versucht. Das gelungene Kunstwerk, wie es nach Nietzsche die attische Tragödie war, enthält diesen Widerspruch unberührt und es ist in der Lage, ihn widerzugeben:

¹³³ Ferdinand Fellmann, *Die erotische Rechtfertigung der Welt. Aspekte der Lebensphilosophie um 1900*, in: Wolfgang Braungart / Gotthard Fuchs / Manfred Koch (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900*, Schöningh, Paderborn 1998, S. 40.

¹³⁴ Ebd., S. 41.

„[D]as Bild, das ihm jetzt seine Einheit mit dem Herzen der Welt zeigt, ist eine Traumszene, die jenen Urwiderspruch und Urschmerz, samt der Urlust des Scheines, versinnlicht.“ (GdT, 40)

Unserer Meinung nach können die Überlegungen Nietzsches in Zusammenhang mit denen über den Mythos als Abhilfe gegen das Staunen vor dem Werden gebracht werden. Der ästhetische Diskurs basiert sich bei Nietzsche auf einer Kunstdarstellung, die das *thauma* vor der sinnlos aufwühlenden Natur wiedergibt und teilweise verarbeitet, ohne es zu verneinen. *Thauma* und Abhilfe bei den Vorsokratischen, Wille und Vorstellung bei Schopenhauer und schließlich Dionysisches und Apollinisches bei Nietzsche drücken dieselbe Dualität aus, d.h. die einer unverfügbaren Wirklichkeit einerseits, die wir nur ahnen können, und die der notwendigen Darstellung dieser Wirklichkeit andererseits, die den Umgang mit ihr ermöglicht und daher das Überleben sicherstellt. In seiner ersten Schrift beschreibt Nietzsche die Kunst als einzige Instanz, die die oben eingeführte grundlegende Dualität anschaulich macht. Beide Dimensionen bleiben erhalten, und zwar die Abhilfe erstickt nicht das *thauma*, sondern zeugt von seiner Existenz. Das vollkommene Gleichgewicht wird ästhetisch in der attischen Tragödie erreicht, die aus dem Geist der Musik als dionysische Kunst entstehen muss. Die Sprache kommt erst später als Ausdruck des apollinischen Triebes, der die Musik nachzuahmen versucht und sich in Bildern äußert:

„Der Weltsymbolik der Musik ist eben deshalb mit der Sprache auf keine Weise erschöpfend beizukommen, weil sie auf den Urwiderspruch und Urschmerz im Herzen des Ur-Einen symbolisch bezieht, somit eine Sphäre symbolisiert, die über alle Erscheinung und vor aller Erscheinung ist. Ihr gegenüber ist vielmehr jede Erscheinung nur Gleichnis, daher kann die Sprache, als Organ und Symbol der Erscheinungen, nie und nirgends das tiefste Innere der Musik nach Außen kehren, sondern bleibt immer, sobald sie sich nur auf Nachahmung der Musik einlässt, nur in einer äusserlichen Berührung mit der Musik [...].“ (GdT, 47)

Der Chor, aus dem die Tragödie ursprünglich besteht, ist ein Satyrchor. Der Satyr behält für Nietzsche den ursprünglichen dionysischen Trieb und formt ihn zu Musik um, ohne etwas von seiner Bedeutung zu verlieren. Der Satyr verkörpert das Urbild des im oben eingeführten Sinn naiven Menschen, der sich selbst immer treu bleibt, indem er das Dionysische nicht verstellt, sondern als dessen eigentliche Erscheinung, und zwar als fingiertes Naturwesen, auftritt. Die Kultur dagegen hat ihn zu einem idyllischen Schäfer verwandelt, wobei der

Akzent auf den formgebenden Trieb des Apollinischen gelegt wird und die Gestalt des Satyrs den naiven Charakter verliert. Nietzsche hebt hervor, wie der Satyr den Kunsttrieb dazu vermittelt, die ungeschminkte Wahrheit auszudrücken. Es entsteht also ein Kontrast zwischen dem, was Nietzsche die „Naturwahrheit“ nennt und der von ihm bezeichneten „Kulturlüge“(GdT, 54). Der Satyr stellt die Wirklichkeit dar, ohne sie zu verstellen und ihre dionysische Dimension zu vernichten, dagegen ist die Figur des idyllischen Schäfers die Verkörperung der kulturellen Struktur des übermäßig wirkenden Apollinischen. Der Kontrast Naturwahrheit - Kulturlüge gilt Nietzsche als

„ein ähnlicher wie zwischen dem ewigen Kern der Dinge, dem Ding an sich, und der gesamten Erscheinungswelt: und wie die Tragödie mit ihrem metaphysischen Troste auf das ewige Leben jenes Daseinskernes, bei dem fortwährenden Untergange der Erscheinungen, hinweist, so spricht bereits die Symbolik des Satyrikos in einem Gleichnis jenes Urverhältnis zwischen Ding an sich und Erscheinung aus.“ (GdT, 54-55)

Hier wird explizit auf Kant hingewiesen, indem Nietzsche das *Ding an sich* nennt. Es scheint unseres Erachtens legitim, Nietzsche hier als Fortsetzer der Kantischen Ontologie zu betrachten, sei diese hier auch nur auf die Existenz des *Ding an sich* und seiner Unverfügbarkeit begrenzt. Es gäbe nämlich einen Grund in der Wirklichkeit, der indisponibel bleibt aber nichtsdestoweniger nicht vergessen werden kann, wenn man nicht in der Kulturlüge, im Schleier der Maja, gefangen bleiben will. Die Kunst ist in der Lage, wie mehrmals behauptet, das notwendige Gleichgewicht zu erhalten, um momentan eine Abhilfe zu erschaffen. Der tobende Grund bleibt aber bestehen, und zwar als *Ding an sich*, als Schopenhauersche Wille hinter den Vorstellungen. Die Kunstdarstellungen, die den pessimistischen Urgrund nicht verdecken, seien die, die der Wahrheit am nächsten stehen.

Nietzsche gibt daher dem Euripides und der Sokratischen Tragödie die Schuld am Tod der attischen Tragödie, und zwar dem optimistischen Element, das den dionysischen Trieb zum Zusammenbruch führt. Sokrates entwickelt einen philosophischen System, der die Kunst der Tragödie überwächst und optimistische Züge in seiner Dialektik einführt. Durch das Bestehen auf Tugend, Wissen und Glück wird die Tragödie getötet. Es sind drei Formen des Optimismus, die den dionysischen Trieb aus seiner Außermoralität zwingen und ihn damit seines lebendigen Impulses berauben. Die Musik wird aus der Tragödie geführt, zugunsten des Wortes. Die Tragödie soll verständlich werden, vom Bewusstsein nachvollziehbar sein,

da das Bewusste, das Verständliche mit dem Schönen übereinstimmen. Nietzsche erzählt aber auch, dass Sokrates während seiner Gefangenschaft apollinische Träume hatte, die ihn dazu führten, sich der Kunst zu widmen, und zwar als Überwindung der logischen Fähigkeit:

„Jenes Wort der sokratischen Traumerscheinung ist das einzige Zeichen einer Bedenklichkeit über die Grenzen der logischen Natur: vielleicht – so musste er sich fragen – ist das mir Nichtverständliche doch nicht auch sofort das Unverständige? Vielleicht gibt es ein Reich der Weisheit, aus dem der Logiker verbannt ist? Vielleicht ist die Kunst sogar ein notwendiges Correlativum und Supplement der Wissenschaft?“ (GdT, 92)

Der theoretische Mensch, so schreibt Nietzsche weiter, genügt sich der Hülle, die der Künstler aus der Wahrheit genommen hat und beschränkt sich darauf, die Wahrheit immer weiter zu enthüllen. Der Künstler staunt vor der durch seine Kunst enthüllten Wahrheit, denn diese erweist sich als weitere Hülle. Der Theoretiker, der Wissenschaftler, treiben ihre Wissenschaft in der sich immer fortreibenden Enthüllung der Wahrheit und im logischen Nachvollziehen der Hülle selbst. Der Künstler staunt davor, dass die Wahrheit immer verhüllt bleibt und versucht, dieses Staunen wiederzugeben. „Es gäbe keine Wissenschaft, wenn ihr nur um jene eine nackte Göttin und um nichts Anderes zu tun wäre“ (GdT, 94). Einerseits also treibt die Wissenschaft als Philosophie, als Denken, eine Enthüllung der Wahrheit, genau wie die Kunst. Andererseits aber leidet sie unter dem unerschütterlichen Glauben, durch die Kausalität das Sein nicht nur zu erkennen, sondern es auch zu korrigieren. Was Nietzsche ein „Instinct der Wissenschaft“ (GdT, 95) nennt, führt sie immer zu den Grenzen der Wissenschaft selbst, „an denen sie in Kunst umschlagen muss [...]“ (ebd.). Die Wissenschaft verwickelt sich im Glauben, das Dasein begreiflich zu machen und durch diese Operation will sie es gleichzeitig rechtfertigen: Sokrates reißt die Kunst in diesen Prozess zusammen und tötet damit die attische Tragödie. Sokrates versteht die Erkenntnis als die „Universalmedizin“ gegen das „Übel“ (GdT, 96) des Irrtums. Die Wissenschaft erreicht aber bald wieder ihre Grenzen, die Logik beißt sich in den Schwanz: Hier erscheint die neue Form der Erkenntnis, die tragische Erkenntnis der Unverfügbarkeit des Seins. Diese Erkenntnis braucht die Kunst als Schutz und Heilmittel. Die Kunst erscheint also als die einzige Metaphysik, die uns im Erkenntnisprozess retten kann, indem sie dessen Grenzen immer in neuen Gestalten überwinden kann, ohne das Lebendige darin zu verletzen. Es ist eine

Sinnesfrage, die offen bleibt und mit der man sich erst durch die Kunst auseinandersetzen kann.

Das Gefährlichste an unserer Kultur, die Nietzsches Erachtens eine sokratische geblieben ist, bleibt ihr optimistischer Charakter: Indem sie denkt, sie könne die Wahrheit in ihrem Dasein verbessern, und zwar durch die logische Wissenschaft, verliert sie den tragischen Charakter, den sie ursprünglich hatte und dessen bestgelungener Ausdruck die attische Tragödie war. Kant und Schopenhauer ist gelungen, dem Optimismus Widerstand zu leisten, da hinter den Kategorien, deren sich der logische Optimismus bedient, um die Welt zu deuten, sich nur der Schleier der Maja befindet, und wir immer getrennt von der letztgültigen Wahrheit bleiben. Nietzsche beschreibt das Denken Kants und Schopenhauers als tragisch: Der wichtigste Charakter dieses Denkens ist ihr Glaube an die Weisheit anstelle der Wissenschaft. Weise ist das Denken Kants und Schopenhauers, denn es wendet sich der Gesamtheit der Welt und versucht, deren ewiges Leiden „mit sympathischer Liebesempfindung als das eigne Leiden zu ergreifen [...]“ (GdT, 114). Nietzsche stellt uns durch Kant und Schopenhauer eine Art von Denken vor, die auf der Indisponibilität des *Ding an sich* basiert ist und nur auf ein Weiteres, Mehreres weit über der durch unsere Sinne wahrgenommene Wirklichkeit verweist und trotzdem sich davon bewusst bleibt, dass dieses Mehr, die Wahrheit der Dinge selbst, unberührbar ist.

Die deutsche Musik von Bach über Beethoven bis hin zu Wagner hat, so Nietzsche, den Geist der attischen Tragödie vererbt, und zwar im Zusammenhang mit der Philosophie Kants und Schopenhauer. Die von Nietzsche genannte deutsche Musik einerseits und die Philosophie Kants und Schopenhauers andererseits zeigen die Grenzen des sokratischen logischen Optimismus und enthalten den tragischen Charakter, der sich durch die Verbindung vom Dionysischen und Apollinischen äußerte: „Dionysus redet die Sprache des Apollo, Apollo aber schließlich die Sprache des Dionysus: Womit das höchste Ziel der Tragödie und der Kunst überhaupt erreicht ist“ (GdT, 136). Es ist also durch die glückliche Verbindung der philosophischen Weisheit mit dem Geist der Musik, dass der Mensch bis zu den Grenzen der „Welt der Erscheinungen“ kommt, wo er den Weg durch die Kunst „in den Schoß der wahren und einzigen Realität“ (GdT, 137) wiederfindet. Leider ist es nur ein Segment der mit Nietzsche gegenwärtigen Kultur, das sich durch dieses glückliche Zusammenwirken rettet: Es ging nämlich der mythische Charakter verloren, der der Kultur als Schutz in der ewigen Enthüllung der Wahrheit durch Kunst und Wissenschaft dienen soll:

„Ohne Mythos aber geht jede Cultur ihrer gesunden schöpferischen Naturkraft verlustig: erst ein mit Mythen umstellter Horizont schließt eine ganze Culturbewegung zur Einheit ab. Alle Kräfte der Phantasie und des apollinischen Traumes werden erst durch den Mythos aus ihrem wahllosen Herumschweifen gerettet. [...] Selbst der Staat kennt keine mächtigeren ungeschriebenen Gesetze als das mythische Fundament, das seinen Zusammenhang mit der Religion, sein Herauswachsen aus mythischen Vorstellungen verbürgt.“ (GdT, 141)

Der abstrakte Mensch, der ohne Mythos lebt, besitzt keinen „heiligen Ursitz“ (GdT, 142), keine Instanz, durch die die Welt gedeutet werden kann, gerade und wann die logische Grenze der Erscheinungswelt erreicht wird. Nachdem die logische Denkweise ihre Grenzen erreicht hat, erscheint die Kunst ohne Mythos als etwas, das ohne Rast verzehrt, das alles verschluckt und dadurch nie gesättigt wird. Der mythenlose Mensch „sucht nach Wurzeln“ überall und glaubt, wenn er etwas gefunden hat, seine Nahrung in „Historie und Kritik“ (ebd.) verwandeln zu können. Auch jetzt, meint Nietzsche, versucht „der metaphysische Trieb“ (GdT, 144), die Erscheinungswelt zu verklären, er sucht nach Mythen, die den apollinischen und den dionysischen Trieb zusammenhalten können, findet aber keine, denn er frisst alles, was ihm vorsteht und löst es auf. Dieser metaphysische Trieb verliert sich in ein Pandämonium von Mythen und Superstitionen, die den griechisch tragischen Geist ersticken lassen. Dieser Geist ist in der deutschen Kultur zwar am Leben, aber eben durch diese Betäubung eingeschlafen. Ein Zeichen, dass er weiterexistiert, ist in der oben genannten Verbindung der Philosophie Kants und Schopenhauers mit der deutschen Musik zu finden:

„Eines Tages wird er [der deutsche Geist] sich wach finden, in aller Morgenfrische eines ungeheuren Schlafes: dann wird er Drachen tödten, die tückischen Zwerge vernichten und Brünnhilde erwecken – und Wotan's Speer selbst wird seinen Weg nicht hemmen können!“ (GdT, 150)

Es bleibt ja offen, ob der tragische Geist in der deutschen Kultur aufwacht und den Mythos durch die Kunst wieder ins Leben rufen wird. In solchen Überlegungen erkennen wir dieselbe Dynamik, die wir im ersten Kapitel als Erschaffen einer Abhilfe vor dem Werden gedeutet haben. Es ist also in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, als ob

Nietzsche die Geschichte der Reaktion vor dem *thauma*, dem Staunen vor dem Werden, beschrieb. Der vorsokratische Grieche schuf sich eine Abhilfe gegen das Staunen der Unverfügbarkeit der Welt gegenüber. Mit dem deutschen Idealismus unterzeichnet Kant die Unerreichbarkeit des Naturkerns, des *Ding an sich*, dessen Erscheinungen zwar gedeutet werden können, und zwar durch die sokratische Logik, die sich zu der modernen Wissenschaft entwickelt hat, aber wohl an die Grenzen der Welt der Erscheinungen selbst stoßen muss. Der einzige Weg, der offen zu sein scheint, eine Abhilfe zu schaffen, die wahrhafter wirkt, denn er die Unverfügbarkeit der Wirklichkeit nicht verneint, scheint die Kunst zu sein. Diese aber soll ihr tragendes Prinzip nicht vergessen, d.i. das Zusammenwirken dionysischen und apollinischen Triebes, sonst wird die Kunst zur Äußerung einer alles verschluckenden Kultur. Nietzsche bleibt also Kant treu: Indem er sich auf das *Ding an sich* bezieht, weist er uns auf eine Welt an, die von der Welt selbst aus zu deuten ist, mithilfe also des Mythos, der der Verarbeitung der Wahrheit in ihrer immer dauernden Enthüllung dient und als Schutz vor dem Versagen der logischen Mittel der Wissenschaft zu verstehen ist, wenn sie sich deren Optimismus nicht mehr erinnert und hilflos vor den enthüllten Wahrheit bleibt, die sich nur als weitere Hülle erweist.

4.2. Wissenschaft – Ästhetik, alias *episteme* – *mythos*. *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* (1873)

Nietzsche setzt sich mit der Funktion des Intellekts bzw. der Sprache als Vorstellungsmittel der Wirklichkeit auseinander, und zwar mit dem Intellekt als einziges Überlebensmittel des Menschen. Dieser ist zu schwach und zu wenig ausgerüstet, sich mit dem Leben ohne weitere Hilfsmittel auseinanderzusetzen. Der Hochmut des Menschen führt diese Verstellungskunst aber bis zum höchsten Grade, als wäre der Intellekt mit seinem Erzeuger, dem Menschen, die Stützlage der Weltangeln. Alles geschieht innerhalb der menschlichen Vorstellung, ohne dass die Natur es merkt:

„Nach wenigen Atemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Thiere mussten sterben. – [...] es gab Ewigkeiten, in denen er [der Mensch] nicht war; wenn es wieder mit ihm vorbei ist, wird sich nichts begeben haben. Denn es gibt für jeden Intellekt keine weitere Mission, die über das Menschenleben hinausführte.“ (WL, 875)

Die allgemeinste Wirkung des Intellekts ist die „Täuschung“ (WL, 876). Seine Macht entfaltet sich in der „Verstellung“. Der Intellekt wird von Nietzsche als ein Mittel der Selbsterhaltung im „Kampf um die Existenz“ beschrieben, und der Mensch ist Meister der Verstellungskunst geworden, daher das überlebensfähigste Geschöpf, aber eben nicht deswegen das Zentrum des Universums. Um erst überleben zu können sind die Menschen in eine Verstellungsflut eingetaucht, „in Illusionen und Traumbilder“, die ihnen nur erlaubt, die Dinge „auf dem Rücken“ (ebd.) zu tasten. Die Verstellungskunst führt nie zur Wahrheit, woher also stammt der Trieb zu ihr? Der Mensch weiß nichts mehr von der Welt und von sich selbst, als das, was in seinen Vorstellungen konzipiert werden kann. Er ist in Unwissenheit gebannt, einem Nichtwissen über das Unbewusste, das sein Tier-Sein verrät. Dennoch entwickelt er einen von Nietzsche genannten „Trieb zur Wahrheit“ (WL, 877). Aber woher komme dieser Trieb, da die Natur den Menschen aus der Wahrheit gebannt hat, indem er nichts weiß, nicht einmal von sich selbst?

Nietzsche erklärt dieses Bedürfnis aus rein eigennützigen Gründen: Da der Mensch „aus Noth und Langeweile gesellschaftlich und heerdenweise existieren will“ (ebd.), muss er sich des Intellektes als einer Art Verstellungskunst bedienen, damit er sich ein Mittel erschaffen kann, durch das sich seine Mitmenschen im gesellschaftlichen Leben regulieren können. Die neue Verstellung, die einen regulativen Wert hat, ist die Wahrheit. Mittel dieser Wahrheit ist die Sprache, die die Bezeichnungen der Dinge definiert. Es entsteht zum ersten Mal der Unterschied zwischen Wahrheit und Lüge, d.h. zwischen einer regulativen Wahrheit der Sprache und dem, was nicht durch die Sprache reguliert wird. Der Wahrheitsanspruch an die Wirklichkeit ist bloß, es sei wiederholt, ein für die Menschengesellschaft regulativer, kein absoluter, da der Mensch immer aus der Wahrheit gebannt bleibt, und zwar von der Natur selbst:

„[...] die Gesetzgebung der Sprache gibt auch die ersten Gesetze der Wahrheit: denn es entsteht hier zum ersten Male der Contrast von Wahrheit und Lüge: der Lügner gebraucht die gültigen Bezeichnungen, die Worte, um das Unwirkliche als wirklich erscheinen zu machen; er sagt z.B. ich bin reich, während für diesen Zustand gerade „arm“ die richtige Bezeichnung wäre. [...] Wenn er dies in eigennütziger und übrigens Schaden bringender Weise thut, so wird ihm die Gesellschaft nicht mehr trauen und ihn dadurch von sich ausschliessen. Die Menschen fliehen dabei das Betrogenwerden nicht so sehr, als das Beschädigtwerden durch Betrug.“ (ebd.)

Was der Mensch begehrt sind also die Folgen seiner ihm angenehmen Wahrheit, die das Leben erhalten, er interessiert sich nicht für die Wahrheit an sich und tritt vor der Erkenntnis zurück, die ihm „feindliche [...] oder zerstörende [...] Wahrheiten“ (WL, 878) entschleiern könnte. Was ist also die Sprache, wenn nicht eine Äußerung dieses Verstellungstriebes und nur konventionellen Wahrheitstriebes?

Nietzsches Überlegungen über die Sprache beginnen mit einer lapidaren Aussage:

„Nur durch Vergesslichkeit kann der Mensch je dazu kommen zu wähnen: er besitze eine Wahrheit in dem eben bezeichneten Grade.“ (ebd.)

Der Mensch vergisst, dass er sich der Verstellung als Überlebensmittel bedient, dessen Ausdruck die Sprache ist, und glaubt, zur Wahrheitskenntnis gelangt zu sein. Sprache ist aber nichts mehr als eine tautologische Metapher, die ihren Anfang in den körperlichen Empfindungen findet. Dann wird das Empfundene in einen Laut umformt. Die Art und Weise, wie der Mensch aber empfindet, steht schon für ein geringes Stückchen der Möglichkeiten, dasselbe Ding zu erfahren. Sie ist daher arbiträr. Der Mensch weiß nicht einmal, was in ihm geschieht, und er äußert sich über die Welt Dinge mit Schlussfolgerungen und Urteilen, die er für allgemeingültig hält, indem er vergisst, nicht das einzige Lebewesen des Planeten zu sein. Die Sprach- und Wortbildung ist eben tautologisch und spielt sich nur innerhalb des Menschen, sie beschreibt nämlich nur

„die Relationen der Dinge zu den Menschen und nimmt zu deren Ausdrücke die kühnsten Metaphern zu Hilfe. Ein Nervenreiz zuerst übertragen in ein Bild! erste Metapher. Das Bild wieder nachgeformt in einem Laut! Zweite Metapher. Und jedesmal vollständiges Überspringen der Sphäre, mitten hinein in eine ganz andere und neue.“ (WL, 879)

Wäre das nicht genug, um das Prekär-Sein Menschlicher Erkenntnis zu zeigen, wendet sich Nietzsche den Begriffen zu. Das in der eben beschriebenen Weise gewonnene Wort wird in Begriffen umgebildet, die für Billionen unterschiedliche Fälle gültig sein müssen. Ein Begriff dient nicht als Erinnerung der arbiträren Begriffsbildung, sondern er wird jedes Mal mit ungleichen Dingen verbindet, auch wenn dasselbe Ding in anderen Umständen einer anderen Bezeichnung bedürftig wäre: „Jeder Begriff entsteht durch Gleichsetzen des Nicht-Gleichen“ (WL, 880). Die Wahrheit ist also für den Menschen ein „Heer von Metaphern, [...]

kurz eine Summe von menschlichen Relationen“ (ebd.) und der Mensch hat vergessen, dass sie eine Illusion ist. Der Wahrheitstrieb bleibt ein Wunder, weil eine solche Sprachbildung als Überlebensmittel der Natur gegenüber äußerst gut funktioniert, und keine weitere Deutung braucht, um seine Funktion zu erfüllen. Allmählich gelangt der Mensch immer weiter vom Uraugenblick der Begriffsherstellung und er entwickelt den Willen, die ganze Wirklichkeit unter Begriffen und Begriffskonstruktionen zu zwängen:

„Alles [...] hängt von dieser Fähigkeit ab, die anschaulichen Metaphern zu einem Schema zu verflüchtigen, also ein Bild in einen Begriff aufzulösen; im Bereich jener Schemata nämlich ist etwas möglich, was niemals unter den anschaulichen ersten Eindrücken gelingen möchte: eine pyramidale Ordnung nach Kasten und Graden aufzubauen, eine neue Welt von Gesetzen, Privilegien, Unterordnungen, Gränzbestimmungen zu schaffen, die nun der anderen anschaulichen Welt der ersten Eindrücke gegenübertritt, als das Festere, Allgemeinere, Bekanntere, Menschlichere und daher als das Regulierende und Imperativische.“ (WL, 881-882)

Wahrheit heißt jetzt die Begriffe in der Weise zu verwenden, damit sie in dem Kastenspiel ihren Platz finden. Dieses Kastenbau, in dem die Begriffe zuhause sind, besteht selbst aus Begriffen: Daher ist es flexibel und es kann immer wieder umgebaut werden. Der Forscher also nach der Wahrheit der Dinge findet nur die Metamorphose der Welt in den Menschen, die Wahrheit an sich bleibt noch ausgeschlossen. Vergessen wird noch einmal den Ursprung des Begriffes, dann wird *dieser* als *Ding an sich* genommen. Es ist auch unnützlich, sich der empirischen Forschung zu widmen, denn auch das, was man empirisch zu forschen glaubt, ist in Wahrheit durch ein System von Metaphern gebildet, die immer der Interpretation bedürftig ist. Es hilft uns auch nicht, von Naturgesetzen zu sprechen, da sich diese nur als Relationen von Relationen erweisen. Die Natur ist gesetzmäßig, ohne dass sie einer gewissen Gesetzmäßigkeit zu gehorchen braucht. Das bleibt wahr auch für die wissenschaftliche Vorstellung und Vermessung der Wirklichkeit: Die Zahlen und Chiffren vertreten die raffinierteste Lüge unseres Sprachsystems, zusammen mit den durch sie beschriebenen sogenannten „Naturgesetzen“, die durchaus sinnlos wären, wenn kein Referenzsystem wie etwa das sprachliche existierte. Die Wissenschaft wird also als Ergebnis des menschlichen Metaphernschaffens durch die Sprache betrachtet. „Die ganze empirische Welt“ ist nichts anders als „die anthropomorphe Welt“ (WL, 886): Die Wissenschaft ist daher nicht in der Lage, uns etwas mehr über die Wahrheit der Welt zu sagen als die Sprache es selbst tut, denn die Wissenschaft vertritt nur die menschliche Vorstellungsfähigkeit in einem höheren

Grade. Das Begriffsgebäude hält in sich zusammen und verhilft den Menschen zur Befriedigung ihres Überlebenstriebes. Diese Begriffswelt ist eine geschlossene, sich selbst regelnde, weil sie auf bestimmten Begriffsbindungen gegründet ist. Sie vertritt eine feste Schutzbarriere gegen das menschliche Unwissen selbst.

Nietzsche bestimmt daher die Wahrheit neu als Funktion des Lebens, d.h. des Willens zur Macht¹³⁵. Das Verhalten zwischen Subjekt und Objekt bleibt also ein ästhetisches, eine bildliche Übertragung in die menschliche Sprache. Später wird die Sprache in immer komplexere Begriffe organisiert, bis sie zur Wissenschaft steigert. Man steht vor nichts anderes als vor der Auflösung der Wirklichkeit in Begriffen, die die Welt anthropomorphisieren. Dieses von Nietzsche skizzierte Menschenbild ist also das eines sich selbst zwingenden Wesens, das nur durch seine erbärmlichen Mittel überleben kann. Der Mensch scheint, als wäre er in einem selbsterschaffenen Käfig eingesperrt, in einer Art „Zwingburg“ (WL, 887). So ist es aber nicht, da er sich von seinem Verstellungstrieb anders disponieren kann. Der Intellekt kann nämlich anders verwendet werden, indem seine Begriffe anders verknüpft werden können als nach den lebenserhaltenden Gesetzen. Der menschliche Verstellungstrieb kann sich weiter über seine Konstruktion erheben, indem er diese ironisch wiederaufbaut, ohne auf die begriffserhaltenden Bindungen zu achten. Nietzsche meint hier, die Verstellung kann zum Mythos führen und überhaupt zur Kunst. Die Zellen der Begriffe können verwirrt werden, damit es neue Kombinationen entstehen, nämlich Übertragungen, Metaphern und Metonymien. Es entsteht eine unzusammenhängende und reizvolle Kunstwelt, die im Text als wachender Traum beschrieben wird:

„An sich ist ja der wache Mensch nur durch das starre und regelmässige Begriffsgespinnst darüber im Klaren, dass er wache, und kommt eben deshalb mitunter in den Glauben, er träume, wenn jenes Begriffsgespinnst einmal durch die Kunst zerrissen wird.“ (ebd.)

Indem der Mensch durch die Kunst zu träumen glaubt, ist er in der Lage, sich vom Zwang der Vorstellung zu befreien bzw. sie freilich zu verwenden – denn in keinem Augenblick seines Lebens kann er sich gönnen, sie überhaupt nicht zu verwenden – und zwar „ohne zu schaden“ (WL, 888). Der träumende Mensch, der dem Griechen gleicht, lebt im Mythos und

¹³⁵ Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*, C. H. Beck, München 1998, S. 50.

kann daher intuitiv denken und handeln. Nichts in seinem Leben hat den Schein der dringenden Notwendigkeit, weil der Begriffszwang gehoben wird – „jetzt ist er zum Herrn geworden und darf den Ausdruck der Bedürftigkeit aus seinen Mienen wegwischen“(Ebd.). Im künstlerischen Zustand findet er eine Quelle unendlicher Erlösung vom Zwang der begrifflichen Dienstbarkeit. Der intuitive Mensch lebt in einer empfindlicheren Weise als der vernünftige: Er leidet tiefer und lernt nie aus der Erfahrung, sondern verhüllt das Leben in weitere ironische Begriffsbindungen. Beide Menschen, der vernünftige wissenschaftstreibende und der intuitive kunsterschaffende Mensch, üben einen Herrschaftsanspruch auf das Leben:

„Es giebt Zeitalter, in denen der vernünftige Mensch und der intuitive Mensch neben einander stehen, der eine in Angst vor der Intuition, der andere mit Hohn über die Abstraktion; der letztere eben so unvernünftig, als der erstere unkünstlerisch ist. Beide begehren über das Leben zu herrschen: dieser, indem er durch Vorsorge, Klugheit, Regelmässigkeit den hauptsächlichsten Nöthen zu begegnen weiss, jener indem er als ein „überfroher Held“ jene Nöthe nicht sieht und nur das zum Schein und zur Schönheit verstellte Leben als real nimmt.“ (WL, 889)

Die Wahrheit ist also dem menschlichen Verstand weder durch die Wissenschaft, noch durch die Kunst zu erreichen. Es steht vor dem Menschen nur die selbsterschaffene Wirklichkeit, die ihm als Überlebungsmittel dient. Spielt man mit dieser – und nur mit dieser kann man spielen – benimmt man sich künstlerisch, und zwar als ob es keinen Zwang gäbe, sich eine Vorstellungswelt zu erschaffen, sondern nur die Freiheit, mit dieser ironisch zu spielen.

Mit diesen letzten Überlegungen von Nietzsche werden wir wiederum an die unseren erinnert, die wir im ersten Kapitel dieser Arbeit als Einführung beschrieben haben. Einerseits befindet sich ein Trieb, die Wirklichkeit epistemisch zu beherrschen, andererseits erkennen wir das Bedürfnis, diese mythisch zu gestalten. Der Mensch muss sich also vor dem Staunen der unverfügbaren Wahrheit schützen, um überleben zu können. Er schafft sich Worte, Begriffe, Gedanken, die in Gesetzen und Axiomen formuliert werden, die für die konventionelle Sprache wahr sind und von der Gesellschaft für wahr genommen werden. Es ist zwar wahr, dass sich die *episteme* von sich selbst entwickelt, und zwar aus den Fakten, aber nach Kant wurde es unbestreitbar, dass diese Fakten nur durch unsere Sinne erfahren werden können, und zwar durch unsere menschliche Sinne, die nur ein Segment der ganzen

Vernehmungsmöglichkeiten in der Welt darstellen. Es bleibt daher der Gedanke erhalten, dass die Welt aus der Differenz von Subjekt und Objekt her zu deuten ist, sogar wenn es unmöglich bleibt, sich der Wahrheit zu nähern. Man kann sich dann dafür entscheiden, die Welt anders zu deuten, indem man die Wirklichkeit in Metaphern und Übertragungen umhüllt, und zwar im *mythos*. Es geschieht, was in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* geschah, und zwar dass der Mensch sich eine lebendigere Äußerung der zwei Instanzen erschafft, nämlich des apollinischen und dionysischen Triebes, die ihm eine wahrhaftere Deutung der Welt erlauben, und zwar nicht, weil diese ihm näher steht, sondern weil der unvernünftige Trieb anwesend ist, der dem Menschen daran erinnert, dass seine Verstellung nicht der Wahrheit entspricht. Der von diesem Mythos geleitete Mensch leidet anders durch das Leben, als der rein vernünftige. Er leidet mehr, aber kann immer aus seinen Aschen auferstehen, weil er „das Meisterstück der Verstellung“ (WL, 890) in finsternen Zeiten benutzt, nicht in den glücklichen. Der stoische Mensch dagegen bleibt stumm vor dem Unglück im Leben, vor seiner Sinnlosigkeit. Das Begriffsgebäude, das er sich in glücklichen Zeiten erschaffen hat, hilft ihm nicht mehr vor dem sinnlosen Abgrund, den er in den finsternen erkennen muss.

Der Aufsatz schließt sich also mit einer Aufwertung des intuitiven Denkens bzw. intuitiven Menschen, was in *Die Geburt der Tragödie* programmatisch am Anfang der Schrift als „Sicherheit der Anschauung“ steht¹³⁶ und die Bedeutung der gesamten Tragödienschrift prägt. In den zwei Schriften werden also dieselben Themen behandelt: in der Tragödienschrift kunstphilosophisch, in *Über Wahrheit und Lüge* erkenntnistheoretisch. Der apollinische Trieb dient als *principium individuationis*, als sprachliche Begriffsbildung nämlich, die uns auf dem schwebenden Meer des tragisch indisponiblen Willens momentan schützt. Der dionysische Kunsttrieb erinnert uns an diese unverfügbare Dimension, die unter uns lauert. Nur im ästhetischen Kunstspiel können beide veranschaulicht werden und nachher als Abhilfe gegen das Staunen vor dem Werden dienen. Die Trennung zwischen der vom Menschen erschaffenen Welt der Begriffe und der indisponiblen Welt des Willens als *Ding an sich* bleibt erhalten.

¹³⁶ „Wir werden viel für die ästhetische Wissenschaft gewonnen haben, wenn wir nicht nur zur logischen Einsicht, sondern zur unmittelbaren Sicherheit der Anschauung gekommen sind, dass die Fortentwicklung der Kunst an die Duplicität des Apollinischen und des Dionysischen gebunden ist [...]“ GdT, S. 20.

4.3. Rezeption von Nietzsches Gedanken und Polarisierung um 1900. Drei Vermittler: Georg Brandes, Ola Hansson und Hermann Bahr.

Friedrich Nietzsches Wirkung auf die Gebildeten um 1900 ist kaum zu überschätzen. Seine Christentumskritik, Nihilismus-Problematik und Wertediskussion werden mit der Idee einer neuen Mythologie, wie sie in diesem Kapitel dargelegt wird, verbunden, und zwar mit der Apotheose der Kunst als einzige Instanz, die kulturellen Normen schafft und vermittelt. Diese letzte Idee wurde als Ziel seit den frühromantischen Theorien gesetzt, das schon um 1800 erreicht wurde und seine Wirkung in den kulturellen Kreisen um 1900 erneut wiederfindet. Ästhetische Theorien und Praxen finden eine zentrale Position, da im kulturellen Diskurs eine immer bedeutendere Rolle von der Ästhetik übernommen wird, insbesondere von der synthetisierenden Mythenvorstellung, die ihr Vorbild in Nietzsches Erstlingswerk *Die Geburt der Tragödie* findet und die als Abwehr gegen eine lebenserstarrende Kultur eingesetzt wird. Diese renovierungsbedürftige Kultur hat sich in alten, insbesondere aus dem Christentum stammenden, Moralvorstellungen verwickelt und kann kaum etwas Lebendiges herstellen. Dabei handelt es sich um einen Enthusiasmus der Rezeption, der mehr auf der überzeugten Notwendigkeit einer Reformation von Moralwerten stützt und in der ersten Phase weniger auf der Entstehung einer solchen Notwendigkeit bei Nietzsche verweilt, die unseres Erachtens auf den frühen Betrachtungen des Philosophen über den Zusammenhang um Ästhetik und Erkenntnis zurückzuführen ist. Die Entstehung des Mythos ist in Zusammenhang mit den grundlegenden ästhetischen Trieben vor Augen zu halten, und zwar des Apollinischen und Dionysischen, und mit der Dimension des Tragischen, die diese Triebe zu vermitteln versuchen. Mit anderen Worten kann die Entstehung des an die tragischen Dimension erinnernden Mythos philosophisch als Abhilfe gegen das Erstaunen vor dem Werden gedeutet werden, aus der sich dann die weiteren Entwicklungsphasen Nietzsches Denkens deuten lassen, und zwar in seiner Bildungs-, Kultur- und Moralkritik, die diesem Werden in seiner tragischen Dimension immer treu bleiben.

Viele Autoren um 1900 verwenden also Nietzsche als Zerstörer lebenserstickender Moralwerte und werten die Notwendigkeit des Mythos in diesem Prozess auf, wobei die tragische Dimension, aus der die Notwendigkeit des Mythos stammt, eine sekundäre Rolle spielt oder gar nicht ins Spiel kommt.

Es ist z.B. der Fall vom dänischen Literaturkritiker Georg Brandes, der den Philosophen in *Friedrich Nietzsche. Eine Abhandlung über aristokratischen Radikalismus* (1890) und in einer dazugehörenden späteren Nachschrift (1893) rezipiert und zelebriert, und ihn als radikal denkenden Literaten der deutschsprachigen Kultur vorstellte. Brandes galt als Autorität in seiner Tätigkeit als Vermittler neuer Autoren zwischen diesen und dem Publikum sowohl in Nordeuropa als auch im deutschsprachigen Raum. Kaum ein Schriftsteller der jüngeren Generation um 1900 hat sich nicht mit Nietzsche durch Brandes auseinandergesetzt, vom Berliner Kreis über das Jung-Wien um Hofmannsthal und Schnitzler bis hin zu Thomas Mann.¹³⁷ In seiner zuerst 1889 auf Dänisch erschienenen Schrift *Friedrich Nietzsche. En aristokratisk Radikalisme*, nach einem Jahr ins Deutsche mit dem erwähnten Titel übersetzt und veröffentlicht, verwendet Brandes Formel aus Nietzsches Werken, die ihm ermöglichen, dringende Instanzen seiner Kultur zu fördern, die seiner Meinung nach ihrer repressiven Moral loswerden sollte, um sich dem Aufbau einer weniger stumpfsinnigen philiströsen Gesellschaft zuzuwenden. Brandes interessiert der Moralkritiker Nietzsche und er wertet diesen Aspekt auf, indem er sich nicht ausführlich mit Nietzsches Philosophie schlechthin beschäftigt, d.h. mit seinem grundlegenden Skeptizismus und mit seiner eigenen Wahrheitsdeutung¹³⁸. Sehr spärlich sind die Verweise sowohl auf *Die Geburt der Tragödie* als auch auf die mittleren Werke wie *Morgenröthe* und *Die fröhliche Wissenschaft*. Die Lektüre, die Brandes Denken am meisten zuspricht ist *Zur Genealogie der Moral*, die das Interesse des dänischen Kritikers erweckte und ihm die eigenen Reflexionen über seine Kultur ermöglichte¹³⁹.

Was für unseren Zusammenhang weiter interessant ist, betrifft die Aufwertung Nietzsches Künstlernatur, die auf einer Konzeption der Kunst als Mystik basiert ist. Georg Brandes äußert sich über Nietzsches Temperament wie folgt:

„Nietzsche war, solange er noch in Entwicklung begriffen war, als Mensch, als Temperament durch und durch eine Künstlernatur. Zu erkennen hieß es für ihn, sich erschüttern zu lassen [...], sein

¹³⁷ Klaus Bohnen, *Einleitung*, in: Georg Brandes, *Friedrich Nietzsche. Eine Abhandlung über aristokratischen Radikalismus*, Berenberg Verlag, Berlin 2004, S. 23.

¹³⁸ Alessandro Fambrini, *Friedrich Nietzsche. La prima ricezione*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2014, S. 33 u. 35.

¹³⁹ Ebd.

Gedankenleben [war] überhaupt durch sein Gemütsleben ganz und gar bedingt [...]. Deshalb hat in seinem geistigen Leben zuletzt die Mystik den Sieg davongetragen.“¹⁴⁰

Also stellt Brandes Nietzsche den jüngeren Kulturkreisen als Künstler vor, dessen Natur von seinem Gemüt bestimmt wird und der Kunst mit Mystik verbindet. Mehr dazu:

„Nietzsche kam zuletzt so weit, daß er diesen Übermenschen als in sich mystisch eingeschlossen betrachtete.“¹⁴¹

An anderen Stellen wird Nietzsche in diesem Sinn offen manipuliert. Als Beispiel nennen wir Ola Hansson, der schwedische Vermittler von dem Philosophen, der *Rembrandt als Erzieher* von Julius Langbehn rezipiert, in dessen Einleitung von Nietzsche die Rede ist, und schreibt von ihm als von einem mystischen Lyriker, einem subjektiven Idealisten, einem dionysisch begeisterten Seher und einem Propheten im alttestamentarischen Sinn.¹⁴² Dieses Beispiel einer doppelten Umdeutung Nietzsches, diesmal von Hansson über Langbehn, ist vielsagend für unsere Überlegungen, da sich der Akzent allmählich auf die Kunst als Mystik bewegt, wie es schon in Brandes Worten widerklingt.

In dieser Weise ist der Rückschluss zwischen Mystik und Kunst vollzogen, sogar in einer Persönlichkeit – in der Person Nietzsches – verkörpert. Das gibt dem Ästhetizismus freien Weg als lebensdeutende Strömung, zusammen mit all den kollateralen Lebens- und Kunstauffassungen, die ihn begleiten und teilweise aus ihm stammen: Die Lebensphilosophie wird in der ästhetischen Erfahrung mit der Mystik und der Esoterik verbunden, sie äußert sich dann in Kunstbewegungen wie Expressionismus, Futurismus, Jugendstil und Dadaismus in prägnanter Weise. Diese mystisch-ästhetisch geprägten lebensphilosophischen Gedanken verbinden sich weiterhin mit den politischen Ereignissen in den Reformbewegungen und mit den wissenschaftlichen Fortschritten in der Psychoanalyse, Psychologie, Medizin und in den Naturwissenschaften allgemein. Die Wirkung der Rezeption Nietzsches Philosophie und Kulturkritik erscheint auch in Monismus- und Alleinheitsvorstellungen und im Vitalismus, die sich nochmals als lebensphilosophische Phänomene betrachten lassen. Alle diese Instanzen finden ihren Ausdruck mit unterschiedlichen Tönen in der deutschsprachigen Literatur um 1900.

¹⁴⁰ Georg Brandes, *Friedrich Nietzsche. Eine Abhandlung über aristokratischen Radikalismus*, a.a.O., S. 103-104.

¹⁴¹ Ebd., S. 108.

¹⁴² Vgl. dazu Alessandro Fambrini ausführliche Beschreibung der Manipulation vom Nietzscheschen Denken durch Ola Hansson nach der Lektüre von Julius Langbehns *Rembrandt als Erzieher*. In: Alessandro Fambrini, *Friedrich Nietzsche. La prima ricezione*, a.a.O., S. 127-129.

Weitere Beispiele der Konkretion um Mystik und Ästhetik sowie der Wahrheitssuche mittels Kunst und Wissenschaft sind in Hermann Bahrs *Die neue Psychologie* (1890) und *Die Überwindung des Naturalismus* (1891) enthalten. Der österreichische Publizist wurde zum Sprachrohr des bekannten Jung-Wiens um Autoren wie u.a. Hugo von Hofmannsthal und Arthur Schnitzler. Im ersten Essay wird von Bahr eine neue künstlerische Technik gefordert, die den *états d'âme* anstatt der *états de choses* den ersten Rang gibt: „Das immer nur: *états de choses*, die ewigen Sachstände, hat man satt, und gründlich; nach *états d'âme*, nach Seelenständen, wird wieder verlangt“¹⁴³. Es wird zwar eine neue Psychologie erwünscht, die sich von der Kunst inspirieren lässt und umgekehrt soll die Kunst ihre Bilder aus der psychologischen Wissenschaft nehmen. Hinter diesen Überlegungen lauert das Problem der Wahrheitssuche. Um welche Wahrheit geht es aber hier? Es ist die subjektive Wahrheit des Gefühls:

„Darum wird die neue Psychologie, welche die Wahrheit des Gefühles will, das Gefühl auf den Nerven aufsuchen, gerade wie die neue Malerei, welche die Wahrheit der Farbe will, die Farbe in den Augen aufsucht, während alle alte Kunst sich ins Bewußtsein versperrte, das in alles Lüge trägt.“¹⁴⁴

Es geht also darum, eine Wahrheit zu deuten, die aus dem Ich stammt und in die Welt projiziert wird. Diese Methode, die neue Psychologie eben, will zeigen, was in der Seele geschieht, sie berichtet nicht darüber. Es ist als würde die Seele von selbst sprechen, eine Art Beichte:

„Es handelt sich um eine Methode, die Ereignisse in den Seelen zu zeigen, nicht von ihnen zu berichten. Am nächsten liegt die ‚Ich-Form‘. Was über eine Seele ausgesagt wird, bewirkt uns nicht; aber den Bekenntnissen, welche eine Seele von sich selbst aussagt, ist unser Vertrauen geneigt.“¹⁴⁵

Alles fängt im „Ich“ an, die Ereignisse und ihre Deutungen. Nur was unmittelbar in der Seele geschieht, wird als wahr geschätzt. Von der Objektivität der Welt ist man satt. Man sucht eine neue Objektivität im Subjekt, im Seelenzustand. Es sollte gezeigt werden, was vor dem Verstande geschieht, die nackten Gefühle eben. Der Vorzug für die Intuition anstelle

¹⁴³ Hermann Bahr, *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, hrsg. von Claus Pias, VDG, Weimar 2004, S. 90.

¹⁴⁴ Ebd., S. 94.

¹⁴⁵ Ebd., S. 96.

der logischen Gedanken, der von Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* und in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* betont wird, findet hier seine Verarbeitung. Nun wird es aber ein neues Vertrauen auf die renovierte Wissenschaft eingeführt, auf eine Psychologie nämlich, die mystisch gedeutet ist. Von der neuen Psychologie verlangt man eine Objektivität der Subjektivität, d.h. Seelenzustände als Objekte zu beschreiben. Es wird dazu auch ein biologischer Ort gefunden, wo solches sich ereignet, nämlich die Nerven.

„Diese Methode, das Unbewußte auf den Nerven, in den Sinnen, vor dem Verstande, zu objektivieren, verlangt das ganze Geschrei nach der neuen Psychologie.“¹⁴⁶

Hier findet man ein Beispiel des neuen Zusammenschlusses Kunst-Wissenschaft, dem bald ein drittes Glied hinzugefügt wird. Es ist z.B. in *Die Überwindung des Naturalismus*, das Bahr seine Überlegungen direkt mit dem romantischen mystischen Denken verknüpft. Gefordert wird auch hier eine Äußerung der Seele durch die Kunst, die nämlich in der Kunst der Moderne ihre Mittel findet. Man wendet sich von der Wirklichkeit ab, um den Geheimnissen der Seele Raum zu schaffen. Die Wahrheit liegt im Seelenzustand, die vom Naturalismus beschriebene Wirklichkeit ist nur ein Mittel, diese zu beschreiben. Die Opposition Wahrheit-Lüge wird durch die neue Psychologie und dann durch die neue Kunst überwunden:

„Eine Weile war es die Psychologie, welche den Naturalismus ablöste. Die Bilder der äußeren Welt zu verlassen um lieber die Rätsel der einsamen Seele aufzusuchen – dieses wurde die Losung: Man forschte nach den letzten Geheimnissen, welche im Grunde des Menschen schlummern.“¹⁴⁷

Der bereits erwähnte Ola Hansson äußert sich in ähnlicher Weise über die notwendige Überwindung naturalistischer Weltanschauung und verbindet diese direkt mit Nietzsche in seinem Aufsatz *Friedrich Nietzsche und der Naturalismus* (1891) und in einer vorher erschienenen umfangreicheren Schrift über den deutschen Philosophen, *Friedrich Nietzsche. Seine Persönlichkeit und sein System* (1890). Im ersten empfiehlt Hansson den deutschen Schriftstellern, sich von naturalistischen Autoren wie Ibsen, Zola und Tolstoi abzuwenden, um sich vom antinaturalistischen Nietzsche inspirieren zu lassen, der objektive

¹⁴⁶ Ebd., S. 97.

¹⁴⁷ Ebd., S. 128.

Kausalverbindungen mit subjektiven freien Assoziationen ersetze¹⁴⁸. Dieselbe assoziative Freiheit hat der schwedische Autor am Anfang der zweiten genannten Schrift verwendet, um Nietzsches Dichtung zu beschreiben: Es geht hier nämlich um eine Reihe von suggestiven Tropen, die sich miteinander verketteten, um den mystischen Charakter Nietzsches wiederzugeben:

„Es giebt nichts, dem Nietzsche's Dichtung so ähnlich ist, wie dem Meer, dem grossen Meer. Das Meer, - das ist der endlose Fernblick, das Symbol der Unendlichkeit, das Grenzenlose für Auge und Gedanke. Das Meer, - das ist der beständige Wechsel, der unsterbliche Proteus, des sich jeden Augenblick häutet und sich noch niemals in die Hände des Verstandes gab. Das Meer, - das ist das Unergründliche, das mystisch Lokkende, die Daphne, der die Menschen von Ewigkeit her nachsetzte, und die sich Mal auf Mal fangen liess, um den Liebenden zu narren, der sich glücklich glaubte, und ihren Zauber aufs Neue an anderen auszuüben. Das Meer, - das ist die grandiose Schönheit in Mondscheinnächten, in Sturmtagen und Morgenröthen; - das Grösste aller Raubthiere der Erde, ein sagenhaftes Raubthier, aus schäumenden Rachen brüllend, dass sein Echo über die Welt rollt; eine Riesenschlange, die sich um die Länder schnürt, glitzernd und blinkend in der Sonne in ihrer feuchten, blanken Haut.“¹⁴⁹

Irrationalismus und Subjektivität beherrschen diese Beschreibung Nietzsches „Dichtung“ und wirken umso größer, da sie aus Nietzsches Grundideen gefolgert werden, die wiederum eine Lebensumdeutung im antinaturalistischen Sinn ermöglichen würden und in allen Lebensbereichen ihre Wirkung finden sollten, mitsamt den oben erwähnten Kunstbewegungen, politischen Reformbewegungen und wissenschaftlichen Fortschritten. So Hansson:

„Die von Nietzsche verkündigten Grundideen gehören zu denen, die auf allen Gebieten von Leben und Cultur aufgestellt werden können; und in Wahrheit lässt sich nichts Einzelnes in ihrem Geiste verändern, ohne dass all das andere mitfolgt. Huldigt der Dichter ihnen, so müssen sie eine ganz neue Literatur aus ganz neuen Voraussetzungen schaffen; - wird ihnen das tägliche äussere Leben angepasst, so müssten sie das Aussehen der Städte, den Verkehr der Menschen unter einander,

¹⁴⁸ Alessandro Fambrini, *Friedrich Nietzsche. La prima ricezione*, a.a.O., S. 108-109.

¹⁴⁹ Ola Hansson, *Friedrich Nietzsche. Seine Persönlichkeit und sein System*, Fritsch, Leipzig 1890, S. 3.

Trachten und Lebensgewohnheiten von Grund aus verändern; sie müssten in der Hand des Gesellschaftsreformators bisher ungesehene soziale Constellationen hervorrufen.“¹⁵⁰

Die Wirkung Nietzsches ist also kaum aus seiner Interpretation in mystisch-ästhetischen Sinn zu trennen und diese Interpretation endet in allen Lebens- und Kulturbereichen. Wie wir schon erwähnt haben, entwickeln sich alle diese Dynamiken um das Thema Kunst-Mystik-Wissenschaft als Wiederauftauchen der von uns eingeführten Opposition, die eine erste Kristallisierung in der deutschsprachigen Kultur um 1800 erlebte. Bahr nimmt Position für die Moderne. Während die Klassik über Vernunft und Gefühl als Hauptmerkmale des Menschen forschte, wurde seines Erachtens von der Romantik den Akzent auf die Äußerung von Leidenschaft und Sinnen gesetzt. Die neue Kunst der Moderne übernimmt alles in einem einzigen Ort, d.h. in den Nerven: „[...]wenn der Klassizismus Mensch sagt, so meint er Vernunft und Gefühl; und wenn die Romantik Mensch sagt, so meint sie Leidenschaft und Sinne; und wenn die Moderne Mensch sagt, so meint sie Nerven.“¹⁵¹

In seiner Analyse in *Die Überwindung des Naturalismus*, die er aus ähnlichen Prämissen wie die von Nietzsche in *Die Geburt der Tragödie* entstehen lässt – und zwar indem er vom antiken Denken und von der antiken Mythologie spricht – gelangt Bahr zu einem Punkt, wo die Welt von dem Ich aus gedeutet wird, indem die Kunst den Nerven Ausdruck geben muss, dem Seelenzustand, der ihn als glaubhafte Wirklichkeit interessiert. Die Subjektivität ist also die Basis der neuen Kunst-Wahrheit.¹⁵² Erst in dieser Weise kann eine Versöhnung zwischen Menschen und Welt erschaffen und der Naturalismus überwunden werden:

„Ich glaube also, daß der Naturalismus überwunden werden wird durch eine nervöse Romantik; noch lieber möchte ich sagen: durch eine Mystik der Nerven. Dann freilich wäre der Naturalismus nicht bloß ein Korrelativ der philosophischen Verbildung. Er wäre dann geradezu die Entbindung der Moderne: Denn bloß in diesen dreißigjährigen Reiben der Seele am Wirklichen konnte der Virtuose im Nervösen werden.“¹⁵³

¹⁵⁰ Ebd., S. 30.

¹⁵¹ Hermann Bahr, *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, a.a.O., S. 130.

¹⁵² Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870-1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende*, C.H. Beck, München 1998, S. 55.

¹⁵³ Hermann Bahr, *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, a.a.O., S. 130.

Diese alleinheitliche Nervenmystik vertritt nach unserer Meinung die Reaktion auf die mehrmals genannte Unverfügbarkeit der Wahrheit: Der Zugang zu ihr wird in der subjektiven Wahrheit gefunden und aus der Innerlichkeit gelangt man wieder in die Außenwelt, in die Wirklichkeit. Da die Welt nicht direkt angesprochen werden kann, und daher beherrscht, wird es ein Umweg gefunden, der in der Subjektivität des Ich seinen Anfang hat. Die Verknüpfung mit dem im tieferen Ich lauernden Unbewussten ist dann nur einen Schritt entfernt. Von dieser zur vitalistischen Umdeutung des Unbewussten als allbeseelendes Prinzip, das allen Wesen entsprechen kann, ist es auch kein langer Weg.

Der durch die Verknüpfung Mystik-Ästhetik in all diesen Formen umgedeutete Lebensbegriff wird um 1900 zur Parole eines umfassenden Misstrauens gegen die Konventionen in der Gesellschaft, die Äußerlichkeit und Naturferne der Zivilisation und den nüchternen Rationalismus, der die meisten Lehr- und Staatsanstalten leitet.¹⁵⁴ Das Leben erscheint als unhintergehbare Totalität, als größte hermeneutische Herausforderung, der nicht ausgewichen, aber auch nicht bewältigt werden kann. In diesem Sinn ist der Lebensbegriff ein wirklich „säkular gewordenes Absolutum“¹⁵⁵. Philosophiegeschichtlich ist die Auseinandersetzung mit dem Lebensbegriff nichts Neues: Etwas Ähnliches geschah mit dem Aufstand gegen den Aufklärungsbegriff und seiner empfundenen Aridität, die eine Reihe von Oppositionen mit sich zog – z.B. Mechanisches gegen Organisches, Totes gegen Lebendiges. Nietzsches Rezeption steht am Anfang einer ähnlichen Polarisierung, die sich nach der Rezeption Kants in Romantik und Klassik kristallisiert hat, und die um 1900 in ähnlicher Weise wieder auftritt, aber in zerstückelter. Die Wiedergeburt der Mystik in Verbindung mit Ästhetik äußert sich in der Neuromantik, da im Zeichen Nietzsche das Ästhetische für die Literatur zur einzig möglichen Rechtfertigung des Daseins wird¹⁵⁶. Dieses Argument, wie bereits geschrieben, nimmt seine ersten Schritte aus einer Weltdeutung, die vom Ich aus geschieht. Die andere Entwicklung der Polarisierung um 1900, in entgegengesetzter Richtung, ist eine Art Gegenstimme in unserem Zusammenhang. Der andere Pol findet seinen Anfang in der Unverfügbarkeit der Wahrheit, also in der

¹⁵⁴ Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1900-1918. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Ersten Weltkriegs*, C.H. Beck, München 2004, S. 72.

¹⁵⁵ Wolfgang Braungart, *Ästhetische Religiosität oder religiöse Ästhetik?* in: Wolfgang Braungart / Gotthard Fuchs / Manfred Koch (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900*, a.a.O., S. 17.

¹⁵⁶ Ebd., S. 22.

unüberwindlichen Differenz zwischen Ich und Welt, Subjekt und Objekt, und in der Auseinandersetzung mit dieser Differenz. Wir verstehen als Vertreter dieses anderen Poles das Werk Franz Kafkas. In den nächsten Kapiteln werden wir zeigen, wie weit unser Polarisierungsschema hält und wer sich in den entgegengesetzten Positionen um 1900 befindet.

5. Polarisierungen um 1900 – Nietzsche-Rezeption. Reaktion auf die Welt- und Lebensbejahung.

5.1. Ästhetisierung des Lebens - Hermeneutische Umdeutung der Welt. Der Künstler in der habsburgischen und in der wilhelminischen Neuromantik.

5.1.1. Habsburgische Neuromantik: Hugo von Hofmannsthal, *Ein Brief* (1902)

Der fiktive Verfasser von *Ein Brief*, Lord Philip Chandos, erlebt eine künstlerische Krise in der tiefsten Sprachskepsis im Sinne Nietzsches. Hugo von Hofmannsthal lässt ihn an der Unmöglichkeit leiden, ein Zusammenhängendes durch die Sprache zu äußern. Der Text, 1902 erschienen, handelt um eine fest verwurzelte Skepsis, die die Hauptfigur 1603 erlebt. Was der junge Gelehrte und Schriftsteller tun wollte, was in seinen früheren Plänen stand, war es, sich der „Erkenntnis der Form“ zu widmen, um der „inneren Form“ der Dinge die nötige Kraft zu geben, „daß sie das Stoffliche anordne, denn sie durchdringt es, sie hebt es auf und schafft Dichtung und Wahrheit zugleich, ein Widerspiel ewiger Kräfte, ein Ding“ (EB, 46). In diesen Worten erklingen Schillers Trieblehre aus den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* und Goethes *Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, die dem Leser vom frühen 20. Jahrhundert wohl bekannt waren. Hier erkennen wir also eine Anspielung auf die deutsche Klassik und ihre berühmtesten Vertreter. Wenige Zeilen weiter fehlen aber nicht romantische Merkmale, in denen die *Athenäum-Fragmente* Friedrich Schlegels widerklingen:

„Ich wollte die Fabeln und mythischen Erzählungen, welche die Alten uns hinterlassen haben, und an denen die Maler und Bildhauer ein endloses und gedankenloses Gefallen finden, aufschließen als die Hieroglyphen einer geheimen, unerschöpflichen Weisheit, deren Anhauch ich manchmal, wie hinter einem Schleier zu spüren meinte.“ (EB, 46-47)

Die Idee der Hieroglyphen hatte ihre Resonanz bereits im Werk vom Empfänger des Briefes, Francis Bacon, insbesondere in den Kapiteln über Sprache und Poesie aus *Of the Proficiency and Advancement of Learning* (1605), wo Bacon die Philosophie aus der Poesie

leitet, indem er behauptet, die Poesie habe den Zeitprimat vor der Philosophie, genau wie Hieroglyphen bereits vor Buchstaben existierten¹⁵⁷.

Lord Chandos will die Wirklichkeit adäquat beschreiben. Dem Leser von 1902 ist klar, dass Autoren wie Goethe, Schiller, Schlegel oder Novalis, auf die wie gesagt angespielt wird, große sprachliche Leistungen mit ihren Werken hervorgebracht und ihre Deutung von Wirklichkeit ausgestaltet haben. Dem englischen Lord wie dem österreichischen Autor ist aber unmöglich, sich von der Sprache zu bedienen. Diese trenne die Dinge von einander, da sie sie mit Begriffen verbindet, die sprachlich abstrakt abgeleitet werden. Chandos Pläne scheitern daher an der misslungenen Fähigkeit der Sprache, die Welt in ihren unmittelbaren Zusammenhängen zu beschreiben. Was der Schriftsteller fühlte, war eine große natürliche Einheit nicht nur unter den betrachteten Naturdingen, sondern sogar zwischen Betrachtendem und Betrachtetem:

„Mir erschien damals in einer Art von andauernder Trunkenheit das ganze Dasein als eine große Einheit: geistige und körperliche Welt schien mir keinen Gegensatz zu bilden, [...] in allem fühlte ich Natur [...] und in aller Natur fühlte ich mich selber.“ (EB, 47)

In einer Art mystischen Rausches fühlte sich Lord Chandos mit allem verbunden und wollte die „Kreatur[en]“ (EB, 48) miteinander verbinden, als wäre jede einzelne der Schlüssel zu allen anderen gewesen. Diese Empfindungsart ist bereits in der Frühromantik stark ausgedrückt und sie ist in Hofmannsthals Gedanken während der Redaktion von *Ein Brief* anwesend, wie seine Korrespondenz nachweist¹⁵⁸. Insbesondere ist die Betrachtungsart des Lord Chandos', die fiktiv der von Hofmannsthal selbst entspricht, dem Novalis sehr nah, da manches aus der Fragmentsammlung *Blüthenstaub* im *Chandos-Brief* anklingt. Hier So Novalis über das dichterische Fühlen in *Blüthenstaub*:

„Es ist kein Schauen, Hören, Fühlen; es ist aus allen Dreien zusammengesetzt, mehr als alles Dreies; eine Empfindung unmittelbarer Gewißheit, eine Ansicht meines wahrhaftesten, eigensten Lebens. [...] Dieses Vermögen ist ebenfalls empfänglich für Krankheit, die entweder Überfluß an Sinn und Mangel an Verstand oder Überfluss an Verstand und Mangel an Sinn bezeichnet.“ (BF, 117)

¹⁵⁷ Vgl. den Kommentarteil zu *Ein Brief* in: Hugo von Hofmannsthal, EB, 279.

¹⁵⁸ Novalis' *Monolog* wird in einem Brief Hofmannsthals an Fritz Mauthner vom 3. November 1902 explizit erwähnt, EB, 280.

Es bleibt also fest, dass der Autor sich mit der Welt in unmittelbarer Verbindung fühlt, d.h. er reicht bis zu ihrem Grund, in den er eingreifen will: Es geht hier darum, dass der Dichter keine angemessenen Mittel dazu findet, es zu leisten.

5.1.2. Krise der Begriffssprache – Widerklang des Dichters in der Wirklichkeit.

Die abstrakten Worte sind nicht in der Lage, wie schon oben erwähnt, etwas Zusammenhängendes zu beschreiben. Lord Chandos besteht auf die Notwendigkeit eines vom Menschen überschaubaren Zusammenhanges, da dieser der Schlüssel zur Weltdeutung darstellt. In der unmittelbaren Indisponibilität dieses Zusammenhanges erkennen wir die nietzscheanische Sprachkritik, die sich in Chandos' Worten ausdrückt: „Es ist mir völlig die Fähigkeit abhanden gekommen, über irgend etwas zusammenhängend zu denken oder zu sprechen.“(EB, 48) Es geht daher um eine Kritik der Begriffssprache, um eine Krise der Vernunft als alldeutendes Mittel gegenüber der Kunstsensibilität, die den Zusammenhang in der Natur stark fühlt und verdichten will.

Hofmannsthals Figur steht entwaffnet und hilflos vor der zusammenhängenden Wahrheit der Dinge, die ihn direkt anspricht, und der Unmöglichkeit, sie in Sprache und Gedanken zu übertragen:

„Es gelang mir nicht mehr, sie [die Dinge] mit dem vereinfachenden Blick der Gewohnheit zu erfassen. Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.“ (EB, 49)

Dem Schriftsteller ist dennoch möglich, tief in die Dinge zu schauen. Er kann sie „in einer unheimlichen Nähe“ (ebd.) sehen, als ob sie vergrößert worden wären. Es scheint ihm, er könne sich in ihnen widerklingen hören und umgekehrt: „[...] ich fühle ein entzückendes, schlechthin unendliches Widerspiel in mir und um mich, und es gibt unter den gegeneinander spielenden Materien keine, in die ich nicht hinüberzufließen vermöchte“ (EB, 52). In dieser Spannung möchte der Künstler Lord Chandos alles aufschließen, als könnte er seinen Körper dazu verwenden, die Dinge in ihrer Wahrheit aufzulösen. In dieser sehr körperlichen Poetik der Wirklichkeitsaufschließung spiegelt sich ein romantisches Thema

wider, das in dem Satz „mit dem Herzen (zu) denken“ und im Wort „Bezauberung“ wiederzufinden ist, nicht weniger aber im „aus lauter Chiffren“ (ebd.) bestehenden Körper.

Ein Brief von Hugo von Hofmannsthal zeigt dem Leser, was der Dichter tun könnte, wenn er das entsprechende Mittel dazu fände: Er wäre in der Lage, die Welt umdichtend, alles zu sagen. Und die Wahrheit würde in ihm Widerklang finden, weil alles aus seinen Empfindungen stammt. Es fehlen ihm nur die Mittel, nicht der Wille dazu:

„[...] ich könnte dann ebensowenig in vernünftigen Worten darstellen, worin diese mich und die ganze Welt durchwebende Harmonie bestanden und wie sie sich mir fühlbar gemacht habe, als ich ein Genaueres über die inneren Bewegungen meiner Eingeweide oder die Stauungen meines Blutes anzugeben vermöchte.“ (EB, 52)

In fast nietzscheschen Worten begründet Lord Chandos seinen Entschluss, nichts mehr zu schreiben. Nietzsche hatte in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* ausdrücklich formuliert, dass es die Natur ist, die den Menschen aus ihrer Erkenntnis bannt¹⁵⁹. Die Trennung zwischen Natur und Menschen ist endgültig, Natur in sich oder um sich zu spüren, heißt es, einer Täuschung erliegen, die immer eine solche bleibt. Eine wahre menschliche Erkenntnis der Natur ist überhaupt unmöglich für den Philosoph, ein Widerklang des Menschen in den Dingen ist bloß der Widerklang seiner Täuschung. So Nietzsche:

„Der Forscher nach solchen Wahrheiten sucht im Grunde nur die Metamorphose der Welt in den Menschen; er ringt nach einem Verstehen der Welt als eines menschenartiges Dinges und erkämpft sich besten Falls das Gefühl einer Assimilation.“ (WL, 883)

5.1.3. Überwindung der Begriffssprache durch die Bildersprache.

Die von Hofmannsthal beschriebene Krise ist, wie mehrmals gesagt wurde, eine Begriffskrise. Die scheinbare Dichotomie zwischen Sprachverzweiflung und Sprachschönheit

¹⁵⁹ Vgl. Friedrich Nietzsche: „Was weiss der Mensch eigentlich von sich selbst! [...] Verschweigt die Natur ihm nicht das Allermeiste, selbst über seinen Körper, um ihn abseits von den Windungen der Gedärme, dem raschen Fluss der Blutströme, den verwickelten Faserzitterungen, in ein stolzes gauklerisches Bewusstsein zu bannen und einzuschliessen! [...] Woher, in aller Welt, bei dieser Costellation der Trieb zur Wahrheit!“ (WL, 877).

löst sich auf in der Dichotomie von Begriff und Bild¹⁶⁰. Die Zeichensprache der Bilder und Vergleiche, der Metaphern und Gleichnisse trägt Chandos sicher durch die Begriffskrise. Hier wird die Antithese von Begriffs- und Bildersprache deutlich: Die erste war schon in Krise geraten und erhält den letzten Stoß durch Nietzsches Philosophie, die zweite aber bleibt gesund und produktiv und schafft Tropen, die Hofmannsthal durch die Begriffskrise führen können. Hofmannsthal entscheidet sich für die Bildersprache und beherrscht sie meisterhaft in *Ein Brief*. Die neue symbolische Ordnung, die die zusammenhängenden Begriffe ersetzt, wird durch die metaphorische Synthesis der *locutio impropria* aufgebaut. Das Schöpferische selbst erschließt sich als metaphorisches Vermögen, immer neue Sinnesmetamorphosen hervorzubringen, und zwar durch die Kraft der Trope. Die Sprache der Metapher wird zur einzigen Sprache, zu der Sprache der Natur selbst: Die wahren Hieroglyphen sind eigentlich lebendige geheimnisvolle Chiffren, aus denen die Welt besteht. Das Wesen der Dinge kann sich daher nur in Tropen enthüllen.

Diese Tropen sind nicht nur mit dem Intellekt zu verstehen: Sie fordern eine andere Sensibilität, eine ästhetische, die sich in den Sinnen äußert. Im Text wird sie die Sprache „des Herzens“ genannt, die weiteres erschließen kann. Hofmannsthals Sprachkrise ist eher eine Vernunft- und Wissenschaftskritik im Sinne Nietzsches, die den Vorrang den mystischen Augenblickerlebnissen gibt, die die Perspektive einer künftigen symbolischen Gestaltung geben.¹⁶¹ Hofmannsthal reagiert auf Nietzsches Sprachskepsis mit einer Aufwertung der Tropensprache, die sich mit einer Umsetzung lebensphilosophischer Ansätze um 1900 verbindet.

Genau in dieser Richtung ist die Episode der sterbenden Ratten zu verstehen, mit denen sich Lord Chandos identifiziert:

„Es war viel mehr und viel weniger als Mitleid: ein ungeheures Anteilnehmen, ein Hinüberfließen in jene Geschöpfe oder ein Fühlen, daß ein Fluidum des Lebens und Todes, des Traumes und Wachens für einen Augenblick in sie hinübergeflossen ist [...]“ (EB, 51).

Was er im Sterben der Ratte empfindet, ist die Gewalt des Lebens. Tod und Leben werden hier zusammen gemeint, der jeweilige Akzent ist immer erst durch die Empfindung

¹⁶⁰ Wolfgang Riedel, *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, S. 25.

¹⁶¹ Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des ersten Weltkriegs*, a.a.O., S. 83.

nachvollziehbar und wird ästhetisch in einem Bild entziffert. In der Ambivalenz von Leben und Tod sieht Hofmannsthal das Unfassbare am Leben selbst, das lebensphilosophisch durch die Tatsache bestätigt wird, dass nichts außerhalb des Lebens selbst geschieht: Es wird daher auf eine transzendente Sinnggebung verzichtet, auf eine Offenbarung Gottes, zugunsten einer Offenbarung des tellurischen Lebens, zumal des animalischen¹⁶². Die Rattenszene ist als *unio mystica* mit dem sterbenden Tier zu betrachten, wo die allbelebende Gewalt des Willens zum Leben selbst zu spüren ist. Es geht um eine Offenbarung *ex negativo*, im Tod erkennt man das Leben, das durch ein Spiel der Bilder ästhetisch vermittelt wird. Die Identität dieser Gewalt entspricht dem Schopenhauerischen Wille in Hofmannsthals Augen: Sie wird durch den Schmerz der sterbenden Ratte und des empfindlichen Dichters in eins geschmolzen. In dieser Hinsicht könnte man sagen, dass der Willensbegriff von Schopenhauer Objekt und Subjekt vereinigt, dass Mensch und Natur zu eins gemacht werden. Schopenhauer aber flieht vor dieser dämonischen Natur, er versucht nämlich, den Willen zu verneinen. Als Erbe Nietzsches will Hofmannsthal sie dagegen im Leben bejahen: Weil der Wille alle Einzelwesen in sich vereint, kann man im ewig wiederkehrenden Gleichen denselben Willen erkennen, der die ganze Natur bewohnt¹⁶³. Das einzige Wesen, in diesem Fall die sterbende Ratte, wird zum Schlüssel der ganzen Welt. Die Identität des Willens erscheint in der sprachlichen Vergleichung des Verschiedenen. Alles kann verglichen werden, die Bilder entfalten eine unbegrenzte Macht über die Welt. Der Dichter ist nicht nur Schöpfer, sondern auch Seher, denn er entschleiern die Vielfalt der Natur in der Einfalt des Willens.

5.1.4. Eine lebensphilosophische Umdeutung.

Hugo von Hofmannsthal rezipiert also die Philosophie Nietzsches unter dem Zeichen der Lebensphilosophie. Um 1800 wurde die Naturphilosophie der Romantik in poetischen Vereinigungsutopismus übertragen, um 1900 fließt die Lebensphilosophie in die Literatur als Lebensmystik hinein: Die Biologie wird dabei nicht szientifisch von der Dichtung gehandelt, sondern sie wird als Philosophie der lebenden Natur betrachtet. Die Rezeption von Nietzsche ist in diesem Sinne als Verneinung der Willensverneinung von Schopenhauer angesehen: Der Vitalismus, der die Lebensmystik um der Jahrhundertwende beseelt, besteht auf

¹⁶² Wolfgang Riedel, *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, a.a.O., S. 38.

¹⁶³ Ebd., S. 45.

verarbeitete Grundkonzeptionen von Schopenhauer, wo der blinde Wille den Erscheinungsformen zugrunde liegt. Dieser wird als das *Ding an sich* empfunden, daher werden alle Organismen „von innen“ aus beschrieben, vom in ihnen bestehenden Willen aus eben. In der Philosophie Schopenhauers bleibt eine Differenz, eine Dichotomie zwischen dem unverfügbaren Willen und den Vorstellungen bestehen, die unsere Weltwahrnehmung prägen. Schopenhauer hält diesen Unterschied aufrecht und vermittelt den Schleier der Maya, der den Menschen vor der furchtbaren Wahrheit des Willens schützt und gleichzeitig das einzige Mittel darstellt, mit der Wirklichkeit umzugehen. Am Ende des 19. Jahrhunderts wird in Schopenhauers Rezeption der Wille als Subjekt empfunden, der sich den Leib als seine Objektivierung setzt. Um der Jahrhundertwende wird es Schopenhauer vorgeworfen, die sinnliche Schönheit – der Vorstellungen – zur bloßen Dienerin der abstrakten Idee – d.h. des Willens – degradiert zu haben. Indem sich Schopenhauer vom Willen fernhält, ihn verneint, wird er um 1900 kritisiert, da das im Willen tobende Leben muss – nach Nietzsches Rezeption – dionysisch bejaht werden. Die ursprüngliche Dichotomie muss daher verringert werden, die äußere Sinnlichkeit, d.h. die sinnhafte Evidenz wird in der Beseelung aller Dinge begründet, als Äußerung des Willens. Diese Differenz wird vitalistisch verneint und ästhetisch vermittelt. Die Spannung zwischen Innerem und Äußerem, Vorstellung und Leben geht in der ästhetischen Reflexion allmählich verloren: Bild und Bedeutung sind nicht mehr zu trennen, genauso wenig wie Inhalt und Form¹⁶⁴.

Der *Chandos-Brief* enthält die mächtige Semiose, die Bilder mit Leben zusammenschmelzen lassen: Durch das Verwenden von Tropen wird auf die Differenz zwischen Bildersprache und Realität verzichtet, weil durch die erste das Leben vermittelt werden kann. Was man in der ästhetischen Erfahrung spürt, ist eine perfekte Einheit mit der Natur, die im Leiden, im Empfinden zu erkennen ist und erst durch die Mittel der *locutio impropria* überschaubar wird. Worte lösen Bilder aus, die das Leben auflösen. Indem man auf die Differenz zwischen der Welt der Vorstellungen, oder der Täuschungen in Nietzsches Sinne, und der noumenischen Welt des nur sich selbst behauptenden Willens verzichtet, kann man sich zu Alldeuter erheben. Der Künstler wird zum Seher, zum Priester des Willens. Die religiöse Erfahrung verbindet sich mit der ästhetischen wiederum im Mystischen. Hinter dem Spiel der Tropensprache bleibt aber der nihilistische Wille bestehen: Wir befinden uns

¹⁶⁴ Monika Fick, *Sinnwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Niemeyer, Tübingen 1993, S. 169.

genau in derselben Lage, in die Goethe uns in *Die Wahlverwandtschaften* gestellt hatte¹⁶⁵. Dort hatte Goethe das mächtige Bild des Friedhofumbaus verwendet, um die Trennung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem zu beschreiben, die den Tod verschleiert und gleichzeitig das analogische Spiel ermöglicht. Hier stellt uns Hofmannsthal vor eine Todesszene, vor die sterbenden Ratten, in die die Hauptfigur sich einfühlt und ihre Todesangst mitempfindet. Der Korrespondenz zwischen dem Schmerz der Ratten und dem empfundenen Leiden im Dichter ähnelt die weitere Korrespondenz des Dichters mit den Dingen allgemein: Die Welt stellt sich dem Dichter als eine einzige große Wunderkammer, als zauberischer Welt-Raum dar, in dem alles in Beziehung mit allem steht und in dessen Zentrum sich der Mensch als Dichter befindet¹⁶⁶. Der Dichter hat, dank der *locutio impropria*, Übersicht und Herrschaft über dieses Heer von metaphorisierten Dingen, und indem er den stummen Dingen ihre Sprache gibt, entwickelt er die Fähigkeit, das Unausdeutbare deutbar zu machen, um es somit erfahrbar zu machen¹⁶⁷. In dieser Weise überwindet er die Sprachkrise und vermittelt eine Poesie, die die Welt umdeuten kann und nichts hinter dem Schleier belässt: Es wird auf den Schleier der Maya verzichtet, der Wille direkt angesprochen.

5.1.5. Die wilhelminische Neuromantik: Thomas Manns *Tonio Kröger* (1903)

Thomas Mann scheint mit seiner 1903 veröffentlichten Erzählung *Tonio Kröger* die Beschreibung des oben skizzierten künstlerischen Leidens zu unterschreiben. In der Erzählung geht es um eine Identitätssuche als Künstler, die autobiographischen Züge aufweist. Tonio Kröger ist der bürgerliche Sohn eines Konsuls in einer norddeutschen Stadt, genau wie Thomas Mann Sohn eines Lübecker Senators war. Das Thema wird schon in den *Buddenbrooks* 1901 umgedichtet und zeugt für die besondere Bedeutung, die der Themenkomplex Bildungsbürgertum-Künstlertum in den meisten Werken von Thomas Mann bis zu den *Unzeitgemäßen Betrachtungen* hat, in denen er der „Bürgerlichkeit“ ein ganzes Kapitel widmet. Tonio Kröger ist eine Art überlebenden Hanno Buddenbrook¹⁶⁸, der über seine Lage als Künstler und Bürger gleichzeitig nachdenkt. Interessant für unseren Zusammenhang ist zu

¹⁶⁵ Vgl. das 3. Kapitel dieser Arbeit.

¹⁶⁶ Claudia Bamberg, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2011, S. 249.

¹⁶⁷ Ebd., S 257.

¹⁶⁸ Peter Sprengel, *Geschichte der deutschsprachigen Literatur*, Bd. IX, 2, *Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des ersten Weltkriegs*, a.a.O., S. 349.

sehen, wie weit die Lebensdeutung als Künstler mit einer Wirklichkeitsdeutung vom Ich aus verbunden ist, in ähnlicher Weise wie beim fiktiven Verfasser in *Ein Brief*, von dem gerade die Rede war.

Die Art und Weise, in der der junge Tonio die Welt wahrnimmt, ist vom Anfang an vom Leiden geprägt: „Tonio Kröger sprach nicht, er empfand Schmerz.“ (TK, 245) Schon in seiner Jugendzeit steigert sich seine Empfindlichkeit zum Leiden, indem er die Welt betrachtet. Er sieht feinfühlernd wie Hofmannsthals Lord Chandos aus, in ähnlicher Weise betrachtet der junge Tonio die Welt als eine Wunderkammer, in derer Mitte er steht und wo er sich Korrespondenzen zu den betrachteten Dingen erschaffen kann. Sein Leben spielt sich nicht in Gesellschaft gleichaltriger Jugendlichen, zu denen er sich wohl angezogen fühlt (wie etwa zu Hans Hansen oder zu Ingeborg Holm), aber nicht ganz gehört, sondern zwischen ihm und den Dingen, die er aus seinem Zimmer betrachten und dichterisch umgestalten kann:

„Der Springbrunnen, der alte Wallnußbaum, seine Geige und in der Ferne das Meer, [...] diese Dinge waren es, die er liebte, mit denen er sich gleichsam umstellte und zwischen denen sich sein inneres Leben abspielte, Dinge, deren Namen mit guter Wirkung in Versen zu verwenden sind und auch wirklich in den Versen, die Tonio Kröger zuweilen verfertigte, immer wieder erklangen.“ (TK, 246)

Der junge Künstler ist in der Lage, in die Dinge hinein zu sehen, „bis dorthin, wo sie kompliziert und traurig werden“ (TK, 257). Diese Eigenschaft teilt er nicht mit seinen Gleichaltrigen und nicht einmal mit seinen Lehrern, daher fühlt er sich einsam als Sonderling in einer Stadt, der er im Nachname „Kröger“ entspricht, aber nicht im Vorname „Tonio“, der aus der Familie seiner Mutter stammt, die mit südlichen Merkmalen geprägt ist. Auch deswegen fühlt sich die Hauptfigur von seiner Umgebung ausgeschlossen. In diesen Details sind weitere autobiographische Merkmale des Autors zu erkennen: Die Mutter von Thomas Mann war, wie bekannt, brasilianischer Herkunft. Das Thema der gesellschaftlich ausgeschlossenen Künstlernatur ist durchaus von ihrer erkennenden Empfindlichkeit geprägt – einer Sensibilität, die bis ins Leiden steigert. In diesem Zusammenhang reicht die gewöhnliche Sprache Tonio nicht aus, um sein Feingefühl adäquat auszudrücken. Er muss leiden, denn nur in seinem Leiden erkennt er ein Ding:

„Das Glück ist, zu lieben und vielleicht kleine, trügerische Annäherungen an den geliebten Gegenstand zu erhaschen. Und er schrieb diesen Gedanken innerlich auf, dachte ihn völlig aus und empfand ihn bis auf den Grund.“ (TK, 262)

Erkennen heißt für Tonio Kröger, die Dinge bis in ihren Tiefen zu empfinden: Nur in dieser Weise kann er sich „der Macht des Geistes und des Wortes“ (TK, 264) ganz ergeben. Das ist für ihn äußerst schmerzhaft. Je mehr Tonio leidet, desto tiefer wird seine Erkenntnis. Je kränker er ist, desto mehr wird seine künstlerische Tätigkeit potenziert: „Aber in dem Maße, wie seine Gesundheit geschwächt ward, verschärfte sich seine Künstlerschaft, ward wählerisch, erlesen, kostbar, fein, reizbar gegen das Banale und aufs höchste Empfindlich in Fragen des Taktes und Geschmacks“ (TK, 265). Sein krankes Leiden führt ihn zur Erkenntnis, die wieder dank seiner Empfindlichkeit zu ernten ist, und zwar in seiner Kunst. Die Krankheit selbst wird in der Dichtung umwandelt: Sie übt keine Gewalt auf dem Kranken, sondern wird dichterisch potenziert. Es ist ein geschlossener Kreis, der sich um den Künstler herum schließt. Die Kunst sprießt aus den Nerven des Künstlers, die kränklich vom Empfinden sind, und nur eine so tief empfindende Persönlichkeit kann mit dem Gelittenen spielen, es überhaupt darstellen.

5.1.6. Erkenntnis im Leiden. Umdeutung des Sinnlichen.

Hier erkennen wir ein weiteres Merkmal von Thomas Manns Dichtung, die für unsere Überlegungen besonders interessant ist: Die Krankheit und das Leiden werden positiv bewertet, zumindest als potenzierende Erkenntnismittel, die in der künstlerischen Darstellung ihren Ausdruck finden, indem sie uns eine verklärte Wirklichkeit liefern. Bei Thomas Mann erhebt sich der Geist über den Körper, aber er bleibt zugleich an ihn gebunden. Natur und Kultur stehen in einem Spannungsverhältnis, Krankheit und außergewöhnliche Fähigkeiten werden einander essentiell zugeordnet¹⁶⁹. Der Mensch steht zwischen Natur und Kultur, Körper und Geist, Krankheit und Gesundheit als Erlöser dieser Gegensätze, und zwar als Künstler, der dank seiner Kunst alles in sich verbinden kann und sich dann in allem widerklingen hört. Das Leiden, selbst unter einer Krankheit, wird in tieferes Erkennen umgeschlagen und damit umgewertet: Derselbe Gedankenprozess

¹⁶⁹ Dietrich von Engelhardt, *Die Welt der Medizin im Werk von Thomas Mann*, in: Ders. / Hans Wißkirchen (Hrsg.), *Thomas Mann und die Wissenschaften*, Dräger Druck, Lübeck 1999, S. 75.

entfaltet sich in *Der Zauberberg*, wo die Leiden- bzw. Krankheit-Thematik eine wesentliche Rolle spielt und wo im Protagonisten nicht klar ist, ob er wirklich krank ist oder nicht. Es ist nämlich nicht immer klar, ob Thomas Manns Krankheitsbegriff echt gemeint wird bzw. ob es bei seinen literarischen „Leidenden“ und „Kranken“ nicht eher um Simulanten geht. Hans Castorp kann wirklich oder nur dem Anschein nach erkrankt sein, seine Krankheit kann aber auch in einer Disposition zu dieser Ambivalenz bestanden haben und im Grunde Gesundheit bedeuten¹⁷⁰. Das Gefangensein zwischen zwei Welten, das für Hans Castorp die Unzugehörigkeit weder der kranken Bergwelt noch der gesunden Ebene bedeutete, entwickelt sich zu einer Thematik der Zwiespältigkeit bei Thomas Mann, die sich in der Erzählung *Tonio Kröger* bereits kristallisiert. Diese Ambivalenz hat seinen Grund im gleichzeitigen Künstler- und Bürgersein des Tonio Krögers, das der Schlüssel zu seinem außergewöhnlichen bürgerlichen Künstlerzustand und schließlich zu seiner Lebensdeutung ist.

Nun aber ist Tonio Kröger als erwachsener Künstler in der Lage, den Widerklang seiner Seele aus den Dingen zu dichten: Sein inneres Leben spiegelt sich in ihnen und klingt in seinen Werken wider. Die Dinge erklingen also im Leiden des Künstlers, erst durch dieses Leiden werden sie in die dichterische Sprache eingegossen. Die außergewöhnliche Empfindlichkeit des Künstlers ist in der Lage, die Dinge durch sein Leiden bzw. Lieben zu seiner Kunst zu führen, um dort – es sei wiederholt – den Widerklang des Künstlers selbst zu hören. Nur in dieser Weise können sie bis zu ihrer Tiefe erkannt werden.

5.1.7. Auflösung der Dinge beim bürgerlichen Dichter.

Empfinden reicht also nicht aus, um etwas zu erkennen. Thomas Mann lässt seine Hauptfigur sich selbst in den Dingen wiederfinden, damit die Erkenntnis vollkommen ist. Der Kreis des Erkennens wird daher immer enger um den Künstler, da die Erkenntnis der Dinge durchs Leiden den Künstler zu ihm selbst führt. Die Dinge können nicht bis zum Ende betrachtet werden, falls sie nicht gelitten werden: Deswegen kann sich nur die empfindsame Künstlernatur der Erkenntnis widmen. Lisaweta Iwanowna, mit der sich Tonio Kröger über seinen Künstlerzustand auseinandersetzt, versteht die Wirkung der Literatur als auflösendes Erkenntnismittel, das die Welt umordnet:

¹⁷⁰ Ebd., S. 51.

„Die reinigende, heiligende Wirkung der Litteratur, die Zerstörung der Leidenschaften durch die Erkenntnis und das Wort, die Litteratur als Weg zum Verstehen, zum Vergeben und zur Liebe, die erlösende Macht der Sprache, der litterarische Geist als die edelste Erscheinung des Menschengestes überhaupt, der Litterat als vollkommener Mensch, als Heiliger, - die Dinge so betrachten, hieße, sie nicht genau genug betrachten?“ (TK, 275)

Hier stehen wir vor einer vermuteten Allmacht der literarischen Sprache, die die Leidenschaften selbst zergliedern kann, damit nur die reine Erkenntnis bleibt. Die Sprache wirkt erlösend als vollkommenes Mittel der Wahrheitsforschung. Tonio Kröger verneint nicht diese Fähigkeit des Literaten, sondern bestätigt sie. Nur weiß er nicht, was er mit dieser anfangen soll. Er schaut bis ins Innere der Dinge und kann alles mit seinem Name nennen, er steht aber vor diesen Wahrheiten uninteressiert, er muss „[h]ellsehen noch durch den Thränenschleier des Gefühls hindurch, erkennen, merken, beobachten und das Beobachtete lächelnd bei Seite legen [...]“, denn alle „Erkenntnis ist alt und langweilig“ (TK, 276). Lisaweta folgt dem Schriftsteller Tonio Kröger in seinem Gedankengang, aber er schlägt immer tiefer, wie seine leidende Künstlernatur es von ihm fordert: Das Leiden wird unerträglich, er nennt „Erkenntnisekel“ (ebd.), was er unüberwindbar durch sein Leiden erkennt. Der Kreis muss sich in seiner Tiefe schließen, dort auflösen. Alles fängt mit dem Künstler an und muss in seiner Seele zur Ewigkeit umgedichtet werden. Das reine Wort reicht aber nicht aus, diese Aufgabe zu vervollständigen: Es würde das Gefühl zerstören. Nach Tonios Schilderung stelle der Literat das Gefühlte auf kaltes Eis, er kühle das Empfundene in Worten aus: „Was ausgesprochen ist, so lautet sein Glaubensbekenntnis, ist erledigt. Ist die ganze Welt ausgesprochen, so ist sie erledigt, erlöst, abgethan...“ (TK, 277). Die Gefahr der nietzscheschen Sprachvorstellung, von der in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* die Rede war, wird hier anerkannt, daher muss die Sprache durch das künstlerische Leiden vervollständigt werden, um einen Ausweg von der nihilistischen Anschauung zu finden.

Nichtsdestoweniger findet die Sprache einen Weg, die Hauptfigur der Novelle durch ein Wort zu „erledigen“. Lisaweta Iwanowna nennt Tonio Kröger einen verirrtten Bürger¹⁷¹. Hat sie das endgültige Wort auf Tonio Kröger ausgesprochen? War es eigentlich sein Bürgertum, das ihn zu dem empfindlichen Künstler machte, der er war? Und was war in seinem verirrtten

¹⁷¹ „Sie sind ein Bürger auf Irrwegen, Tonio Kröger, - ein verirrtter Bürger“ (TK, 281).

Bürgertum so außergewöhnlich? Die Erzählung beschreibt hier einen Bruch in Tonio Krögers Geschichte: Er entscheidet sich dafür, eine Reise nach Dänemark unternehmen, wo er dessen solides gewöhnliches Leben genießen will. Er entscheidet sich nicht für den künstlerischen Süden, für die italienische „bellezza“, die ihn „nervös“ (TK, 282) macht. Er beschließt, sich seiner künstlerischen Tätigkeit zu entziehen, die ihn so tief im Leiden drückt. Dennoch kann er sich nicht von seinem künstlerischen Schicksal befreien, und beginnt bald wieder tief zu leiden und sich zu wünschen, dass er nicht so scharf erkennen könnte:

„ – frei vom Fluch der Erkenntnis und der schöpferischen Qual leben, lieben und loben in seliger Gewöhnlichkeit! ... Noch einmal anfangen? Aber es hilft nichts. Es würde wieder so werden, – Alles würde wieder so kommen, wie es gekommen ist.“ (TK, 311)

Tonio Krögers Künstlertum ist zwischen zwei Polen gespannt: seinem künstlerischen Leiden einerseits und seinem Bürgertum andererseits. Er kann und will sich nicht von diesem leidvollen Zustand befreien, denn seine Persönlichkeit besteht aus diesen beiden Eigenschaften und nährt sich von ihnen. Was er eigentlich im Dialog zwischen ihm und Lisaweta Iwanowna suchte, findet er in sich selbst verdeutlicht:

„Ja, wie damals war es, und er war glücklich wie damals. Denn sein Herz lebte. Was aber war gewesen während all der Zeit, in der er das geworden, was er nun war? – Erstarrung; Öde; Eis; und Geist! Und Kunst! ...“ (TK, 315)

Tonio Krögers Kunst findet ihre endgültige Prägung im Gleichgewicht zwischen bürgerlicher *décadence* und solider *Bürgerlichkeit*: Er wird das gewöhnliche Leben umdichten, weil er es als Bürger innerlich liebt. In dieser Liebe findet er sich wieder: Er ist Künstler, indem er leidet und liebt und sein Leiden und Lieben ins Dichterische übersetzt, und gleichzeitig ist er Bürger, indem das Objekt seiner tiefempfindlichen Betrachtung „den Blonden und Blauäugigen, den hellen Lebendigen, den Glücklichen, Liebeswürdigen und Gewöhnlichen“ (TK, 318) gehört.

Tonio Kröger findet in sich selbst einen anderen, etwa präziseren Weg, seinen Widerklang in den Dingen zur Welt kommen zu lassen. Was der Wahrheit entspricht wird durch seinen bürgerlich-künstlerischen Filter betrachtet, und spielt sich immer wieder in sich selbst, weil sie Umdichtung seines Künstlerempfindens bleibt. In diesem Sinne setzt sich diese so

verstandene Kunst immer nur mit sich selbst auseinander, und nichts bleibt außer ihrem Erkenntnisvermögen, da ihre Wirklichkeitsdeutung vom Ich aus geschieht und im Ich wieder zu ernten ist.

5.2. Das Leben besiegt den Menschen. Beispiel einer Gegenstimme.

5.2.1. Franz Kafkas Erzählung *Ein Hungerkünstler* (1922)

Kafkas 1922 entstandene Erzählung *Ein Hungerkünstler* zeigt eine Kunst, die sich überhaupt nicht für eine besondere Leistung hält. Für den im Zirkus arbeitenden Künstler gibt es nichts Natürlicheres, als seine Kunst zu treiben. Diese Kunst ist für ihn unentbehrlich, es ist das einzige, was er leisten kann. Sogar eine so beeindruckende Kunst wie das Hungern entspricht für den Hungerkünstler einem Basisbedürfnis.

Der Hungerkünstler wird vom Publikum irritiert, wenn es seiner Kunst nicht glaubt. Den Nicht-Künstlern ist unmöglich zu verstehen, wie wichtig diese Kunst dem Hungerkünstler ist. Es ist unverständlich, weil der Hungerkünstler durch den Verzicht aufs Essen den Verzicht auf das Leben vertritt. Das ist so unverständlich für die Kunstleien, dass es künstlich zu sein erscheint, genau aufgrund dieser Unverständlichkeit. Das Hungern in der Erzählung wirkt in den Augen des Publikums auch als ein Modeereignis. Nachdem das nutzbare, dennoch flüchtige Interesse des Publikums gelöscht ist, muss der Hungerkünstler sterben.

Die Erzählung endet mit dem totalen Scheitern des Hungerkünstlers: Durchs Hungern hatte er sich dem gewöhnlichen Leben entzogen, durch die Unverständlichkeit und Gründlichkeit seiner Kunst musste er vom Leben überhaupt Abschied nehmen:

„[...] so hungerte zwar der Hungerkünstler weiter, wie er es früher einmal erträumt hatte, und es gelang ihm ohne Mühe ganz so, wie er es damals vorausgesagt hatte, aber niemand zählte die Tage, niemand, nicht einmal der Hungerkünstler selbst wusste, wie groß die Leistung schon war, und sein Herz wurde schwer. Und wenn einmal in der Zeit ein Müßiggänger stehenblieb, sich über die alte Ziffer lustig machte und von Schwindel sprach, so war das in diesem Sinn die dünnste Lüge, welche Gleichgültigkeit und eingeborene Bösartigkeit erfinden konnte, denn nicht der Hungerkünstler betrog, er arbeitete ehrlich, aber die Welt betrog ihn um seinen Lohn.“ (HK, 347)

Am Ende der Erzählung wird dem Leser in nicht klarer Weise enthüllt, warum der Hungerkünstler nichts anderes tun konnte, als hungern. Er verrät seinem Aufseher, er habe

so nur hungern können, weil ihm keine Speise gefalle. Hätte der Hungerkünstler einen Weg ins gewöhnliche Leben gefunden, hätte er seine Liebesspeise genossen, dann hätte er sich nicht gezwungen gefühlt, sich dem Leben zu entziehen.

5.2.2. Wahrheitssuche als Nicht-Leistung.

Kein tieferes Weltverständnis, keine außergewöhnliche bewundernswerte Empfindlichkeit bezeichnet den von Franz Kafka beschriebenen Künstler. Er ist ein Nicht-Leister und kann nichts anders sein. Diese Nicht-Leistung schafft einen Raum, eine Distanz, die auf den Leser verfremdend wirkt. Und genau in diesem Nicht-Leisten liegt unserer Meinung nach ein möglicher Schlüssel der Erzählung. Franz Kafka konzentriert sich nicht auf das „Wie“ und „Wozu“ der Kunst. Beide sind dem Künstler unentbehrlich und genauso selbstverständlich. Dem „Wie“ man Kunst bzw. Literatur schafft, wird dem Schriftsteller der Jahrhundertwende die Sprachzuverlässigkeit entzogen. Dem „Wozu“ wird die Wahrheitsdarstellung versagt. Was bleibt einem modernen Künstler übrig?

Zwischen Wahrheitsdarstellung und Wahrheitsumdichtung versucht Franz Kafka, in einem dritten Raum zu spielen – einem Spielraum, wo er eine unüberwindliche Distanz zwischen Betrachter und Betrachtetem, zwischen Leser und Gelesenem erfindet, in der sich die unmögliche Wahrheitsforschung als Nicht-Leistung darstellen lässt. Der Leser der Erzählung *Ein Hungerkünstler* ist verführt, sich die falschen Fragen zu stellen, und zwar die Fragen des Publikums: Was für einen Sinn hat die(se) Kunst? Wozu führt sie? Was ist ihr Zweck? Indem man versucht, eine konkrete, positive Antwort zu finden, scheitert die Erzählung¹⁷². Die unerwartete Antwort muss *ex negativo* verarbeitet werden. Es gibt keinen Zweck in d(ies)er Kunst, dennoch ist sie unverzichtbar. Die Frage nach der Wahrheit hat keinen Sinn, indem man verlangt, einen Wahrheitssinn zu finden. Die Frage ist wichtiger als die Antwort, denn Fragen ist das einzig mögliche, was wir leisten können. Die Forschung an sich ist unvermeidlich. Voraussetzung aber ist, dass man erkennt, sie ist zwecklos, denn über die Wahrheit hat man keinen Zugriff bzw. man kann nie zu ihr kommen. Das Ergebnis solcher Forschungen kann nicht anders als scheitern, denn die Wahrheit bleibt in der vom Erzähler erschaffenen Distanz unberührt – und mächtig in ihrer Nicht-Verfügbarkeit. Diese tragische

¹⁷² Vgl. dazu Mathias Mayer, *Franz Kafkas Litotes. Logik und Rhetorik der doppelten Verneinung*, Fink, Paderborn 2015, S. 49: „Das Lesen und Deuten der Kafka-Texte wird zur Verlängerung eines schon im Text scheiternden Bemühens“.

Stellung enthält unserer Meinung nach einen möglichen Schlüssel zur Erzählung: Die einzig mögliche Tätigkeit des Künstlers als Mensch ist, sich um den „Sinn“ seiner Existenz zu kümmern, indem er Antworten auf seine Sinnfragestellungen sucht. Das ist seine „Speise“, mit dieser muss er umgehen, auch indem er auf sie verzichtet, leistet er das. In diesem Sinn ist er ein Nicht-Leister: Indem er nicht leistet, was erwartet ist, leistet er alles das, was ihm möglich ist und was ihn als Mensch bezeichnet.

5.2.3. Negativer Weg zur Wahrheit. Am Ziel scheitern.

Es gibt also keinen Weg, zur Wahrheit direkt hinüberzukommen. Dieser Weg kann vielleicht nur negativ umgeschrieben werden, und zwar als Zögern. In der Erzählung *Ein Hungerkünstler* heißt Zögern „Hungern“. Kafka besteht dabei auf der Fortsetzung der Suche nach Wahrheit als einzige Erlösung von der Ausweglosigkeit des Lebens.¹⁷³ Erkennen bleibt der problematische Kern Kafkas Werk, da er entweder vom Erkennen schreibt oder schreibend erkennt. Seine Kunst ist ihm unentbehrlich, genau wie der Hungerkünstler nichts anderes tun konnte, als hungern. Die Wahrheitssuche scheitert auch in der Kunst, da man zur Wahrheit nicht gelangen kann. Die Kunst macht diesen Gedanken erst überschaubar, und zwar sie veranschaulicht die Unmöglichkeit der Wahrheitsfindung durch alle Mittel, Kunst inbegriffen. Wahrheit in der Kunst kann sich also nur in Zerstörung und Vernichtung manifestieren, in Scheitern und Strafe. Erzählungen wie *Ein Hungerkünstler* oder *In der Strafkolonie* berichten davon. Die Kunst wird nicht als Mittel hochgeschätzt, das die Erkenntnis propagiert¹⁷⁴.

Der Künstler kann nur von seiner Tätigkeit berichten, da die Erkenntnis-Problematik immer wieder zu sich selbst zurück kommt, indem sie immer auf die Grenzen des erkennenden Subjekts stößt. Dieses muss sich mit der unüberwindlichen Differenz zwischen ihm und der Wahrheit auseinandersetzen, die nicht einmal seine Selbsterkenntnis ermöglicht. Es ist zwar wahr, dass die Wahrheitsdeutung seine ersten Schritte aus dem Ich bewegt, aber das Ziel ist für das Ich unerreichbar. Die Darstellung der Kunst des Hungerns ist ein verfremdender Exzess, ein Punkt gesteigerter Denkerfahrung, dank der es Kafka möglich ist, Gegensätze darzustellen, ohne sie ineinander zu verneinen. Kafkas Exzesse vertreten ein

¹⁷³ Richard Jayne, *Erkenntnis und Transzendenz. Zur Hermeneutik literarischer Texte am Beispiel von Franz Kafkas „Forschungen eines Hundes“*, Fink, München 1983, S. 69.

¹⁷⁴ Mathias Mayer, *Franz Kafkas Litotes*, a.a.O., S. 124-125.

„point of no return“¹⁷⁵, die den Einzelnen abgelöst von sämtlichen Bindungen darstellen können. Diese Exzesse an sich sind keine Handlungen, sondern ein Stadium gesteigerter Beobachtung, durch das die gescheiterte Wahrheitssuche als allerletzte menschliche Erfahrung dargestellt werden kann. Diese Exzesse, wie der Hungerkünstler als Nicht-Leister einer ist, ermöglichen daher Kafka, den letzten Punkt intellektueller Autonomie zu erreichen, der Voraussetzung für die Reflexion eines aus den alltäglichen Sicherungssystemen entlassenen Selbst ist.¹⁷⁶ Es wird nämlich im Sinne Nietzsches auf moralische und religiöse Schütze verzichtet, um sich der Wahrheit nähern zu können. Der eigentliche Steigerungspunkt liegt somit dort, wo die Annäherung an die Wahrheit als unmöglich begriffen wird. Es ist, als ob man sich vor einer unsichtbaren Barriere befände: Im allerletzten Moment, wo man spürt, dass man sich vor der Wahrheit befindet, wirkt diese wie verblendend aus.

Im Prosatext *Vor dem Gesetz* (1915) glänzt das Innere des Gesetzbaus vor den Augen des sterbenden Mannes aus dem Lande, der so lange auf Einlass gewartet hat. Die ganze Zeit hat er neben dem Türhüter gewartet, trotzdem er von diesem direkt aufgefordert wurde, den Zutritt zu versuchen. Der Mann wartet vor der Wahrheit, schaut sie an, spürt ihre unüberwindliche Ferne und Unverfügbarkeit durch die angedeutete Macht des Türhüters und scheitert. Nicht einmal hat diese Figur versucht, sich der Wahrheit mehr zu nähern, nachdem ihr den Eintritt vom Türhüter verboten wurde. Das Paradox von dem ganz für den Mann bestimmten Eingang wirkt auf dem Leser verfremdend. In dieser Sage wirken alle Erzählelemente verdoppelt paradox. Der Türhüter ist sehr mächtig, aber er leistet nichts Konkretes, um den Eingang zu verhindern; die Tür ist offen aber unbetreibar; alle kommen vor dem Gesetz, wahrscheinlich tritt aber niemand ein. Diese verdoppelten Paradoxe erschaffen einen Raum, die die Wahrheitssuche zu ihren Grenzen führen, indem es unvermeidlich wird, dass wir erfolglos vor der Wahrheit ankommen müssen und nichts anderes tun können, als nach dieser zu streben. Es sei wiederholt: Die Frage nach dem Sinn ist wichtiger als die Antwort. Zu der letzten kommen wir auf jeden Fall nicht.

In *Vor dem Gesetz* steht das Problem der Wahrheitssuche sozusagen „diesseits“ der Wahrheit: Es sieht so aus, als liege es in unseren Händen, ob wir ins Gesetz und damit in die Wahrheit eintreten können oder nicht. Der scheinbar leere Raum, in dem der Leser ratlos

¹⁷⁵ Peter-André Alt, *Ästhetik des Bösen*, C.H. Beck, München 2010, S. 438.

¹⁷⁶ Ebd., S. 440.

bleibt, wird von der einzigen für uns verständlichen Wahrheit erfüllt: Wir können nicht zur Wahrheit gelangen und diese bleibt uns unfehlbar indisponibel.

5.2.4. „An das Unzerstörbare in sich glauben und nicht zu ihm streben“ (Fr, 65)

Franz Kafka erkennt das instabile Werden an sich als einzige unleugbare Wahrheit, die dem Menschen und seinen Mitteln unverfügbar bleibt. In einer vom Werden (un)beherrschten Welt, muss man an das Sein glauben¹⁷⁷:

- „Es gibt kein Haben, nur ein Sein.“ (Fr, 52)
- „Der Mensch kann nicht leben ohne ein dauerndes Vertrauen zu etwas Unzerstörbarem in sich.“ (Fr, 58)
- „Theoretisch gibt es eine vollkommene Glücksmöglichkeit: An das Unzerstörbare in sich glauben und nicht zu ihm streben.“ (Fr, 65)

Die Figuren in den Romanen und Erzählungen Kafkas, wie unser Hungerkünstler oder der eben zitierte Mann vor dem Gesetz, stellen die negative Gegenpartei dieser Aphorismen dar: Die Hauptfigur in *Der Process* (1925 erschienen), Joseph K., und in ähnlicher Weise der Protagonist K. in *Das Schloß* (1926 erschienen) glauben nicht an „das Unzerstörbare an sich“, dennoch suchen sie nach ihm. Kafka teilt mit Nietzsche die Überzeugung, man könne nicht leben, ohne an „etwas Unzerstörbares“ zu glauben. Für beide Autoren ist dieser Glaube die wesentliche Voraussetzung, ohne die Existenz unmöglich ist. Was die beiden weiter zusammenbringt, ist die Frage um die Wahrheit. Wir zitieren aus Patrick Bridgewaters Buch *Kafka and Nietzsche*: „What is truth? The biblical question expresses the most fundamental preoccupation of Nietzsche and Kafka alike. Both see “truth” as a highly problematical concept, though both value truthfulness before all else. They agree not only on the problematical nature of truth as such, but on the basic answers to the problem. They are agreed that there is no thing such as given absolute truth. Truth, for them, is not given; it is created by the truthful individual. Nothing is more important, and nothing shows more clearly the essential affinity between Kafka and Nietzsche than their answer to the age-old

¹⁷⁷ Patrick Bridgewater, *Kafka and Nietzsche*, Bouvier, Bonn 1974, S. 36.

question “What is Truth?”¹⁷⁸ Die problematische Wahrheitsthematik wird von Nietzsche unseres Erachtens bereits in seinen ersten Werken *Der Geburt der Tragödie* und *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* sichtbar und bleibt im Rest seiner philosophischen Produktion erhalten bzw. sie wird weiterentwickelt, und zwar als Kultur- und Moralkritik, die sich mit dem Kern der Wahrheitsthematik auseinandersetzt und sich nie unabhängig von der Wahrheit erhebt. Da Wahrheit problematisch ist, kann sie nicht mit einer rein mimetischen bzw. naturalistischen Kunst dargestellt werden: Kunst ist für beide Kafka und Nietzsche mehr als bloße Wirklichkeitsnachahmung. In Kafkas Werk insbesondere wird das Höchstpersönliche, das das problematischste Thema der Wahrheitssuche darstellt, im Überpersönlichen objektiviert. In dieser Weise wird bloß dargestellte Wirklichkeit zur mythischen Wirklichkeit transzendiert: In diesem Sinn stehen wir vor Kafkas Werken wie vor einem wiedergekehrten Mythos¹⁷⁹.

5.2.5. Schweigender Mythos.

Warum brauchen wir denn den Mythos, wozu Kunst überhaupt? Kafka beantwortet diese Fragen indirekt bzw. kryptisch. Der Text vom Prager Schriftsteller, der als unmittelbare Folie den Mythos schlechthin zu haben scheint, ist *Das Schweigen der Sirenen* (1917). In diesem Text wird eine Episode aus dem zwölften Buch der homerischen Odyssee verarbeitet: Odysseus lässt sich am Mast festschmieden und verstopft sich die Ohren mit Wachs, um dem Gesang der Sirenen zu entkommen. An die Wirkung dieser „Mittelchen“ (SdS, 40) glaubt Odysseus ohne Zögern, auch wenn es bekannt ist, dass sie gegen den Gesang der Sirenen ganz nutzlos sind. Paradox wendet der Held diese Mittelchen an, um dieser tödlichen Gefahr zu begegnen. Sobald er sich vor den Sirenen befindet, fangen diese nicht an, zu singen, sondern sie bleiben stumm. Das ist ihre gefährlichste Waffe, der niemand entkommen kann:

„Nun haben aber die Sirenen eine noch schrecklichere Waffe als ihren Gesang, nämlich ihr Schweigen. Es ist zwar nicht geschehen, aber vielleicht denkbar, daß sich jemand vor ihrem Gesang gerettet hätte, vor ihrem Verstummen gewiß nicht. Dem Gefühl, aus eigener Kraft sie besiegt zu

¹⁷⁸ Ebd., S. 37.

¹⁷⁹ Ebd., S. 53.

haben, der daraus folgenden alles fortreißenden Überhebung kann nichts Irdisches widerstehen.“
(ebd.)

Mit verstopften Ohren kann Odysseus nicht hören, dass die Sirenen schweigen. Er scheint davon überzeugt zu sein, dass sie eigentlich singen.

Was ist hier tatsächlich geschehen? Was bedeutet dieses Schweigen? Die Sirenen sind mythische Wesen schlechthin, sie stellen den Mythos an sich dar. Nun ist das Schweigen des Mythos, seine Abwesenheit, viel gefährlicher als seine Wirkung. Odysseus steht vor den Sirenen in völliger Überzeugung von der Macht des Mythos... oder vielleicht nicht? Hat er vielleicht als Vertreter des aufgeklärten Menschen gemerkt, dass die Sirenen schwiegen? Im Text befindet sich auch diese Möglichkeit. Vielleicht hat er den Scheinvorgang, er glaube an ihren Gesang, den Sirenen und den Göttern entgegen nur als Schild gehalten. Sollte das letzte wahr sein, dann würde es heißen, dass Odysseus überlebt, weil er die Gefahr seiner eigenen listigen Mittelchen erkennt. Indem er erscheinen lässt, er glaube an den Mythos, erkennt er seine Schutzfunktion vor der *hýbris* aufklärerischer Mittel, die sich gegen die Wirklichkeit durchsetzt. Die Aufklärung soll gegen sich selbst überlistig sein, wie der Odysseus, um sich der Gefahren der gestrebten totalen Beherrschung der Wirklichkeit zu entziehen. Die Aufklärung überholt sich selbst mit dem Anspruch, dem Schweigen des Mythos zu entrinnen¹⁸⁰. Es ist das Glauben an den Gesang der Sirenen, das als seine eigene Rekapitulation und immanente Wiederholung erscheint. Kunst und Mythos sind uns in dieser Weise unverzichtbar, denn sie erinnern uns an die Tatsache, dass die Suche nach der Wahrheit und das Glauben an seine Existenz eben wichtiger sind als ihre Findung, die auf jeden Fall nie geschehen kann.

Kafka stellt diese Erkenntnis dar, indem er sozusagen eine Poetik des Mangels entwickelt. Die Sirenen singen nicht, der Hungerkünstler isst nicht. Mit diesem Mangel an Darstellung, an Handlung, werden wir an unser Thema der Nicht-Leistung bzw. des Nicht-Leisters erinnert. Diese paradoxen und doppelt verneinenden Vorgänge und Figuren von Kafkas enthalten unserer Meinung nach einen möglichen Schlüssel zur Frage um die Wahrheit, wie wir mehrmals behauptet haben. Durch ihre Unverständlichkeit, die ihr Ausdrucksmittel nicht zuletzt in der Poetik des Mangels findet, wirken Kafkas Texten und Figuren wie ein Gesetz bzw. sie sind wie ein Gesetz zu lesen: Verstehen ist dann immer Anwenden, denn nur im

¹⁸⁰ Joseph Vogl, *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, 2. Auflage, diaphanes, Zürich 2010, S. 263.

Anwenden wird auf die Auslegung der Wirklichkeit angewiesen¹⁸¹. In dieser Weise sollte auch das unwiderstehliche Bedürfnis des Hungerkünstlers verstanden werden: Nur indem er seine Kunst „anwendet“ und wir gleichweise diese Kunst des Mangels akzeptieren, lässt sich die Wirklichkeit des Textes auslegen. Der Hungerkünstler selbst gehorcht seiner Tätigkeit, die als Kunst die Anwesenheit von Zuschauern verlangt. Dieser asketische Künstler will gesehen und beurteilt werden, sogar wenn er der einzige ist, der seine Kunst verstehen kann und nicht zuletzt als einziger Beurteiler seiner Kunst wirkt. Das gleichzeitige Beurteilen und Beurteilt-Werden, dieser Wechsel zwischen Innerem und Äußerem, entspricht der Beschreibung des wahren Künstler in Nietzsches *Zur Genealogie der Moral*, die Kafkas Künstlerdarstellungen geprägt haben muss¹⁸²:

„Ein vollkommener und ganzer Künstler ist in alle Ewigkeit von dem ‚Realen‘, dem Wirklichen abgetrennt; andererseits versteht man es, wie er an dieser ewigen ‚Unrealität‘ und Falschheit seines innersten Daseins mitunter bis zur Verzweiflung müde werden kann, - und daß er dann wohl den Versuch macht, einmal in das gerade ihm Verbotenste, ins Wirkliche überzugreifen, wirklich zu sein.“
(ZGdM, III, 4)

Der Anspruch des Hungerkünstlers, wegen seiner Hungerkunst bewundert zu werden, stellt eine *via negativa* dar, nach der Wahrheit zu streben. Das Bedürfnis wird umso mehr gesteigert, indem die Gegenpartei des Hungerkünstlers vom Panther vertreten wird, der seinen Platz im Käfig nimmt, nachdem er stirbt. Stehen aber diese Erzählgestalten, der Hungerkünstler und der Panther nämlich, wirklich gegensätzlich zueinander? Beide Gestalten, der außergewöhnlich asketische Mensch und das außergewöhnlich räuberische Tier, lenken ihre Bestrebungen gegen ein gemeinsames Ziel, nämlich den Gewinn eines höheren Gefühls von Macht und Freiheit – „nicht einmal die Freiheit schien er zu vermissen“ (HK, 349) schreibt Kafka vom Panther. Beide haben einen übermenschlichen Hunger, der asketische Künstler wendet aber seinen „Machtwillen“, im Sinne Nietzsche, einwärts: Er versucht, die tiefsten Quellen des Lebens zu beherrschen, das er verneint, indem er hungert. In dieser Entbehrung erkennen wir wieder die Macht der Nicht-Leistung, der Nicht-Handlung, in der sich einen Weg zur beschränkten Erkenntnis eröffnet. Diese Gestalten müssen scheitern, der asketische Künstler muss als Nicht-Leister scheitern. Nochmals zu

¹⁸¹ Ebd., S. 195-196.

¹⁸² So Partick Bridgewater, *Kafka and Nietzsche*, a.a.O., S. 135ff.

Nietzsches *Zur Geburt der Moral*: „Was bedeuten also asketische Ideale? Im Falle eines Künstlers... gar nichts“ (ZGdM, III, 5).

Indem wir den inneren Gesetzen dieser Kunst des Mangels gehorchen, wie der Hungerkünstler es bis zu seinem Tod tut, kann die Wirklichkeit des Textes veranschaulicht werden, der die mythisierte Wirklichkeit darstellt. Wir kommen dann aber zu den Grenzen unserer Erkenntnis, da wir erkennen müssen, wie oben genannt wurde, dass die Wirklichkeit nicht bis zum Ende erkannt werden kann und dass diese uns unverfügbar bleibt. Wir werden daran erinnert, dass selbst die Kunst zu den listigen Mittelchen des Odysseus gehört, die nur dazu dienen können, uns nicht von unseren Erkenntnismitteln beherrschen zu lassen.

6. Unbegrenzte Semiose und Gegenströmung.

6.1. Umschaffung der Bezüge – Die Sprache erschafft die Wirklichkeit.

6.1.1. H.v. Hofmannsthal, *Das Gespräch über Gedichte* (1904).

Das Gespräch über Gedichte ist ein erfundenes Gespräch von Hugo von Hofmannsthal aus dem Jahr 1904. Der Text enthält Überlegungen über die Dichtung zwischen zwei Kunstliebhaber, Gabriel und Klemens. Die beiden unterhalten sich über Dichtung und lesen dabei Verse, die sie allmählich zur Reflexion über die symbolische Sprache der Poesie führen. Die ersten Verse, aus denen sie lesen, stammen aus *Das Jahr der Seele* (1897) von Stefan George.

Gabriel findet in den umgedichteten Jahreszeiten des Gedichtzyklus eine Potenzierung des Beschriebenen, d.h. die Jahreszeiten, die sich im Gedicht befinden, vermitteln auch die Gefühle und inneren Erfahrungen, die dabei entstehen, indem man diese Jahreszeiten erlebt. Was Gabriel so interessant bei der Dichtung findet, ist ihre Verbundenheit zwischen Betrachtendem und Betrachtetem und die Wiedergabe dieses Zustands. In seinen Worten, ist sie „nichts als Träger des A n d e r e n“ (ÜG, 76). Weiter vertieft Gabriel seine Überlegungen und schlägt die Perspektive seines Gedankengangs um, indem er behauptet, dass wenn wir uns finden wollen, dann sollen wir nicht „in unser Inneres hinabsteigen“, denn „draußen sind wir zu finden, draußen“ (ebd.). Die Poesie kann uns zu uns selbst zurückführen, indem sie uns sozusagen aus der Welt nimmt und uns wieder gibt. Es sind menschliche Gefühle, was die Poesie aus der Natur ertet. Was anderes könnte sie zurückbringen, da sie nichts anders als die menschliche Sprache ist? Diese Frage stellt sich Gabriel und bekommt eine Antwort von Clemens, die die Überlegungen von der Dichtung zur Sprache an sich überleitet. Es gehe dabei um keine einfache Sprache, sondern um „eine gesteigerte Sprache“ (ÜG, 77), eine „Sprache voll von Bildern und Symbolen“, die „eine Sache für die andere“ (ebd.) setze.

Dichtung und Sprache erscheinen dabei als von der Wirklichkeit trennende Mittel, die ein anderes Weltbild erzeugen, wo der Mensch sich widerspiegeln kann. Dennoch reagiert Gabriel auf diesen Gedanken ablehnend und behauptet, die Poesie stelle die Sachen selbst, denn sie nähre sich eben „von dem Mark der Dinge“ (ebd.), die sie umdichte. Alles geschieht daher innerhalb der Poesie, die wahre ‚Erschaffung‘ und ‚Kreation‘ bedeutet und selbst von

uns unabhängig wird, denn „[w]ir besitzen unser Selbst nicht: von außen weht es uns an, es flieht uns für lange und kehrt uns in einem Hauch zurück“ (ÜG, 76). Mit diesen Überlegungen versucht Hofmannsthal, die Dichotomie von Innen und Außen, von Geist und Materie zu überwinden. Den Mark der Dinge mit der Bildersprache zu verbinden heißt genau, die Bildersprache ontologisch fundieren zu wollen, und zwar im einheitlichen Dasein der gedichteten Dinge selbst. Die Dinge tragen mehr Bedeutung als die Worte¹⁸³, damit aber Ding und Wort zusammenschmelzen können, müssen sie erst dichterisch dargestellt werden. Die dichterische Sprache bedient sich aber von Vergleichen und Symbolen, sie ist nichts als dieses. Daher besteht die Welt aus Dichtung und ist nur durch diese zu erfahren. Symbolen verselbständigen sich und werden zu den einzigen Dingen, aus denen die Welt besteht. Es passiert tatsächlich, was im *Chandos-Brief* angedeutet wurde: Die Welt wird aus lauter Chiffren, die nur der Dichter wiedergeben kann. Im *Gespräch über Gedichte* ist es die Natur selbst, die in einer solchen Sprache redet:

„Gesehen mit diesen Augen sind die Tiere die eigentlichen Hieroglyphen, sind sie lebendige geheimnisvolle Chiffren, mit denen Gott unaussprechliche Dinge in die Welt geschrieben hat“ (ÜG, 79).

Die Sprache der Metapher ist daher die Sprache der Natur: Das Wesen der Dinge enthüllt sich nochmals in Tropen. Die *locutio impropria* der Dichtung baut eine neue symbolische Ordnung durch ihre fortwährende metaphorische Synthesis. Hofmannsthal meint das Dichterische selbst so beschaffen, und zwar als Kraft der Trope, immer neue Metamorphosen des Sinnes hervorzubringen¹⁸⁴. Dieses Spiel ist unendlich, denn der Dichter uminterpretiert die Chiffren der Natur in allen Richtungen, da die Dinge nur in sich selbst durch ihre Symbole fundiert sind und daher mit anderen Dingen willkürlich verbunden werden können. Diese neue Wirklichkeit ist eine vollkommen künstlerische, in dem Sinn, dass sie genau als ein Kunststück zu betrachten ist: Die lyrische Situation wird nicht von ihrem lebendigen Kern her entwickelt und nicht einmal vom Dichter her, sondern aus ihrem Chiffriert-Sein. In diesem Selbstgespräch, wo der Dichter sich selbst aus der Natur widerklingen lässt, steht der Dichter der umgedichteten Natur publikumshaft als Betrachter

¹⁸³ Claudia Bamberg, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, a.a.O., S. 69.

¹⁸⁴ Wolfgang Riedel, *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, a.a.O., S. 27.

gegenüber¹⁸⁵. Das Verhältnis zwischen Ich und Welt tendiert in dieser Weise zu gegenseitiger Spiegelung, da das Ich sich in der Welt gespiegelt sieht und die Welt als Auslegung seiner selbst deutet, als geheimnisvollen Zusammenhang, der dem Ich sein Inneres entriegelt¹⁸⁶.

Der Dichter spiegelt sich in der umgedichteten Welt wider, indem die Symbole, aus der die Natur besteht, für ihn dieselbe Funktion des Opfertodes tragen. Im Text ist es nochmals Gabriel, der verdeutlicht, was er unter Opfer meint, indem er seine Vorstellung des ersten Opfertodes beschreibt. Im aus dem Tier rinnenden Blut fühlte der erste, der opferte, seinen eigenen:

„[...] einen Augenblick lang, während ein Laut des wollüstigen Triumphes aus seiner Kehle sich mit dem ersterbenden Stöhnen des Tieres mischte, muß er die Wollust gesteigerten Daseins für die erste Zuckung des Todes genommen haben: er muß, einen Augenblick lang, in dem Tier gestorben sein, nur so konnte das Tier für ihn sterben.“ (ÜG, 81)

Diese Szene ist monistisch-dionysisch geprägt¹⁸⁷ und bezeugt von den vitalistischen Ansätzen, aus denen Hofmannsthal die nietzschesche Lebensbejahung rezipiert, und zwar durch eine Umdeutung der Willensverneinung Schopenhauers im lebensphilosophischen Sinn seinerseits. Geist und Körper werden in dieser Szene vereint, wie sich etwa Lord Chandos in der sterbenden Ratte von *Ein Brief* einfühlt¹⁸⁸. Es wird aber einen weiteren Schritt im *Gespräch über Gedichte* gewagt, nämlich wird es behauptet, dass es die Natur ist, die durch die Kraft der Symbole bzw. des symbolischen Opfers uns fasst und an sich reißt. Diese „Bezauberung“ (ebd.) ist der Inbegriff der Symbole, die uns bezwingen, denn „[s]ie ist, was unser Leib ist, und unser Leib ist, was sie ist“ (ebd.). In dieser Weise werden Dichter, Dinge und Dichtung in eins zusammengeschmolzen. Die dichterische Sprache verwandelt uns und die Welt zusammen.

Das analogische Spiel der metaphorischen Sprache wirkt unbegrenzt: Die ganze Wirklichkeit ist dem Dichter disponibel, da er die Einheit von Geist und Materie zu spüren

¹⁸⁵ Manfred Riedel, *Im Zwiegespräch mit Nietzsche und Goethe. Weimarer Klassik und klassische Moderne*, Mohr Siebeck, Tübingen 2009, S. 197.

¹⁸⁶ Hermann Rudolph, *Kulturkritik und konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext*, Niemeyer, Tübingen 1971, S. 23.

¹⁸⁷ Claudia Bamberg, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, a.a.O., S. 164.

¹⁸⁸ Vgl. Kapitel 5 dieser Arbeit.

meint, die von der Natur gesetzt wird. Wir und die Welt sind nichts Verschiedenes und das dichterische Spiel kann es mit seinen Darstellungen beweisen. Nach Nietzsche (wie etwa um 1800 nach Kant) sind wir ‚diesseits‘ von der Wahrheit gebannt: Hofmannsthal erschafft sich eine andere, indem er neue Bezüge zu den Dingen schafft und diese auf deren Selbst-Referenz bzw. Autonomie vom referenziellen Sein basiert. Diese Wirklichkeit bleibt total disponibel in den Händen des Dichters, der sie dank der *locutio impropria* immer neu erschafft, und das durch sich selbst als Alldeuter. In dieser Weise wird es eine Welt erschaffen, die einem ermöglicht, dem Schopenhauerischen und Nietzscheanischen Pessimismus glücklicherweise zu überleben, und zwar sogar in einer interessanteren Welt:

„Die Landschaften der Seele sind wunderbarer als die Landschaften des gestirnten Himmels: nicht nur ihre Milchstraßen sind tausende von Sternen, sondern ihre Schattenklüfte, ihre Dunkelheiten sind tausendfaches Leben, Leben, das lichtlos geworden ist durch sein Gedränge, erstickt durch seine Fülle. Und diese Abgründe, in denen das Leben sich selber verschlingt, kann ein Augenblick durchleuchten, entbinden, Milchstraßen aus ihnen machen.“ (ÜG, 86)

6.1.2. *Der Dichter und diese Zeit* (1906), *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation* (1927).

In seiner 1906 in München, Frankfurt und Berlin gehaltenen Rede *Der Dichter und diese Zeit* äußert sich Hofmannsthal über die besondere Stellung des Dichters um 1900. Die Zeit um der Jahrhundertwende scheint dem Autor von einem Nebeneinander von Dingen geprägt zu sein, die keine Harmonie verweist. Manches ist lebendig, anderes nicht: das Hauptmerkmal seiner Zeit ist, „daß in ihr alles zugleich da ist und nicht da ist“ (DZ, 129). Ihr Lebensgehalt nur scheint diese Dinge zu tragen, die dennoch leblos erscheinen, da sie in unrealisierten Möglichkeiten getrennt voneinander bleiben: Es fehlt „den repräsentativen Dingen an Geist, und den geistigen an Relief“ (DZ, 130). Alles wirbelt um den Menschen um 1900, da die Epoche von Vieldeutigkeit und Unbestimmtheit in der Wissenschaft und in der Politik geprägt ist - denkt man nur an die Reformbewegungen, die die Gesellschaft in all ihren Bereichen zu modifizieren versuchten, von der Politik über die Bildung bis hin zu den Wissenschaften. Die Kunst zeugt von diesen Veränderungen und von diesem Verworrenheitsgefühl, aber es fehle eine Stützfigur, so Hofmannsthals These, die alles vereinigen und harmonisieren könne. Dieses Gefühl, verloren zu sein, versuchen

Hofmannsthals Zeitgenossen mit einer Art Lesewut zu stillen, indem sie Rastlos von einem Buch zum anderen springen. Was sie in dieser Weise finden, kann nur eine „Zusammenstellung realer Fakten“ (DZ, 133) sein, die sie momentan beruhigt, die aber ihre Sehnsucht keinesfalls stillen kann. Sie finden nur die „rohe Materie des Daseins“ (ebd.), es fehlt aber den verknüpfenden Geist, der das Dasein wirklich beleben kann. Man sucht nach Verknüpfungen, die dem religiösen Geist entsprechen, die eine tiefere *re-ligio*, ein Band auf einer höheren Ebene erschafft, das diese Sehrenden auch „stärker mit der Welt verknüpfe, und zugleich den Druck der Welt mit eins von ihnen nehme“ (DZ, 134).

Hofmannsthal fasst den Mangel an Verknüpfungen im Ausdruck einer fehlenden „Bezauberung der Poesie“ (ebd.) zusammen. Um diese wieder lebendig und wirksam zu machen, solle man sich „einer lebendigen Sprache“ bedienen. Diesem wundervollen Instrument bedient sich der Dichter, um eine Welt der Bezüge zu regieren, die ihn auch verleugnen kann, denn sie wird lebendig und willkürlich. Dennoch sei der Dichter der einzige, der in der Lage ist, solche „verknüpfenden Gefühle[,] die Weltgefühle, die Gedankengefühle“ (DZ, 136) wiederzugeben. Die Wissenschaft, die die in dieser Zeit meist gelesenen Bücher herstellt, kann sich nicht der Sprache in dieser Weise bedienen. In der wissenschaftlichen Reflexion bleibt der Mensch wohl der Maßstab aller Dinge, allerdings bleiben diese von ihm getrennt. Die Sprache, aus der Dichtung besteht, ist dieselbe, die in *Das Gespräch über Gedichte* beschrieben wird: Eine Sprache nämlich, die Symbole als Vermittler der Opferung darstellt. Diese Sprache potenziert das erlebte. Die Verknüpfung mit der Welt ist erst möglich, wenn der Dichter die Dinge in sich einfühlt. Daher befindet er sich mitten im Leben, aber in verborgener Stelle, „unter der Stiege“ (DZ, 137), von wo er, ungesehen, den von Gabriel beschriebenen Mark der Dinge schlürfen kann, indem er alles hört und sieht:

„Er ist da, und es ist niemand's Sache, sich um seine Anwesenheit zu bekümmern. Er ist da und wechselt lautlos seine Stelle und ist nichts als Auge und Ohr und nimmt seine Farbe von den Dingen, auf denen er ruht.“ (ebd.)

Nun, wie kann er lebendige Bezüge schaffen? Woher kommt dieser Sinn für Leben, wonach wir uns sehnen und den der Dichter aus den Dingen nehmen kann? Leben äußert sich im Leiden. Die tellurische Kraft des Lebens wird vom Dichter leidend gefühlt. Es erklingen die vitalistischen Ansätze von *Ein Brief*. Außerdem erinnert diese Leidenspoetik an

den künstlerischen Leiden von Thomas Manns *Tonio Kröger*: In ähnlicher Weise „leidet [der Dichter] an allen Dingen und indem er an ihnen leidet, genießt er sie. Dieses Leidend-genießen, dies ist der ganze Inhalt seines Lebens“ (DZ, 138). Im Dichter verknüpfe sich alles ohne Rangordnungen: Oberes und Unteres, Sublimes und Gemeines. Alles, was er fühlt, erkennt er. Wie ein schwarzes Loch kommt alles in ihn hinein: Hier wird eine neue Ordnung der Dinge erschaffen, und jedes Ding muss seinen Platz in ihr finden. „In ihm muß und will alles zusammenkommen. Er ist es, der in sich die Elemente der Zeit verknüpft. In ihm oder nirgends ist Gegenwart“ (ebd.). Diese ewigdauernde Gegenwart enthält Zeit und Raum, Vergangenheit und Gegenwart, Mensch und Tier, Traum und Ding: Alles steht in Bezug mit allem. Der Dichter erschafft durch die analogische Sprache der Symbole eine Welt, die Korrespondenzen zu ihm selbst und zu allen Dingen aufweist. Die unbeschränkte Herstellung von Zeichen erreicht ihren Höhepunkt. Den Dichter als Schaffer kann nichts überraschen: Zwar staune er jedes Mal vor den Dingen, dennoch sei ihm, als ob alles immer schon dagewesen wäre, denn „alles ist zugleich da“ (DZ, 139). Es wird eine Harmonie erschaffen, die wie ein Spinnennetz „über den Abgrund des Daseins“ (DZ, 143) gespannt wird, und wie dieses aus dem Leib der Spinne stammt, werden die Bezüge aus dem innerlichen Leiden des Dichters gewebt.

Dieselbe Welt der Bezüge hat eine große Wirkung auch auf den Lesern. Durch die Erfahrung des Lesens tauchen die Leser in eine Art von „Lebensbad“ (DZ, 145) ein, wo alles zusammenkommt. Die Leseerfahrungen werden als Elemente des Lebens gefasst, die einen bestimmten Zugang zu den dunklen Geheimnissen des Lebendigen ermöglichen, die alles in Bezügen zusammenhalten. Hofmannsthal erklärt, was während des Erkenntnisprozesses durch Lesen und dichterisches Schaffen geschieht: Es werden nämlich Seele und Stoffliches voneinander erlöst, und zwar das Stoffliche werde mit einer solchen Intensität erlebt, das die Seele es „hindurchdringt“ (ebd.). Der Geist erlebt die Materie und in diesem Prozess belebt er sie, indem er einen Bezug zu sich selbst erschafft. Es ist kein flüchtiger Moment, in dem sich der Leser im Buch verliert, sondern es geht um einen Augenblick der tieferen Erkenntnis, die dank der Sprache ermöglicht wird: Die dichterische Sprache, Hofmannsthal wiederholt es, sei eine religiöse Sprache, die alles auf einer höheren Ebene verbinden könne. Es sei ein „Fürwahrhalten über allen Schein der Wirklichkeit, ein Ergreifen und Ergriffensein in tiefster Seele, ein Ausruhen im Wirbel des Daseins. So glauben die Dichter was sie gestalten, und gestalten das was sie glauben“ (DZ, 145-146). Diese Einheit zwischen Dichter und gedichteter

Welt, Materie und Geist bzw. Seele und Stofflichem, die vom Gedichteten produziert wird, ist als „Funktion der Lebendigen“ (DZ, 146) verstanden, die gelebt wird und nicht selber lebt. In diesem Erlebnis glaubt der Leser, wie ein frommer Gläubiger, er befinde sich mit seinem ganzen Sein mitten drin in einer religiösen Erfahrung, die nichts von ihm außenlasse. Die ästhetische Erfahrung wird in dieser Weise verabsolutiert, wodurch die Grenzen zwischen Wirklichkeit und Traum bzw. erschaffener Realität hinfällig werden¹⁸⁹. Hier erlebe, wer lese, einen Zustand, in dem „ihm alles gleich nah, alles gleich fern“ ist, „denn er fühlt zu allem einen Bezug“ (ebd.). Dieser durch die Sprache erschaffene Bezug belebt die Wahrheit neu, denn er deutet sie anders: Indem die Dichtung alles belebt, führt sie alles, was gedichtet wird, auf dieselbe höhere Ebene. Alles wird gleichgesetzt, damit alles erlebt werden kann und eine gewisse Korrespondenz im Menschen finden kann.

In dieser Rede über die Rolle des Dichters um 1900 wird es bedeutend klar, dass das künstlerische Streben aus menschlicher Resignation im Wissensstreben entspringt. Dieses Wissensstreben scheitert als formal angestrebte Beherrschung der Welt durch wissenschaftliche Erkenntnis¹⁹⁰. Für Hofmannsthal heißt ‚Künstler sein‘, eine schärfere Übersicht auf die Welt zu haben, und zwar die Teile des Ganzen miteinander in Kampf zu sehen. Dieses Chaos kann nur im Durchmachen, Durcharbeiten, Durchschauen widersprechender Situationen überwunden werden, dessen Ziel eine „Harmoniarchie“¹⁹¹ sein soll. Die Kunst ist in der Lage, den lebendigen Geist in den Dingen auszusprechen, damit diese ungeordnet werden können. Das Lebens-Konzept, mit dem Hugo von Hofmannsthal die vordere Rolle der umgedichteten Dinge in seinem Werk begründet, partizipiert deutlich an dem zeitgenössischen Kult eines dionysischen Lebens, und das im Sinne einer sensualistisch umgedeutete Renaissance oder der neoromantisch stilisierten Mythologie¹⁹². In *Der Dichter und diese Zeit* schafft sich der Dichter die Welt erneut als transzendente Bedingung des Gelingens einer Weltdeutung, die als Stütz gegen das hundertfach geteilte Leben fungiert. Diese „Welt der Bezüge“ ist der Inbegriff einer vom Dichter geschaffenen daseinsorientierenden und –stabilisierenden Identität mit der Welt selbst¹⁹³, die ihm immer korrespondieren kann und nur durch ihn zu entziffern ist. Nichtsdestoweniger wird der

¹⁸⁹ Bernhard Böschstein, *Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900*, in: Wolfgang Braungart / Gotthard Fuchs / Manfred Koch (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden II: um 1900*, a.a.O., S. 111.

¹⁹⁰ Manfred Riedel, *Im Zwiegespräch mit Nietzsche und Goethe*, a.a.O., S. 205.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Hermann Rudolph, *Kulturkritik und konservative Revolution*, a.a.O., S. 33.

¹⁹³ Ebd., S. 61.

Dichter in dieser Weise aber auch zu einem Seher, zum Propheten einer Gegenwart, die Vergangenheit und Zukunft in sich einschließt: Die Zeit kommt zu ihrer für immer gültige Synthese. Die Kunst erschafft daher sozusagen eine visionäre Wirklichkeit, d.h. die einer dem Menschen angemessenen Welt, die auch auf die Geschichte projiziert werden kann.

Genau im Kontext einer Erschaffung von Bindungen in der Geschichte und in der Gesellschaft, die für ein Nationswesen grundlegend sind, hält Hofmannsthal 1927 seine Rede *Das Schrifttum als geistiger Raum der Nation*. In einer Epoche, wo alles bedroht, in seiner Relativität verloren zu gehen, stellt der österreichische Autor eine Figur des Geistigen als Suchenden dar, die in der Lage ist, Bindungen zu schaffen und die Wirklichkeit zusammen zu halten. Hofmannsthal bewegt seine Analyse vom allgemeinen Schrifttum im Unterschied zur elitären Literatur aus: In dieser Weise erkennt er in der geschriebenen Sprache ein Mittel, das verbindend auswirkt und das dazu fähig ist, eine Gemeinschaft zu schaffen:

„Wo geglaubte Ganzheit des Daseins ist – nicht Zerrissenheit – dort ist Wirklichkeit. Die Nation, durch ein unzerreissbares Gewebe des Sprachlich-Geistigen zusammengehalten, wird Glaubensgemeinschaft, in der das Ganze des natürlichen und kulturellen Lebens eingeschlossen ist; ein Nationstaat dieser Art erscheint als das innere Universum und von Epoche zu Epoche immer aufs neue als ‚das gedrungene Gegenstück zur deutschen Zerfahrenheit‘.“ (SgRN, 13)

Der Wirklichkeit wird also der Charakter der Ganzheit als grundlegend zugeschrieben, die auch eine Nation bestimmt, und zwar dank des sprachlichen Gewebes, das von den Geistigen gefordert wird. Die Nation wird durch die sprachliche Einheit zu einer Gemeinschaft, die an ihre Einheit glaubt. Das Politische kommt erst nach dem Sprachlichen als Bestandteil der Nation, der Geistige wird als Suchender im Sinn von Nietzsche in der ersten *Unzeitgemäßen Betrachtung* bezeichnet, den der Philosoph „allem Satten, Schlaffen, Matten, aber in der Schlawheit Übermütigen und Selbstzufriedenen“ (SgRN, 16) gegenüberstellt. Die Natur dieser Suchenden ist für Hofmannsthal die eines Dichters, aber auch eines Propheten oder vielleicht eines erotischen Träumers, der sich der magischen Gewalt der Sprache bedient, die heilsvoll ist: „Je grossartiger, fragmentarischer er sich gibt, um so grossartiger wird er verlangen als ein Ganzes, als das einzige Ganze dieser zerrissenen Welt genommen zu werden...“ (SgRN, 21). Diese suchenden Geistigen sind aber gleichzeitig Seher und Deuter, da sich in ihnen alles verbindet, und zwar genau wie in den oben eingeführten Texten. Sie werden zu „Schriftleser, Handleser, Sternleser“ (SgRN, 24) in

ähnlicher Weise, wie der frühromantische Dichter verstanden war. Jetzt sind sie aber nüchterner, männlicher als ihre Vorfahren um 1800. Sie suchen keine unbedingte Freiheit, sondern sie suchen nach Bindung. Diese Bindung schaffen sie vom Ich aus, indem sie das Ganze in sich nehmen und es zur neuen Wirklichkeit gestalten:

„Auch unseren Suchenden ist die Tiefe des Ich, die dunkle, eigene Seelenwandlung das einzig gegebene, und einzige Aufgabe dieses titanische Beginnen: jenes Ganze da aussen mit den blossen Händen auszureissen aus seinem Stand, den es einnimmt in der Welt scheingeistiger Ordnungen, und es mit sich hinabzureissen in die tiefere Lebenswege und von da es wieder emporzureissen zu neuer Wirklichkeit.“ (SgRN, 28)

Diese neuen Dichter haben das Erbe der Romantiker angenommen, aber sie haben wohl gelernt, keine Einzelgänger zu sein, denn es ist unmöglich, ohne geglaubte Ganzheit zu leben, und zwar auch in der Gesellschaft. Durch die neuen Suchenden wird die Gesellschaft zur Gemeinschaft, das Politische wird zu geistiger Politik. Leben und Geist verschmelzen sich ineinander und eine ganze Nation kann aus dieser Einheit entstehen, und zwar auf „der politischen Erfassung des Geistigen und der geistigen des Politischen“ (SgRN, 30). Die von Hofmannsthal geforderte „konservative Revolution“ (SgRN, 31) ist Reaktion auf die graduelle Intellektualisierung der Daseinsführung und auf die Entzauberung der Welt: Ästhetik wird zu alleiniger Metaphysik¹⁹⁴. Die Sprache wirkt in beiden letzten Texten als Medium der Stabilisierung der Daseinsführung, wobei sie in der Rede von 1906 als Sprachkunstwerk thematisiert wird, d.i. als Ort der Vergegenwärtigung eines metaphorischen Ganzen, das durch Genie und Inspiration geschaffen wird, in der Schrifttum-Rede dagegen steht die geschriebene Sprache als repräsentativ für eine in der Geschichte offenbarte und sedimentierte Substanz, die als Katalysator der Konstituierung der von Hofmannsthal angestrebten geistig-gesellschaftlichen Verfassung und der ihr entsprechenden Wirklichkeit legitimiert wird¹⁹⁵. In beiden Fällen wird es klar, wie sich der Dichter der analogischen Sprache bedient, um eine neue Wirklichkeit zu erschaffen, in der er mit dem Ganzen verbunden ist. Der Dichter von der Sprachkrise teilt mit dem unter der Stiege, mit dem Suchenden und mit Gott selbst eine unaussprechliche Sprache, bei der die Hieroglyphenschrift nicht als Entzifferung gilt, sondern als Wahrung des Geheimnisses: Hier

¹⁹⁴ Ebd., S. 253.

¹⁹⁵ Ebd., S. 220.

schlägt die Sprachkrise des *Chandos-Briefes* in Religiosität um, aus der Not des Sprachverlustes wird die Tugend der chiffrierten Symbol-Dichtung, die alles verbinden kann¹⁹⁶. Die Semiose ist vollkommen.

6.2. Geschichte eines Niederschlags – Das Leben besiegt den Menschen.

6.2.1. Franz Kafkas *Forschungen eines Hundes* (1922) und die Weltentzauberung.

In Kafkas 1922 entstandener Erzählung *Forschungen eines Hundes* wird das Problem der Daseinsführung und der Suche nach Wahrheit ganz anders gedeutet, als in den Reden von Hofmannsthal. Hier beschäftigt sich die Hauptfigur, ein Hund, mit der Wissenschaft. Die Allegorie des Hundes als Menschen hat die Absicht, den Verfremdungseffekt zu schaffen, der dem Menschen Distanz genug bereitet, sich zu beobachten. Dieser Hund betreibt seine Wissenschaft wie die Hauptfigur in *Ein Hungerkünstler*¹⁹⁷ seine Kunst treibt: Beide verzichten auf das Essen. Der Hund in der Erzählung strebt immer danach, den Sinn von dem, was er erlebt, zu finden. Was ihn insbesondere stört, sind die Widersprüche im Benehmen anderer Angehörigen der Hundeschaft mit Bezug auf ihr Gesetz: „Aber warum durfte es nicht sein, warum durfte denn das, was unsere Gesetze bedingungslos immer verlangen, diesmal nicht sein?“ (FH, 431) Der Protagonist hier sieht als junges Hündchen sieben ältere Hunde, die aufrecht auf den Hinterbeinen gehen, einer mysteriösen Musik gehorchend, die sie zwingt, sich zu benehmen, „als sei die Natur ein Fehler“ (FH, 432). Dieses Ereignis ist der Ausgangspunkt seiner wissenschaftlichen Neugierde als wachsender Hund. Bald beginnt er, ein Erwachsener zu werden und äußert sich folgendermaßen: „Es gibt wichtigere Dinge als die Kindheit“ (FH, 436). Sein Bedürfnis zu forschen, sich anderen Fragestellungen zu widmen, gehört zu seinem ‚Mannesalter‘: Seine Forschung bedient sich zwar der Methoden der Wissenschaft, wie etwa die experimentelle Erprobung und Verifizierung der Ergebnisse, dennoch geht es ihm nur um etwas letztendendes Metaphysisches, d.i. um die Aufhebung der Wissenschaft selbst¹⁹⁸.

¹⁹⁶ Vgl. Bernhard Böschstein, *Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900*, a.a.O., S. 117.

¹⁹⁷ Siehe Kap. 5 dieser Arbeit.

¹⁹⁸ Richard Jayne, *Erkenntnis und Transzendenz. Zur Hermeneutik literarischer Texte am Beispiel von Kafkas „Forschungen eines Hundes“*, Fink, München 1983, S. 49.

Das mit den aufrecht stehenden Hunden ist ein zufälliges Ereignis, das ihn aus seiner Kindheit durch die Wissenschaft herausführt. Es gehört aber zu seiner Natur, den Sinn der Erlebnisse zu finden:

„Mit jenem Konzert begann es. Ich klage nicht darüber, es ist mein eingeborenes Wesen, das hier wirkt und das sich gewiß, wenn das Konzert nicht gewesen wäre, eine andere Gelegenheit gesucht hätte, um durchzubrechen. [...] Ich begann damals meine Untersuchungen mit den einfachsten Dingen, an Material fehlte es nicht, leider, der Überfluß ist es, der mich in dunklen Stunden verzweifeln läßt.“ (FH, 435-436)

Von diesem Trieb getragen beschließt der erwachsene Hund, sich der Wissenschaft zu widmen. Als Forschungsfeld wählt er sich ein Thema, mit dem sich die Hundeschaft seit immer beschäftigt hat: Er beginnt zu untersuchen, „wovon sich die Hundeschaft nährt“ (ebd.). Seine Wahl trifft den Schwerpunkt aller möglichen Fragestellungen der Hundegesellschaft, zahllose Hunde haben sich damit beschäftigt und sind gerade mit Untersuchungen in diesem Felde beschäftigt. Dieses Gebiet ist zu einer regelrechten Wissenschaft geworden, im tiefsten Sinn ist sie eine moderne Wissenschaft, eine reife, „die in ihren ungeheuren Ausmaßen nicht nur über die Fassungskraft des einzelnen, sondern über jene aller Gelehrten insgesamt geht und ausschließlich von niemandem andern als von der gesamten Hundeschaft und selbst von dieser nur seufzend und nicht ganz vollständig getragen werden kann, immer wieder abbröckelt in altem, längst besessenem Gut und mühselig ergänzt werden muß“ (FH, 436-437). Es ist also eine Aufgabe der ganzen Gesellschaft, sich mit der Nahrungsfrage zu beschäftigen. Sie betrifft den wesentlichsten Punkt des Hundelebens bzw. aller Lebewesen: das Überleben.

Die genaue Fragestellung in diesem Bereiche formuliert der Hund noch im tieferen Sinn: Er fragt sich, woher die Erde die Nahrung nimmt. Er will die Nahrungsquelle finden, zurück bis zum Urgrund des Überlebens forschen. Es ist eine Sinnfrage, die nicht gern von den anderen Hunden angenommen wird: Einige schämen sich davor und würden „lieber das Ungeheuerliche tun, [ihm] den Mund mit Essen stopfen – man tat es nicht, aber man wollte es – statt [seine] Frage dulden“ (FH, 440). Es ist vonseiten der Hundegesellschaft, als wäre diese Frage zugleich unentbehrlich und furchtbar ängstlich, als belästigte sie das Hundegesetz selbst. Die Antwort auf diese Frage wird von der Hundegesellschaft schlechthin

vermieden, als bestünde ein gemeinsames Zustimmung, es sei eine unanständige Frage, die nicht gestellt werden sollte. Es gibt wohl die unterschiedlichsten Meinungen um das Nahrungsthema, aber ein „Eingeständnis des Wissens“, „das eine, was man vor allem erreichen wollte“, muss „versagt“ (FH, 442) bleiben. Es muss so sein, dass die Hunde zur Wahrheit nicht kommen dürfen. Die Sinnesfrage bleibt aber, genau wie beim Hungerkünstler, die einzig mögliche Tätigkeit, die sich der Mensch (in diesem Fall im Hund allegorisiert) leisten kann: „Eine Frage klingt wie die andere, auf die Absicht kommt es an, die aber ist verborgen, oft auch dem Frager selbst. Und überhaupt, das Fragen ist ja eine Eigentümlichkeit der Hundeschaft, alle fragen durcheinander, es ist, als sollte damit die Spur der richtigen Fragen verwischt werden“ (FH, 452). Es gibt einfach keine Antwort, schon in den Mitteln der Wissenschaft, genau wie in denen der Kunst. Der Hund benimmt sich wie der Hungerkünstler, er entzieht sich dem Leben durch den Verzicht auf Essen; wie jener es im Namen seiner Kunst tut, so dieser im Namen seiner Wissenschaft. Und genau wie der Hungerkünstler hungern muss, weil es keine Speise gibt, die ihm gefällt, so muss der Hund sich der Wissenschaft widmen, denn er hat keine vortrefflicheren Mittel, das Leben zu ertragen: „[...] wahrscheinlich sind meine Genossen viel klüger als ich und wenden ganz andere vortreffliche Mittel an, um dieses Leben zu ertragen [...]“ (FH, 453).

Tatsächlich widmet sich der forschende Hund dem Hungern, um die Nahrung zu zwingen, zu ihm zu kommen. Er will die Nahrungsrichtung zu sich selber lenken, dann würde er vom Zwang befreit sein, sich nach der Nahrung zu sehnen: Er beabsichtigt sogar, einen Weg zum freiwilligen Hungern zu finden. Wie der Hungerkünstler treibt der Hund eine Nicht-Leistung. In den Augen der Hundegesellschaft ist diese Absicht höchst gefährlich, sie ist sogar gesetzlich verboten: Es würde die Hunde dazu führen, sich nicht mehr als Hunde zu benehmen. Der Mensch wäre nicht mehr menschlich, wenn er aufhörte, sich ständig nach dem Sinn der Welt zu fragen, wenn er sich seine ‚Speise‘ verweigerte.

In einer Art Trance, die vom Hungern verursacht ist, hat der Hund eine Vision. Er sieht einen Hund, der nichts anderes tun kann, als jagen. Der forschende Hund steht diesem zweiten im Wege, und will sich nicht bewegen. Der Jäger fordert vom Forscher, dass er fortgeht:

„ ‚Ich muß fortgehen, Du mußt jagen‘, sagte ich, ‚lauter Müssen. Verstehst Du es, warum wir müssen?‘ ‚Nein‘, sagte er, ‚es ist daran aber auch nichts zu verstehen, es sind selbstverständliche

natürliche Dinge.’ ,Doch nicht [...] hier ist doch ein Widerspruch.’ ,Was für ein Widerspruch denn?’ sagte er, ,Du lieber kleiner Hund, verstehst Du denn wirklich nicht, daß ich muß? Verstehst Du denn das Selbstverständliche nicht?’“ (FH, 477-478)

In dem erzählten Moment erhebt sich eine Musik vom jagenden Hunde, besser ausgedrückt ahnt der forschende, dass sie kommt. Es ist dieselbe Musik, die er als Jüngling bei den aufrechtgehenden Hunden gehört hatte. Die Musik, die er zur Wissenschaft geführt hatte. Diese Musik verhüllt dem Hund – und dem Leser auch – etwas Geheimnisvolles, sie tritt auf, wenn der Hund glaubt, sich der Wahrheit am nächsten zu befinden. Wahrscheinlich wollte der Jäger ihm davon überzeugen, sich nicht gegen seine eigene Natur zu stellen und anzunehmen, dass die Hundeschafft einfach so funktionieren muss, wie sie ist. Der Hund in dieser Weise wäre eine Art Joseph K., der sich ständig gegen den Prozess setzt und immer versucht, ihm zu entkommen – und das vergeblich. Der Hund folgt einem anderen Weg: Er erwacht aus seiner vom Hungern verursachten Vision und berichtet den anderen Hunden nichts darüber: Einerseits war die Erfahrung zu erschöpfend, um sofort erzählt zu werden, und später erschien sie ihm nicht mitteilbar. Er beschließt, sich einer anderen Wissenschaft zu widmen, und zwar der Musik der Hunde. Diese Wissenschaft ist ein Stück abstrakter als die der Nahrung, in diesem Feld kann man leidenschaftsloser arbeiten, man wird weniger erregt, weil „es sich hier mehr um bloße Beobachtungen und Systematisierungen handelt, dort dagegen vor allem um praktische Folgerungen“ (FH, 480). Die beiden Wissenschaften scheinen aber verbunden zu sein, nämlich in der „Lehre von dem die Nahrung herabrufenden Gesang“ (FH, 481). Hier steht der Hund vor einem entscheidenden Punkt seiner Forschungen, aber die Wahrheit hinter der Musikwissenschaft bleibt ihm nochmals verborgen, unberührbar. Wie der Hungerkünstler muss sich der Wissenschaft treibende Hund auf eine Nicht-Leistung beschränken. Ein Mittel kommt aber ihm zur Hilfe: sein Instinkt zu wissenschaftlicher Unfähigkeit.

Der Hund behauptet, von Natur aus nicht für die Wissenschaft geeignet zu sein. Am Ende der Erzählung findet er ein Gleichgewicht zwischen dem Verstand „in den gewöhnlichen täglichen Lebensdingen, die gewiß nicht die einfachsten sind“ und einigermaßen in der Wissenschaft, weil er „die Gelehrte sehr gut versteh[t]“ (FH, 482). Diese persönliche Wissenschaft, die er treibt, schätzt die Freiheit in einem höheren Grade als alle anderen Wissenschaften. Hier deutet der Autor ein Gleichgewicht zwischen der Fragestellung nach

der Wahrheit an, die den Menschen als solchen bestimmt, und der bewussten Unerreichbarkeit dieser. In diesem Gleichgewicht ist der Mensch teilweise vom Zwang der zweckentsprechenden Wissenschaft befreit, ohne dass er das Fragen nach dem Sinn aufgibt. Einen anderen Ausweg gibt es in der Erzählung nicht.

Die 1922 entstandene Erzählung *Forschungen eines Hundes* dürfte zum Teil von einer Schrift Max Webers beeinflusst worden, und zwar die 1919 vor dem Münchener Freistudentischen Bund gehaltene Rede *Wissenschaft als Beruf*¹⁹⁹. In Kafkas Erzählung werden zum Beispiel die Spezialisierung der Wissenschaft und ihren Fortschritt genannt, genau wie sie in der Rede Webers beschrieben wurden:

„Man rühmt oft den allgemeinen Fortschritt der Hundeschaft durch die Zeiten und meint damit wohl hauptsächlich den Fortschritt der Wissenschaft. Gewiß, die Wissenschaft selbst schreitet fort, das ist unaufhaltsam, sie schreitet sogar mit Beschleunigung fort, immer schneller, aber was ist daran zu rühmen? Es ist als wenn man jemanden deshalb rühmen wollte, weil er mit zunehmenden Jahren älter wird und infolgedessen immer schneller der Tod sich nähert. Das ist ein natürlicher und überdies ein hässlicher Vorgang, an dem ich nichts zu rühmen finde.“ (FH, 455)

Auch Weber schreibt von wissenschaftlichem Fortschritt und Tod in seiner Schrift. „Die wissenschaftliche Arbeit ist eingespannt in den Ablauf des *Fortschritts*“²⁰⁰, und Zweck der modernen Wissenschaft ist von weiteren Ergebnissen überholt zu werden. Ein solcher Fortschritt geht ins Unendliche, aber es besteht keine Garantie, dass dieser Prozess einen eigenen Sinn hat, eben weil er unendlich ist, im Gegensatz zu unserem Leben: „Warum betreibt man etwas, das in der Wirklichkeit nie zu Ende kommt und kommen kann?“²⁰¹ Webers Antwort lautet: aus praktischen Gründen, damit also man das Leben technisch besser gestalten kann, treibt man Wissenschaft. Das hat nichts mit dem Sinn der Wissenschaft an sich zu tun. Der Fortschritt in diesem Sinn führt zu nichts Wesentlichem, genau das meint Franz Kafka in seiner Erzählung, wo er von der von den Hunden

¹⁹⁹ Vgl. Paul Heller, *Franz Kafka. Wissenschaft und Wissenschaftskritik*, Stauffenberg, Tübingen 1989, S. 222: „Es hat sich gezeigt, dass alle wichtigen Hauptthesen aus Max Webers Vortrag *Wissenschaft als Beruf* in Franz Kafkas Erzählung *Forschungen eines Hundes* ironisch gebrochen präsent und durchdacht sind. Ob Kafka den Vortrag selbst gelesen, Max Brod ihn darauf aufmerksam gemacht, ob Kafka Webers Thesen aus der öffentlichen Diskussion in Zeitungen und Zeitschriften aufgegriffen oder gar eigenständig eine Weber vergleichbare Analyse der Situation der Wissenschaften geliefert hat, ist nicht zu ergründen“.

²⁰⁰ Vgl. Max Weber, *Wissenschaft als Beruf, 1917-1919. Politik als Beruf, 1919*, hrsg. von Wolfgang J. Mommsen und Wolfgang Schluchter in Zusammenarbeit mit Birgitt Morgenbrod, Mohr, Tübingen 1982, S. 85.

²⁰¹ Ebd., S. 86.

betriebenen Wissenschaft schreibt, die sich endlos entwickelt. Der Hund beschreibt den beschleunigenden Fortschritt der Wissenschaft als das Altwerden eines Menschen, als erreichte man damit immer schneller den Tod. Max Weber zitiert das Werk Leo Tolstojs, der sich der Fragestellung gewidmet hat, ob der Tod für den Kulturmenschen einen Sinn habe. Die Antwort ist eine negative, weil „das zivilisierte, in den ‚Fortschritt‘, in das Unendliche hineingestellte einzelne Leben seinem eigenen immanenten Sinn nach kein Ende haben dürfte“²⁰². Der im Zeitalter der modernen Wissenschaft lebende Mensch kann nie lebenssatt sterben, nur lebensmüde, weil die Wissenschaft immer neue Probleme fördert, neue Lösungen erfindet, neue Fragestellungen formuliert, die sich ins Unendliche treiben und die niemanden sättigen können, nur ermüden. Dieser sehr frustrierende Umstand ist eine direkte Folge von dem, was Max Weber den „Intellektualisierungsprozess“²⁰³ nennt, d.h. die in der Wissenschaft implizite Überzeugung, dass man, wenn man wollte, die Welt technisch beherrschen könnte. Nichts bleibt unberührt vom Fortschritt der Wissenschaft, der Technik, es ist eine Art Weltentzauberung.²⁰⁴ Einige Hunde der Erzählung vermeiden die Wissenschaft, weil sie sich mit anderen Mitteln beschäftigen, um das Leben zu ertragen. Für diese bleibt die Welt bezaubert, unberührt.

Wohin führen also die wissenschaftlichen Mittel, haben sie überhaupt einen Zweck? Wie der Hund in Franz Kafkas Erzählung am Ende halbbewusst gelernt hat, sich der Wissenschaft mäßig zu bedienen und eine Art unwillkürliches Gleichgewicht gefunden hat, behauptet Max Weber in *Wissenschaft als Beruf*, dass die Mittel der Wissenschaft den letzten Sinn der Wissenschaft selbst nur *deuten* können, und jeder muss ihn annehmen oder ablehnen, „je nach der eigenen letzten Stellungnahme zum Leben“²⁰⁵. Den letzten Sinn bleibt unberührt und ist unerreichbar. So Weber:

„Naturwissenschaften wie etwa die Physik, Chemie, Astronomie setzen als selbstverständlich voraus, daß die – soweit die Wissenschaft reicht, konstruierbaren – letzten Gesetze des kosmischen Geschehens wert sind, gekannt zu werden. Nicht nur, weil man mit diesen Kenntnissen technische Erfolge erzielen kann, sondern wenn sie „Beruf“ sein wollen, „um ihrer selbst willen“. Diese Voraussetzung ist selbst schlechthin nicht beweisbar. Und ob diese Welt, die sie beschreiben, wert

²⁰² Ebd., S. 87.

²⁰³ Ebd., S. 86.

²⁰⁴ Vgl. ebd.: „Das aber bedeutet: die Entzauberung der Welt“.

²⁰⁵ Ebd., S. 93.

ist, zu existieren: ob sie einen „Sinn“ hat, und ob es einen Sinn hat: in ihr zu existieren, erst recht nicht.“²⁰⁶

Franz Kafka stellt den Leser genau vor der Tatsache, dass es keine Möglichkeit gibt, zur Wahrheit zu gelangen. Es ist nur möglich, sich dafür zu entscheiden, eine Nicht-Leistung zu treiben, die die Grenze der Wahrheitssuche streift, dennoch nicht auf die Wahrheit selbst greift. Die Distanz in der oben zitierten Erzählung und in anderen, die Franz Kafka mittels Allegorien und Verfremdungseffekte erschafft, ermöglicht an eine unberührte – weil unberührbare – Wahrheit zu denken, die nur erforscht werden kann, aber ohne dass man den Zweck erreicht. Deswegen scheitern alle Forschungen, künstlerischer oder wissenschaftlicher Art, wenn sie nicht als den einzig möglichen Ausweg angenommen werden, wie etwa der gefangene Affe in *Ein Bericht für eine Akademie* sich für das Menschenleben entscheidet, und zwar aus reinen Überlebensgründen. Da der Weg zur wahren Freiheit ihm versagt bleibt, sucht er sich im Menschenwerden seinen Ausweg:

„Von heute aus gesehen scheint es mir, als hätte ich zumindest geahnt, daß ich einen Ausweg finden müsse, wenn ich leben wolle, daß dieser Ausweg aber nicht durch Flucht zu erreichen sei“ (BfA, 306).

Alles, was er treibt, um Menschen zu werden, Übung, Nachahmung, treibt er nur aus Überlebensgründen. Er kann einfach nichts anderes tun, wie der Hungerkünstler im vorigen Kapitel dieser Arbeit und der Hund. Alle diese Figuren können nichts anderes tun, als sich der Wahrheitsfrage zu widmen, aber rein aus dem unwiderstehlichen nach der Wahrheit strebenden Überlebenstrieb – und zwar *allzu menschlichem* Trieb, denn die Hunde- und Affen Allegorien stehen für den Menschen schlechthin. Diese Figuren treiben Nicht-Leistungen, selbst der Affe versucht nicht einmal, zu fliehen. Franz Kafka hat die tragische Unmöglichkeit der Wahrheitserkenntnis berichten wollen:

„Im übrigen will ich keines Menschen Urteil, ich will nur Kenntnisse verbreiten, ich berichte nur, auch Ihnen, hohe Herren von der Akademie, habe ich nur berichtet.“ (BfA, 313)

Kein Angriff auf die Wirklichkeit wird vorgeschlagen. Es wird aber wohl die unbestreitbare Tatsache erkannt, wie weit man kommen kann, bis man zur Grenze der unerreichbaren

²⁰⁶ Ebd., S. 94.

Wahrheit kommt und sich deren Suche trotzdem immerhin widmet, denn es ist der einzige Schutz des Menschen vor dem Lebensunsinn und die einzige Qualität, die den Menschen zum Menschen macht.

7. Schlussbemerkungen.

Die vorliegende Arbeit hat mit einigen Betrachtungen über die Entstehung von *mythós* und *epistéme* als Reaktion auf die Angst vor dem unvorhersehbaren Werden, den *tháuma*, begonnen. Mythos und Epistéme sind zwei komplementäre Weltdeutungsarten, bei denen die Welt interpretiert bzw. dargestellt und eine Abhilfe erschaffen werden kann, um weniger erschreckend in ihrem ständigen Werden vorzukommen. Es kam zu Polarisierungen dieser Deutungsarten, und zwar einerseits befinden sich Interpretationen, die vom Ich aus entstehen, andererseits dagegen findet man Weltdeutungen, die von der Beobachtung der Welt selbst hergeleitet werden. Die erste Deutungsart haben wir *hermeneutisch* genannt, die zweite *ontologisch*.

Die Ergebnisse solcher Polarisierungen wurden in ihrem Verhältnis zur deutschsprachigen Literatur um 1800 und um 1900 analysiert. Beide Polarisierungen entstehen nach Reaktionen auf Fragen um die Erkennbarkeit der Wahrheit. Um 1800 postuliert Kant die Wahrheit von Noumena als vom Menschen unabhängige Wahrheit, die neben der erfahrbaren phänomenischen Wahrheit existiert. Nach der ersten Jahrhundertwende in unserem Fokus geht es um die Auseinandersetzung zwischen der Frühromantik von Friedrich Schlegel und Novalis mit dem Werk Goethes. Goethe rezipiert die Unverfügbarkeit der Wirklichkeit und der Natur. Daraus entwickelt er die Metamorphosenlehre und übersetzt sie in seinen Werken, wo die Natur niemals mit dem Menschen verwechselt wird. Dagegen überwinden die Romantiker die Barriere des Noumenon und greifen in die Natur selbst, indem sie eine Naturphilosophie entwickeln, die aus einem Zeichenspiel entsteht. Die Kraft der Sprache entfaltet sich im erotischen Spiel der Zeichen, das ein *perpetuum mobile* erschafft, das dem Tod entkommen will, indem es zelebriert und ästhetisch umgestaltet. Die Gefahr eines solchen Spieles besteht im Verlust der Sprache als zuverlässiges Kommunikationsmittel, d.h. in der Auflösung der Gesellschaft.

Es wurde in der Arbeit hervorgehoben, wie stark die Weltdeutung der Frühromantiker von einem Interpretationsbedürfnis geprägt ist, indem sie eine Kunstphilosophie aufbauen, die auf der Herstellung und Zusammensetzung von Zeichen basiert, die ständig uminterpretiert werden können, da die Interpretation vom Ich aus erfolgt. Durch theoretische Werke wie *Über das Studium der griechischen Poesie* von Schlegel und am Beispiel literarischer Produktionen wie der Hymnen *An die Nacht* von Novalis haben wir

versucht, die Kraft der Sprachanwendung bei der Sinnsherstellung zu beschreiben, die erst aus der Trennung von Bezeichnetem und Bezeichnendem, dann aus der Zusammensetzung verabsolutierter Zeichen entsteht. Die Romantiker fördern eine unbegrenzte Semiose, durch die sie in der Lage sind, alles auszusprechen. Mit der Trennung des Bezeichnenden vom Bezeichneten erkennen wir eine Reaktion auf das Kantische *Ding an sich*, das mit Fichtes Nicht-Ich ersetzt wird und später von Schelling verneint wird, da es überhaupt gedacht werden kann. In der Hegelschen Aufhebung erkennen wir ein weiteres Mittel, die Produktion von Bedeutungen noch freier zu fördern.

Goethe versucht in *Die Wahlverwandtschaften*, eine Kritik gegen die Gefahr einer solchen willkürlichen Zeichenerschaffung darzustellen, indem er die Auflösung der Hauptfiguren beschreibt und damit das lauernde Nichts hinter dem romantischen Zeichenspiel entschleiern. Nach Goethe entfernen sich die Romantiker von der Natur, indem sie versuchen, sich selbst in ihr wiederzufinden. Die Bezüge auflösen, die in der Natur selbst bestehen, ist der sicherste Weg, in den Tod zu gelangen: Das Ergebnis der *Wahlverwandtschaften* zeigt es. Die Natur besteht aus Lebeformen, die sich ständig im Werden befinden, weil ihre Form sich immer weiterentwickelt. Es sind diese Formen, die dazu dienen, die Welt Dinge von selbst in Verbindung zu setzen und in dieser Weise das Leben zu fördern, und zwar nach natürlichen Gesetzen. Zeichen erzeugen aber keine Lebeformen, denn sie haben keine Form selbst. Daher können sie sich nicht weiterentwickeln und das Leben hört mit ihnen auf. Die Romantiker versuchen, ein erotisches Spiel aufrecht zu halten, das sich der ständigen Bewegung der Zeichen bedient. Da es sich erotisch entwickelt, muss es immer eine Korrespondenz von Zeichen geben, damit sich die Zeichenpaare kombinieren können. Der Mensch findet sein Zeichenpaar in der Natur, und zwar er muss sich in ihr wiederfinden. Deswegen widerspiegeln romantische Werke den Menschen in der Natur und umgekehrt können die Autoren der Romantik die Natur in sich selbst finden.

Die zweite große Polarisierung haben wir in dieser Arbeit um 1900 nach der Rezeption von Nietzsches Denken erkannt. Am Anfang seiner philosophischen Überlegungen spielen Wahrheit und Kunst in Nietzsches Werk eine wichtige Rolle. In *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn* wird vom Philosophen stark hervorgehoben, wie die menschliche Erkenntnis nur ein Mittel der Selbsterhaltung darstellt, das aber seine eigenen Grenzen nicht vergessen muss. Der Mensch erschafft sich Sprache und Wissenschaft, um erst überleben zu

können. Apollinisches und Dionysisches sind die in *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* beschriebenen Kunsttriebe, deren Gleichgewicht in der Lage ist, eine Form der tragischen Dimension zu geben, die dem Menschen innewohnt. Die tragische Erkenntnis erfolgt im gerade erwähnten Gleichgewicht, das die Unverfügbarkeit der Wahrheit berücksichtigt und in ihr die tragische Dimension menschlicher Existenz erkennt. Die Philosophie Nietzsches meint, das Werden zusammen mit seinem Schrecken zu bejahen, und das auch mit der tragischen Dimension des Lebens, die nur durch die tragische Kunst anschaulich wird.

Die Sprach- und Wissenschaftskritik von Nietzsche verursacht eine große Resonanz bei deutschsprachigen Autoren um 1900, wie etwa in Hugo von Hofmannsthal und Thomas Mann. Diese Krise stellt die Sprache als Mittel in Frage, das in der Lage ist, die Welt adäquat zu beschreiben. Die Sprachkrise wird aber von diesen Autoren dank der Herstellung von Tropen ertragen, die ihnen ermöglicht, einen Widerklang ihrer selbst im Dargestellten zu erschaffen. Andererseits wird das Leben in allen Bereichen bejaht und zelebriert, weil in ihm dieselbe Kraft erkannt wird, die den Menschen belebt: die Seele. Menschliche Sinnenwelt und Weltseele werden in eins verknüpft und bejaht, durch die Sprache wird die Vereinigung von Geist und Körper zelebriert. Es ist, was Hofmannsthals fiktiver Verfasser von *Ein Brief* erlebt und schließlich auch was Thomas Manns bürgerlicher Künstler *Tonio Kröger* quält: Die Erkenntniserfahrung wird so stark erlebt, das es leiblich ausgedrückt wird, als diene der Künstler als Sprachrohr der Welt dingen selbst. Wir befinden uns nochmals vor romantischen Postulaten, die zur Herstellung und Verwendung von Zeichen und Tropen zurückzuführen sind. Kraft der Tropen kann man alles Behaupten und sogar Tod in Leben verklären, indem man beide Konzepte immer wieder in der Darstellung verschmilzt. Die Kunsterfahrung wird zu einer religiösen Erfahrung, der Dichter wird zum Propheten und Priester gleichzeitig, da er in der Lage ist, immer neue Bezüge zwischen den Dingen zu schaffen, die dann vom Ich aus zu interpretieren sind. In dieser Weise werden die Welt dingen verfügbar und können zu allem gestaltet werden, was der Künstler will.

Eine andere Stimme haben wir in entgegengesetzter Richtung gefunden: Franz Kafka. In Erzählungen wie *Ein Hungerkünstler* und *Forschungen eines Hundes* erkennt man ebenfalls eine Kritik an die menschlichen Erkenntnismittel, die aber in der Unverfügbarkeit der Wahrheit fest verankert bleibt. Weder Kunst noch Wissenschaft kann zur absoluten Wahrheit führen, es ist nichtsdestoweniger von grundlegender Bedeutung, dass der Mensch

an die Existenz der absoluten indisponiblen Wahrheit glaubt, da diese ihn als Menschen bezeichnet. Im Hungerkünstler und im forschenden Hund haben wir die Figur des Nicht-Leisters erkannt, die durch das bestehen auf Nicht-Leistungen die Forschung nach der unerreichbaren – weil unverfügbaren – Wahrheit darstellt. Kafka bleibt an die Existenz einer vom Menschen unabhängigen Wahrheit treu, eine mentale, sprachliche, also rationale Beherrschbarkeit der Welt ist bei ihm nicht möglich.

Bei der Nietzsche-Rezeption geht es um die Aufwertung der Kunst als Erkenntnismittel bei neuromantischen Autoren, die sich der Lebensbejahung bedienen, um eine Welt neuer Bezüge zu erschaffen, die mithilfe der Tropensprache alles Verwandeln kann. Es wird jede Skepsis verlassen und eine Kunstreligion zelebriert, die die unbegrenzten Möglichkeiten menschlichen Vitalismus aufwertet. In dieser Weise wird die tragische Erkenntnis Nietzsches überwunden und es bleibt nur den Willen zur Macht als alldeutende Instanz. Wiederum besteht die Gefahr in der Auflösung der Gesellschaft, wie die Geschichte der politischen Interpretation von Nietzsches Gedanken am Anfang des 20. Jahrhundert gezeigt hat. In entgegengesetzter Richtung erkennen wird die Weltdeutung Franz Kafkas, die die absolute Wahrheit unangetastet lässt und keinen Zugriff an die Wirklichkeit vorschlägt, in dem der Mensch sich wiederfinden kann.

Die Arbeit hat also zeigen wollen, wie reizvoll und produktiv die genannten philosophischen Polarisierungen um die Frage der Wahrheit in der deutschsprachigen Literatur in den zwei Jahrhundertwenden auswirkten. Es wurde dabei versucht, die wichtigsten immer wieder auftauchenden Gedanken festzuhalten und ihr Wiederkehren in wechselnden historischen und kunstphilosophischen Zusammenhängen um 1800 und um 1900 zu beobachten. Mithilfe der Primärliteratur sind wir den Entwicklungen der formulierten Opposition gefolgt, und das in den jeweiligen historischen und philosophischen Kontexten, wobei die unterschiedlichen Ergebnisse erforscht wurden.

Bibliographie und Verzeichnis der Abkürzungen

Primärliteratur

Fichte, Johann Gottlieb, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, in: Ders., *Sämtliche Werke*. Hrsg. von I.H. Fichte, de Gruyter, Berlin 1965 (Nachdruck der Originalausgabe 1845-46). Band 1: *Zur theoretischen Philosophie I* (abgekürzt in GWL)

Goethe, Johann Wolfgang, *Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden*. Textkritisch durchgesehen und kommentiert von Erich Trunz, C.H. Beck, München 1982

- Bd. VI, *Romane und Novellen I: Die Wahlverwandtschaften* (WV)
- Bd. IX, *Autobiographische Schriften I: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (DuW I)
- Bd. X, *Autobiographische Schriften II: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit* (DuW II)

Hardenberg, Friedrich von [Novalis], *Werke. Studienausgabe*. Herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz, C.H. Beck, München 1987

- *Hymnen an die Nacht*, S. 41-53 (HN)

Hofmannsthal, Hugo von, *Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe*. Herausgegeben von Rudolf Hirsch, Christoph Perles, Heinz Rölleke, Fischer, Frankfurt am Main, 1991

- Bd. XXXI, *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe: Ein Brief* (EB)
- Bd. XXXI, *Erzählungen. Erfundene Gespräche und Briefe: Das Gespräch über Gedichte* (UG)
- Bd. XXXIII, *Reden und Aufsätze II: Der Dichter und diese Zeit* (DZ)

Ders., *Das Schrifttum als Geistiger Raum der Nation*, Verlag der Bremer Presse, München 1927 (SgRN)

Kafka, Franz, *Schriften, Tagebücher, Briefe. Kritische Ausgabe*. Herausgegeben von Gerhard Neumann, Jost Schillemeit, Sir Malcolm Pasley, Gerhard Kurz. Unter Beratung

von Nahum Glatzer, Rainer Gruenter, Paul Raabe und Marthe Robert, S. Fischer, Frankfurt am Main 1982-

- *Drucke zu Lebzeiten: Ein Hungerkünstler (HK)*
- *Drucke zu Lebzeiten: Ein Bericht für eine Akademie (BfA)*
- *Nachgelassene Schriften und Fragmente II: : Forschungen eines Hundes (FH)*
- *Nachgelassene Schriften und Fragmente II: Das Schweigen der Sirenen (SdS)*
- *Nachgelassene Schriften und Fragmente II: Fragmente (Fr)*

Kant, Immanuel, *Werke. Akademie Textausgabe*, de Gruyter, Berlin 1968-1977

- Bd. III, *Kritik der reinen Vernunft (KrV)*

Mann, Thomas, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher*. Hrsg. von Heinrich Detering u.a., S. Fischer, Frankfurt am Main 2002-

- Bd. II, *Frühe Erzählungen: Tonio Kröger (TK)*

Nietzsche, Friedrich, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Begründet und herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari; weitergeführt von Wolfgang Müller-Lauter und Karl Pestalozzi, de Gruyter, Berlin-New York 1967-2003

- Bd. I, *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen, Nachgelassene Schriften (1870-1873): Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik (GdT)*
- Bd. I, *Die Geburt der Tragödie, Unzeitgemäße Betrachtungen, Nachgelassene Schriften (1870-1873): Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinn (WL)*

Schlegel, Friedrich, *Kritische Ausgabe*. Hrsg. von Ernst Behler, Jean J. Anstett und Hans Eichner, Schöningh, Paderborn 1959 ff.

- Bd. I, *Studien des klassischen Altertums: Über das Studium der griechischen Poesie (KFSA I)*
- Bd. II, *Athenäum-Fragmente; Über Goethes Meister: Charakteristiken und Kritiken I (KFSA II)*
- Bd. VIII, *Studien zur Philosophie und Theologie 1796-1824 (KFSA VIII)*
- Bd. XVI, *Zur Poesie und Litteratur II: Fragmente zur Poesie und Literatur (KFSA XVI)*

Sekundärliteratur

1. Goethezeit / Klassik / Romantik

Alt, Peter-André, *Ästhetik des Bösen*, C. H. Beck, München 2010

Baioni, Giuliano, *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino 1996

Ders., *Classicismo e rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese*. Nuova edizione, Einaudi, Torino 1998

Ders., *L'alchimia, la chimica e il fiore androgino*. Einleitung zu: J. W. Goethe, *Le affinità elettive*, traduzione di Paola Capriolo, Marsilio, Venezia 1999, S. 9-92

Ders., *Erotismo e malinconia. Considerazioni sul Werther*, in: Ders., *Tre saggi su Goethe*, hrsg. von Anna Maria Carpi, Anna Chiarloni und Luciano Zagari, Bulzoni, Roma 2009

Bär, Jochen A., *Sprachreflexion der deutschen Frühromantik. Konzepte zwischen Universalpoesie und Kosmopolitismus*, de Gruyter, Berlin-New York 1999

Behler, Ernst, *Frühromantik*, de Gruyter, Berlin-New York 1992

Ders., *Natur und Kunst in der frühromantischen Theorie des Schönen*, in: „Athenäum“ 2, 1992, S. 7–32

Ders., *Friedrich Schlegels Theorie des Verstehens: Hermeneutik oder Dekonstruktion?* In: Ders. / Hörisch, Jochen (Hrsg.), *Die Aktualität der Frühromantik*, Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 1987, S. 141-160

Birus, Hendrik, „Größte Tendenz des Zeitalters“ oder „Ein Candide, gegen die Poesie gerichtet?“ *Friedrich Schlegels und Novalis' Kritik des Wilhelm Meister*, in: „Goethezeitportal“ 22.1.2014, Stand 3.1.2017

Braungart, Wolfgang, *Die Geburt der modernen Ästhetik aus dem Geist der Theodizee*, in: Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch, Manfred (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. Bd. I: *um 1800*, Schöningh, Paderborn 1997, S. 17-34

Cometa, Michele / Crescenzi, Luca (a cura di), *Cultura e rappresentazione nell'età di Goethe*, Carocci, Roma 2003

Kluge, Sofie, *An Allegory of Bildung. Friedrich Schlegel's Interpretation of Goethe's Wilhelm Meister Lehrjahre*, in: „Orbis Litterarum“ 62, 3, 2007, S. 117-209

Kremer, Detlef, *Romantik*, Metzler, Stuttgart-Weimar 2001

Koch, Manfred, *Der Sündenfall ins Schöne. Drei Deutungen der Paradiesgeschichte im 18. Jahrhundert (Kant, Herder, Goethe)*, in: Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch,

Manfred (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. Bd. I : um 1800, Schöningh, Paderborn 1997, S. 97-114

Laak, Lothar van, *Die Bild-Macht des erhabenen Gefühls. Ästhetische Theorie und literarische Praxis des Erhabenen im 18. Jahrhundert*, in: Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch, Manfred (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. Bd. I : um 1800, Schöningh, Paderborn 1997, S. 35-60

Mayer, Mathias, *Natur und Reflexion. Studien zu Goethes Lyrik*, Klostermann, Frankfurt am Main 2009

Müller, Ernst, *Religion als „Kunst ohne Kunstwerk“*. F.D.E. Schleiermachers Reden „Über die Religion“ und das Problem ästhetischer Subjektivität, in: Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch, Manfred (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. Bd. I: um 1800, Schöningh, Paderborn 1997, S. 149-166

Neumann Gerhard / Brandstetter, Gabriele (Hrsg.), *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004

Hilgers, Klaudia, *Entelechie, Monade und Metamorphose. Formen der Vervollkommnung im Werk Goethes*, Fink, München 2002

Pethes, Nicholas, *Poetik/Wissen. Konzeptionen eines problematischen Transfers*, in: Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann (Hrsg.), *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, S. 341-372

Osinski, Jutta, *Kunst und Religion in der Spätromantik*, in: Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch, Manfred (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*. Bd. I: um 1800, Schöningh, Paderborn 1997, S. 187-200

Schings, Hans-Jürgen, *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011

Ders., *Willkür und Notwendigkeit. „Die Wahlverwandtschaften“ als Kritik an der Romantik*, in: Ders., *Zustimmung zur Welt. Goethe-Studien*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011, S. 325-42

Stadler, Ulrich, *Hardenbergs „poetische Theorie der Fernröhre“*. Der Synkretismus von Philosophie und Poesie, Natur- und Geisteswissenschaften und seine Konsequenzen für eine Hermeneutik von Novalis, in: Behler, Ernst / Hörisch, Jochen (Hrsg.), *Die Aktualität der Frühromantik*, Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 1987, S. 51-62

Stockinger, Ludwig, *Poetische Religion – Religiöse Poesie: Friedrich von Hardenberg (Novalis) und Joseph von Eichendorff*, in: Behler, Ernst / Hörisch, Jochen (Hrsg.), *Die Aktualität der Frühromantik*, Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 1987, S. 167-186

Stolzenberg, Jürgen, *Subjektivität und Leben. Zum Verhältnis von Philosophie, Religion und Ästhetik um 1800*, in: Behler, Ernst / Hörisch, Jochen (Hrsg.), *Die Aktualität der Frühromantik*, Schöningh, Paderborn-München-Wien-Zürich 1987, S. 61-82

Timm, Hermann, *Was die Welt im Innersten zusammenhält. Die neuspinozistische Nuklearästhetik der Goethezeit*, in: Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch, Manfred (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden. Bd. I: um 1800*, Schöningh, Paderborn 1997, S. 115-126

Uerlings, Herbert, *Darstellen. Zu einem Problemzusammenhang bei Novalis*, in: Gabriele Brandstetter / Gerhard Neumann (Hrsg.), *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2004, S. 373-392

Zagari, Luciano, *Mitologia del segno vivente. Una lettura del romanticismo tedesco*, Il Mulino, Bologna 1985

Ders., *Sistemi dell'immaginario nell'età di Goethe*, ETS, Pisa 2004

2. Klassische Moderne (1900-1933)

Heinz Dieter Kittsteiner, *Romantisches Denken in der entzauberten Welt*, in: Gangolf Hübinger (Hrsg.), *Versammlungsort moderner Geister. Der Eugen Diederichs Verlag – Aufbruch ins Jahrhundert der Extreme*, Diederichs, München 1996

Bahr, Hermann, *Kritische Schriften in Einzelausgaben*, hrsg. von Claus Pias, VDG, Weimar 2004

Beßlich, Barbara, *Wege in den "Kulturkrieg". Zivilisationskritik in Deutschland 1890-1914*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2000

Braungart, Georg, *Spiritismus und Literatur um 1900*, in: Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch, Manfred (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden, Bd. II: um 1900*, Schöningh, Paderborn 1998, S. 85-92

Conze, Werner / Koczka, Jürgen (Hrsg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Klett-Cotta, Stuttgart 1985

Fellmann, Ferdinand, *Die erotische Rechtfertigung der Welt. Aspekte der Lebensphilosophie um 1900*, in: Conze, Werner / Koczka, Jürgen (Hrsg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Klett-Cotta, Stuttgart 1985, S. 31-46

Fick, Monika, *Sinnstiftung durch Sinnlichkeit: Monistisches Denken um 1900*, in: Conze, Werner / Koczka, Jürgen (Hrsg.), *Bildungsbürgertum im 19. Jahrhundert*, Klett-Cotta, Stuttgart 1985, S. 69-84

Dies., *Sinnwelt und Weltseele. Der psychophysische Monismus in der Literatur der Jahrhundertwende*, Niemeyer, Tübingen 1993

Riedel, Wolfgang, *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2011

Schröder, Thomas, *Religio des Unmöglichen. Georg Lukács und der Irrationalismus der revolutionären Kunstbewegung*, in: Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch, Manfred (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Bd. II: *um 1900*, Schöningh, Paderborn 1998, S. 217-232

Ulbricht, Justus H., *Der „neue Mensch“ auf der Suche nach „neuer Religiosität“*. *Ästhetisch-religiöse Sinnsuche um 1900*, in: „Der Deutschunterricht“, 5, 1998

Ders., *„Deutsche Renaissance“*. *Weimar und die Hoffnung auf die kulturelle Regeneration Deutschlands zwischen 1900 und 1933*, in: Jürgen John / Volker Wahl (Hrsg.), *Zwischen Konvention und Avantgarde: Doppelstadt Jena-Weimar*, Böhlau, Weimar-Köln-Wien 1995

Vondung, Klaus (Hrsg.), *Das wilhelminische Bildungsbürgertum. Zur Sozialgeschichte seiner Ideen*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1976

3. Nietzsche-Rezeption

Barbera, Sandro (Hrsg.), *Friedrich Nietzsche. Rezeption und Kultus*, ETS, Pisa 2004

Bohnen, Klaus (Hrsg.), *Nietzsche-Brandes* [Georg Brandes, Friedrich Nietzsche. *Eine Abhandlung über aristokratischen Radikalismus*, 1890], Berenberg, Berlin 2004

Fambrini, Alessandro, *Friedrich Nietzsche. La prima ricezione*, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 2014

Fleischer, M., *Das Spektrum der Nietzsche-Rezeption im geistigen Leben seit der Jahrhundertwende. Übersicht und Materialien*. In: „Nietzsche-Studien. Internationales Jahrbuch für die Nietzsche-Forschung“, de Gruyter, Berlin, Band 20. 1991, S. 1-48

Historischer und kritischer Kommentar zu Friedrich Nietzsches Werken. Herausgegeben von der Heidelberger Akademie der Wissenschaften, de Gruyter, Berlin- Boston 2012-
Band 1.1, *Kommentar zu Nietzsches Geburt der Tragödie*. Von Jochen Schmidt, 2012

Riedel, Manfred, *Im Zwiegespräch mit Nietzsche und Goethe. Weimarer Klassik und klassische Moderne*, Mohr Siebeck, Tübingen 2009

4. Hugo von Hofmannsthal

Bamberg, Claudia, *Hofmannsthal: Der Dichter und die Dinge*, Universitätsverlag Winter, Heidelberg 2011

Braungart, Wolfgang, *Ästhetische Religiosität oder religiöse Ästhetik? Einführende Überlegungen zu Hofmannsthal, Rilke und George und zu Rudolf Ottos Ästhetik des Heiligen*, in: Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch, Manfred (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Bd. II: *um 1900*, Schöningh, Paderborn 1998, S. 15-30

Böschenstein, Bernhard, *Hofmannsthal und die Kunstreligion um 1900*, in: Braungart, Wolfgang / Fuchs, Gotthard / Koch, Manfred (Hrsg.), *Ästhetische und religiöse Erfahrungen der Jahrhundertwenden*, Bd. II: *um 1900*, Schöningh, Paderborn 1998, S. 111-122

Breuer, Stefan, *Anatomie der konservativen Revolution*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1995

Dangel-Pelloquin, Elsbeth (Hrsg.), *Hugo von Hofmannsthal. Neue Wege der Forschung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 2007

Mohler, Armin / Weissmann, Karlheinz, *Die konservative Revolution in Deutschland 1918 – 1932. Ein Handbuch*, 6. völlig überarbeitete und erweiterte Auflage, Ares Verlag, Graz 2005

Rudolph, Hermann, *Kulturkritik und konservative Revolution. Zum kulturell-politischen Denken Hofmannsthals und seinem problemgeschichtlichen Kontext*, Niemeyer, Tübingen 1971

Mayer, Mathias, *Hugo von Hofmannsthal*, Metzler, Stuttgart-Weimar 1993

5. Thomas Mann

Bayer, Christian, *Der Zerfall der Worte und die Brüchigkeit der Zeichen. Polyvalenz als Strukturprinzip in Thomas Manns Roman „Der Zauberberg“*, in: Max, Katrin (Hrsg.), *Wortkunst ohne Zweifel? Aspekte der Sprache bei Thomas Mann*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, S. 100-128

Beßlich, Barbara, *Faszination des Verfalls. Thomas Mann und Oswald Spengler*, Akademie Verlag, Berlin 2002

Dierks, Manfred, *Thomas Mann und die Tiefenpsychologie: Von Jamet bis Kohut*, in: Engelhardt, Dietrich von / Wißkirchen, Hans (Hrsg.), *Thomas Mann und die Wissenschaften*, Dräger Druck, Lübeck 1999, S. 141-160

Engelhardt, Dietrich von, *Die Welt der Medizin im Werk von Thomas Mann*, in: Engelhardt, Dietrich von / Wißkirchen, Hans (Hrsg.), *Thomas Mann und die Wissenschaften*, Dräger Druck, Lübeck 1999, S.41-76

Hermann, Armin, *Thomas Manns Verständnis für Mathematik, Physik und Technik*, in: Engelhardt, Dietrich von / Wißkirchen, Hans (Hrsg.), *Thomas Mann und die Wissenschaften*, Dräger Druck, Lübeck 1999, S.77-88

Koopmann, Helmut, *Oswald Spenglers „Der Untergang des Abendlandes“ in Thomas Manns „Der Zauberberg“*, in: Engelhardt, Dietrich von / Wißkirchen, Hans (Hrsg.), *Thomas Mann und die Wissenschaften*, Dräger Druck, Lübeck 1999,, S.9-24

Kurzke, Hermann, *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk*, C. H. Beck, München 1999

Max, Katrin, *Thomas Manns Sprache. „Unsägliches und Selbstverständliches“* in: Dies., (Hrsg.), *Wortkunst ohne Zweifel? Aspekte der Sprache bei Thomas Mann*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, S. 7-17

Neymeyr, Barbara, *Die rhetorische Inszenierung der Sprachskepsis. Ein literarischer Paradoxon in Thomas Manns Erzählung „Enttäuschung“ – im Vergleich mit der Sprachkritik bei Goethe, Hofmannsthal und Nietzsche*, in: Max, Katrin (Hrsg.), *Wortkunst ohne Zweifel? Aspekte der Sprache bei Thomas Mann*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, S. 18-43

Panizzo, Paolo, *Die Verführung der Worte. Settembrini und Naphta auf dem Zauberberg*, in: Max, Katrin (Hrsg.), *Wortkunst ohne Zweifel? Aspekte der Sprache bei Thomas Mann*, Königshausen & Neumann, Würzburg 2013, S. 129-147

Strada, Vittorio, *Etica del terrore. Da Fëdor Dostoevskij a Thomas Mann*, Liberal, Roma 2008

Zissler, Dieter, *„Ich weiß in aller Ruhe, daß ich nicht naturfern bin“*. *Thomas Mann und die Biologie*, in: Engelhardt, Dietrich von / Wißkirchen, Hans (Hg.), *Thomas Mann und die Wissenschaften*, Dräger Druck, Lübeck 1999, S. 89-118

6. Franz Kafka

Alt, Peter André, *Ästhetik des Bösen*, C. H. Beck, München 2010

Baioni, Giuliano, *Kafka. Letteratura ed ebraismo*, Einaudi, Torino 1984

Ders., *Kafka. Romanzo e parabola*. Nuova edizione, Feltrinelli, Milano 1999

Bridgwater, Patrick, *Kafka and Nietzsche*, Bouvier, Bonn 1974

Heller, Paul, *Franz Kafka. Wissenschaft und Wissenschaftskritik*, Stauffenburg, Tübingen 1989

Jayne, Richard, *Erkenntnis und Transzendenz. Zur Hermeneutik literarischer Texte am Beispiel von Kafka „Forschungen eines Hundes“*, Fink, München 1983

Stach, Reiner, *Kafka. Die Jahre der Erkenntnis*, S. Fischer, Frankfurt am Main 2011

Vogl, Joseph, *Über das Zaudern*, diaphanes, Berlin 2007

Ders., *Ort der Gewalt. Kafkas literarische Ethik*, 2. Auflage, diaphanes, Zürich 2010

7. Philosophiegeschichte / Wissenschaftsgeschichte

Capra, Fritjof, *Lebensnetz. Ein neues Verständnis der lebendigen Welt*, Scherz-Verlag / Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1996

Geymonat, Lodovico (Hrsg.), *Storia del pensiero filosofico e scientifico*, Garzanti, Milano 1981, Bd. III-VI

Lovejoy, Arthur O., *Die große Kette der Wesen. Geschichte eines Gedankens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1993

Morowitz, Harold J., *The Emergence of Everything*, Oxford University Press, Oxford 2002

Severino, Emanuele, *La filosofia dai greci al nostro tempo*, Rizzoli, Milano 2007, Bd. I-III