

Wezel-Jahrbuch
Studien zur europäischen Aufklärung

Herausgegeben
von Jutta Heinz und Cornelia Ilbrig

Band 14 / 15 — 2011 / 2012

»Wir sind keine Skeptiker,
denn wir wissen«

Skeptische und antiskeptizistische Diskurse
der Revolutionsepoche 1770 bis 1850

Herausgegeben von
Cornelia Ilbrig und Sikander Singh

WEHRHAHN VERLAG

Inhalt

Cornelia Ilbrig, Sikander Singh

Vorwort 9

I. Beiträge

Jutta Heinz

Vertrauen. Eine anti-skeptizistische Strategie
und ihre Geschichte 13

Ruth Spiertz

Braucht der Mensch die Religion? Skeptische und
antiskeptische Tendenzen in Kants Religionsphilosophie 45

Jörg Noller

Tribute des Zweifels. Fichtes dramatische Behandlung
des Skeptizismus in der *Bestimmung des Menschen* 69

Dietmar H. Heidemann

Sich vollbringender Skeptizismus und Geschichte
des Selbstbewusstseins in Hegels *Phänomenologie des Geistes* 89

Sebastian Hüscher

Methodischer Zweifel vs. Methodische Verzweiflung
Søren Kierkegaard als Aufklärungsskeptiker 109

Peter Opitz

Glaube aus dem Geist der Skepsis. Religiöse
Wegstationen des Zürcher Theologen, Schriftstellers
und Politikers Jakob Heinrich Meisters (1744–1826) 131

Bibliografische Information Der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.ddb.de> abrufbar.

1. Auflage 2013

Wehrhahn Verlag

www.wehrhahn-verlag.de

Satz und Gestaltung: Wehrhahn Verlag

Druck und Bindung: Inprint, Erlangen

Alle Rechte vorbehalten

Printed in Germany

© by Wehrhahn Verlag, Hannover

ISSN 1438-4035

ISBN 978-3-86525-319-4

Stefan Knödler	
Die Überwindung des Skeptizismus im Leben und in der Geschichte. Zu Karl Friedrich Stäudlins <i>Geschichte und Geist des Skepticismus vorzüglich in Rücksicht auf Moral und Religion</i> (1794)	153
Cornelia Ilbrig	
(Irr)Läufer. Die verlorenen Werte in Jakob Michael Reinhold Lenz' Drama <i>Der Hofmeister</i>	175
Sikander Singh	
Der unbekannte Gott. Versuch über Wilhelm Heineses Roman <i>Ardinghello und Die glückseligen Inseln</i>	193
Heike Steinhorst	
Ironische Maskeraden. Skepsis und antiskeptizistischer Anspruch bei Christoph Martin Wieland	209
Henriette Herwig	
Eheskeptizismus und Wissenschaftskritik in Goethes <i>Die Wahlverwandtschaften</i>	227
Dorit Messlin	
Skepsis und Fideismus bei Pierre Bayle und Friedrich Schlegel	245
Matthias Löwe	
Romantische Skepsis bei Novalis, E. T. A. Hoffmann und Eichendorff	263
Franz Michael Maier	
Zwischen Weltvertrauen und Skepsis. Beethoven und die <i>Kosmologischen Betrachtungen</i> von Joseph Johann Littrow	285

Norbert Campagna	
Das Verhältnis zwischen Liberalismus und Skeptizismus im Denken von Benjamin Constant und Alexis de Tocqueville	311
Sonja Klein	
Vom Gehen auf dem Kopf. Antiskeptizismus und poetische Physiologie bei Georg Büchner	333
II. Rezensionen	
Urte Helduser	
<i>Jutta Heinz: Johann Karl Wezel. Hannover 2010. (Meteore 4)</i> ...	349
Claudia Neumann	
<i>Sabine Flick, Annabelle Hornung (Hg.): Emotionen in Geschlechterverhältnissen. Affektregulierung und Gefühlsinszenierung im historischen Wandel. (Bielefeld 2009)</i> ...	352
Anschriften der Beiträge	369

Romantische Skepsis bei Novalis, E. T. A. Hoffmann und Eichendorff

Matthias Löwe

I. Was heißt ›romantische Skepsis‹?

Einer populären These zufolge handelt es sich bei Romantik geradezu um die Negation der skeptischen Spätaufklärung. Der Vormarsch des Empirismus in den intellektuellen Diskursen nach 1750 hat die Naturbetrachtung verwissenschaftlicht und geht nicht selten mit der skeptischen Annahme einher, dass das beobachtende Subjekt zur Essenz der Wirklichkeit keinen Zugang hat. Spätaufklärer behandeln die Natur zudem als mechanische Kausalkette, ›kerkern‹ den Verstand im Körper ein und führen menschliches Denken und Handeln auf das ›Commercium corporis et mentis‹ zurück. Mit dieser anthropologischen Thematisierung körperlicher und äußerer Einflüsse auf Gefühle und Verstand nähren sie den Zweifel an der Vorstellung von objektiver Erkenntnis.¹

Der Epochen-Diskurs über die Perspektiv- und Subjektgebundenheit aller Wahrheit erzeugt offenbar vor allem bei romantischen Intellektuellen um 1800 ein schmerzliches Dualismusbewusstsein und eine Abwehrreaktion gegen die empiristische Skepsis der Spätaufklärung. Folgt man etwa Rüdiger Safranskis populärer Darstellung, dann halten die Romantiker, »um das gewöhnliche Leben vor der Entzauberung zu schützen, Ausschau nach neuen Quellen des Geheimnisvollen. Die finden sie im poetischen Geist, in der

¹ Zum Anthropologie-Diskurs und zur Intellektuellengeschichte der Spätaufklärung vgl. vor allem Jutta Heinz: *Wissen vom Menschen und Erzählen vom Einzelfall. Untersuchungen zum anthropologischen Roman der Spätaufklärung*. Berlin/New York 1996, S. 19–122; sowie: Wolfgang Riedel: *Erster Psychologismus. Umbau des Seelenbegriffs in der deutschen Spätaufklärung*. In: Jörn Garber/Heinz Thoma (Hg.): *Zwischen Empirisierung und Konstruktionsleistung. Anthropologie im 18. Jahrhundert*. Tübingen 2004, S. 1–17.

Phantasie, in der philosophischen Spekulation und manchmal auch in der Politik«. ² Im Zentrum einer solchen Wahrnehmung von Romantik steht das, was Novalis ›Romantisieren‹ oder ›Poetisieren‹ nennt. ³ ›Romantisieren‹ erscheint dabei als antiskeptische Operation schlechthin, mit der man einer von der spätaufklärerischen Skepsis entzauberten Welt wieder Sinn und Zweck zurückgibt.

Völlig aus der Luft gegriffen ist eine solche Sichtweise nicht. Im Werk von Novalis etwa fungiert der Skeptiker als ›Pappkamerad‹ eines bornierten Philistertums, gegen das romantische Intellektuelle opponieren, indem sie sich mutig ins Reich der Ideen vorwagen:

Hypothesen sind Netze, nur der wird fangen, der auswirft. [...] Der Skeptiker [...] hat so wenig, wie der gemeine Empirismus das Mindeste zur Erweiterung der Wissenschaft gethan – Der Skeptiker verleidet höchstens den Hypothetiker den Ort, wo sie stehn, macht ihnen den Boden schwanken; [...] Der ächte Hypothetiker ist kein anderer, als der Erfinder, dem vor seiner Erfindung oft schon dunkel das entdeckte Land vor Augen schwebt.[.]⁴

Der Romantiker tritt hier als weltanschaulicher Gegner eines spätaufklärerischen Empirismus in Erscheinung, der im Namen der Erfahrung kontrafaktische Ideen skeptisch beäugt. Zweifel an einem solchen vorschnellen Urteil werden indes durch die Form gesät, in der Novalis seine Thesen formuliert, denn das Zitat entstammt den sogenannten *Dialogen und Monolog*, ist Teil eines Gesprächs mit offenem Ausgang, in dem Skeptiker und Hypothetiker miteinander streiten. Zudem schließen sich empiristische Skepsis und Hypothesenbildung keineswegs kategorisch aus: Jemand, der Hypothesen bildet, setzt damit kein für wahr gehaltenes Dogma, sondern stellt Annahmen auf, um sich seine Beobachtungen zu erklären, aber ohne dafür Beweise liefern zu können. Er weiß um den

Konstruktcharakter dessen, was er behauptet. Er geht zwar intuitiv vom Vorhandensein einer Wahrheit aus, kann sie aber (vorerst) nicht belegen. Romantiker wie Novalis führen allerdings nicht nur Hypothesen im Mund, um sich ihre Beobachtungen zu erklären, sondern auch über letzte Gründe und oberste Evidenzen, so »daß sie den Rahmen dessen, was sich nachprüfen läßt, und damit den eines eingeschränkten Wissenschaftsverständnisses überschreite[n]«. ⁵ Novalis nennt dieses Verfahren »Glaubensconstruction – Construction durch Annahmen«, ⁶ denn skeptische »Wissenschaft ist nur Eine Hälfte. Glauben ist die Andre«. ⁷

Das Medium, in dem sich eine solche ›Glaubensconstruction‹ artikulieren und zugleich ihr Konstruktcharakter kommunizieren läßt, ist die Poesie, vor allem die literarische Fiktion, der Novalis bei der Vermittlung kontrafaktischer Ideen eine besondere Leistungsfähigkeit zutraut, wenn er von einer »Wunderkraft der Fiction«⁸ spricht: »Die Poesie heilt die Wunden, die der Verstand schlägt. Sie besteht gerade aus entgegengesetzten Bestandtheilen – aus erhebender Wahrheit und angenehmer Täuschung.«⁹ Die Poesie heilt jene Wunden, die der Verstand schlägt, also nicht mit einem für wahr gehaltenen Ganzheitsdogma, sondern – so wird hier behauptet – indem sie dem ›beleidigenden Irrthum‹ der unvermeidbaren, trennenden Verstandesurteile mit der ›angenehmen Täuschung‹ eines ganzheitlichen Zusammenhangs zwischen Ich und Welt begegnet. Unter erkenntnistheoretischen Gesichtspunkten verfehlen also Verstandesurteil und Poesie gleichermaßen die Wahrheit des Seins.¹⁰ Poesie gilt Novalis keineswegs als Substitut für Verstandesurteile, er

² Rüdiger Safranski: Romantik. Eine deutsche Affäre. München 2007, S. 193.

³ Ebd.

⁴ Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Begr. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. 3., nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Aufl. in vier Bänden mit einem Begleitband. Stuttgart 1977ff., Bd. 2, S. 668f.

⁵ Herbert Uerlings: Novalis (Friedrich von Hardenberg). Stuttgart 1998, S. 68.

⁶ Novalis, Schriften (Anm. 4), Bd. 2, S. 387.

⁷ Ebd., Bd. 2, S. 257.

⁸ Ebd., Bd. 3, S. 421.

⁹ Ebd., Bd. 3, S. 653.

¹⁰ Vgl. Ludwig Stockinger: »Die Poesie heilt die Wunden, die der Verstand schlägt.« Novalis' Poesiebegriff im begriffs- und literaturgeschichtlichen Kontext. In: Herbert Uerlings (Hg.): Novalis. Poesie und Poetik. Tübingen 2004. [Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft, Bd. 4], S. 63–79.

schreibt ihr aber die Funktion zu, »deren trennende Auswirkungen zu mildern«. ¹¹

In diesem Sinne kann man auch Novalis' berühmte Definition des Romantisierens verstehen. Romantisieren bedeutet, die vorfindliche Wirklichkeit augenzwinkernd in ein anderes Licht zu rücken:

Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den urspr[ünglichen] Sinn wieder. [...] Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst [...] identificirt. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es[.] ¹²

Hier ist von einem ›besseren Selbst‹ die Rede. Trotz anthropologischer und empiristischer Einwände hält die Romantik also am Projekt einer moralischen Ausbildung des Menschen fest. Beim Romantisieren handelt es sich um eine Art sittliche ›Starthilfe‹, mittels derer man sich augenzwinkernd über die Skepsis hinwegtäuscht, die der Blick auf die empirische selbstbezogene Natur des Menschen gegenüber der Idee eines ›besseren Selbst‹, also der moralischen Souveränität, Willensfreiheit, Vernunftautonomie etc. erzeugt. Zugleich impliziert Romantisieren aber auch ein Bewusstsein davon, dass es sich bei solchen Ideen lediglich um eine Konstruktionsleistung der Einbildungskraft handelt. Romantisieren ist keine Investigation, sondern eine Investition. Der Romantiker deckt den Sinn und Zweck der Wirklichkeit nicht auf, sondern unterstellt ihn ihr hypothetisch.

Offenkundig besitzt die Frühromantik also eine skeptische Grunddimension, lässt sich aber nicht ganz in Skeptizismus auflösen. Die Frühromantiker bezweifeln zwar, dass es ein begründbares Wissen vom Wesen der Dinge geben könne. Sie halten aber dennoch an

¹¹ Ebd., S. 71.

¹² Novalis, Schriften (Anm. 4), Bd. 2, S. 545. – Für eine systematische Rekonstruktion von Novalis' Darstellungskonzept und seiner Poetik des ›Romantisierens‹ vgl. Uerlings, Novalis (Anm. 5), S. 59–75. – Herbert Uerlings: Einbildungskraft und Poesie bei Novalis. In: ders.: Novalis. Poesie und Poetik (Anm. 10). Tübingen 2004, S. 21–62. – Herbert Uerlings: Darstellen. Zu einem Problemzusammenhang bei Novalis. In: Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann (Hg.): Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800. Würzburg 2004, S. 373–391.

der Vorstellung eines Absoluten, einer letztgültigen perspektivunabhängigen Wahrheit bzw. an kontrafaktischen Ideen wie Gott, Freiheit oder Totalität fest, beschreiben diese allerdings nicht als Kollektivwissen, sondern als reflexiv nicht einholbares subjektives Gefühl. Das Absolute, also etwa die Idee der (Willens-)Freiheit oder Vernunftautonomie, ist für das empirische Ich nur als deren ewiges Verfehlen erfahrbar: »Wir *suchen* überall das Unbedingte, und *finden* immer nur Dinge.« ¹³ Das Absolute zeigt sich nirgends in der Erfahrungswirklichkeit, man kann sich aber indirekt, im Gefühl der Sehnsucht oder im Modus des Glaubens, darauf beziehen, indem man seinen Mangel artikuliert. Romantik und Romantisieren bezeichnen demnach einen bestimmten Umgang mit dem Problem fehlender Letztbegründung, bei der auf diese Erfahrung nicht mit der ernstgemeinten Behauptung neuer Totalität und Absolutheit der Kunst reagiert wird, sondern mit einer künstlerischen Formensprache, die dem unendlichen Mangel und der Sehnsucht nach dem Absoluten Ausdruck gibt. Durch das Romantisieren leistet man zugleich eine »Vermittlung und Divergenz« ¹⁴ zwischen Wirklichkeit und Idee, artikuliert im selben Atemzug eine Enthüllung und Verhüllung, eine »Epiphanie und Kenosis der ›Ideen‹«. ¹⁵ Mit dem Romantisieren erinnert man sich also an das, was der Mensch nach Novalis eigentlich ist und sein soll: unendliche Selbstvermittlung, ein ›unendlich wachsender Selbstbund‹ ¹⁶ zwischen gewöhnlichem und besserem Selbst: »Das höchste uns mögliche Bewußtsein ist das Bewußtsein von der autonomen Praxis gefühlter Verweigerung der Autonomie«. ¹⁷

¹³ Novalis, Schriften (Anm. 4), Bd. 2, S. 412.

¹⁴ Herbert Uerlings: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung. Stuttgart 1991, S. 146.

¹⁵ Ludwig Stockinger: Die ganze Romantik oder partielle Romantiken? In: Bernd Auerochs/Dirk von Petersdorff (Hg.): Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert. Paderborn [u. a.] 2009, S. 21–41, hier S. 36.

¹⁶ Novalis, Schriften (Anm. 4), Bd. 2, S. 541.

¹⁷ Manfred Frank: Das Problem ›Zeit‹ in der deutschen Romantik. Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung. 2. Aufl. Paderborn [u. a.] 1990, S. 221.

In einem Marienlied, das der Protestant Novalis schreibt, gelingt es ihm sogar einmal, den komplexen philosophischen Grundlagen von Romantik einen leicht zugänglichen lyrischen Ausdruck zu geben:

Ich sehe dich in tausend Bildern,
Maria, lieblich ausgedrückt,
Doch keins von allen kann dich schildern,
Wie meine Seele dich erblickt.¹⁸

In tausend Marien-Bildern findet das artikulierte Ich dieser vier Verse etwas ausgedrückt, das es zwar in sich fühlt, das bei dem Versuch, es in der Erfahrungswirklichkeit darzustellen, aber immer wieder verfehlt wird. Theoretisch hat Novalis diesen erzromantischen Gedanken in seinen *Fichte-Studien* so formuliert:

Alles Filosofiren muß also bey einem absoluten Grunde endigen. Wenn dieser nun nicht gegeben wäre, [...] so wäre der Trieb zu Filosofiren eine unendliche Thätigkeit – und darum ohne Ende, weil ein ewiges Bedürfniß nach einem absoluten Grunde vorhanden wäre, das doch nur relativ gestillt werden könnte – und darum nie aufhören würde. Durch das freywillige Entsagen des Absoluten entsteht die unendliche freye Thätigkeit in uns – das Einzig mögliche Absolute, was uns gegeben werden kann und was wir nur durch unsre Unvermögenheit ein Absolutes zu erreichen und zu erkennen, finden. Dies uns gegebne Absolute läßt sich nur negativ erkennen, indem wir handeln und finden, daß durch kein Handeln das erreicht wird, was wir suchen.¹⁹

Romantiker sind also insofern Skeptiker, als sie an der rationalen Begründbarkeit und der empirischen Fixierbarkeit letzter Gewissheiten verstandesmäßig zweifeln, sie halten aber dennoch daran fest, dass diese sich dem Ich als Gefühl mitteilen, als ein Gefühl freilich, das sich nicht versprachlichen oder überhaupt repräsentieren lässt.²⁰ Ästhetische Verfahren wie die romantische Ironie sind deshalb daraufhin angelegt, beim Leser den Widerspruch zwischen zweifelndem Verstand und glaubendem Gefühl zu erzeugen, ihn

18 Novalis, Schriften (Anm. 4), Bd. 1, S. 177.

19 Ebd., Bd. 2, S. 269f.

20 Zum Begriff des ›Gefühls‹ bzw. ›Selbstgefühls‹, seiner Karriere in der Spätaufklärung und seiner semantischen Transformation in der Frühromantik (v. a. bei Novalis) vgl. Manfred Frank: *Selbstgefühl. Eine historisch-systematische Erkundung*. Frankfurt/Main 2002.

erfahren zu lassen, dass sein Ich einen »ewigen Selbstbeweis«²¹ führt.

Hier liegt auch der fundamentale Unterschied zwischen der Skepsis der Romantiker und jener europäischen Tradition der Skepsis, die sich vom antiken Pyrrhonismus ableitet. Ziel romantischer Skepsis ist gerade nicht jene durch Wahrheitsabstinenz erzeugte Seelenruhe bzw. Ataraxie²² der Pyrrhoneer, sondern das Paradoxon einer Ruhe in der unendlichen Bewegung: »Der Weg zur Ruhe geht nur durch den *Tempel (das Gebiet)* der allumfassenden Thätigkeit.«²³ Romantiker sehnen sich nach einem archimedischen Punkt, von dem aus man wieder sicheres Wissen erlangen kann, haben aber zugleich ein Bewusstsein davon, dass ein solcher fester Halt in der Empirie nicht zu bekommen ist. Diese romantische Suche nach einem festen Standpunkt lässt sich unter anderem als Identitätsproblem erklären: Romantiker beziehen sich auf ein Absolutes, im Sinne von etwas, das ihnen durch ihre Sozialisation schon immer präsent gewesen ist. Romantische Autoren sind nicht selten sehr religiös sozialisiert worden, so wie Novalis, der wohl schon aufgrund seiner pietistisch geprägten Erziehung ein besonderes Interesse an der Integration von Transzendenz und Alltag hatte.²⁴ Durch die intensive Auseinandersetzung mit der Transzendentalphilosophie Kants und Fichtes – und d. h. vor allem mit dem Theorem einer Subjektgebundenheit aller Wahrheit – werden die in der Kindheit erfahrene Lebenspraxis und der Glaube an Gott aber zum Iden-

21 Novalis, Schriften (Anm. 4), Bd. 2, S. 412.

22 Vgl. dazu Sextus Empiricus: *Grundriß der pyrrhonischen Skepsis*: »Die Skepsis ist die Kunst, auf alle mögliche Weise erscheinende und gedachte Dinge einander entgegenzusetzen, von der aus wir wegen der Gleichwertigkeit der entgegengesetzten Sachen und Argumente zuerst zur Zurückhaltung, danach zur Seelenruhe gelangen.« (I, 8); »Das motivierende Prinzip der Skepsis nennen wir die Hoffnung auf Seelenruhe« (I, 12). Zitiert nach der Übersetzung von Malte Hossenfelder (Frankfurt/Main 1993).

23 Novalis, Schriften (Anm. 4), Bd. 3, S. 298.

24 Vgl. Ludwig Stockinger: »Gelegenheitsgedicht« und »Poetisierung des Alltags« bei Friedrich von Hardenberg. In: Gabriele Rommel (Hg.): *All-Tags-Welten des Friedrich von Hardenberg (Novalis)* [Ausstellungskatalog]. Wiederstedt 2009, S. 57–64.

titätsproblem. Romantische Texte stellen daher zumeist die Frage, wie und ob man an gefühlsmäßig erfahrenen Gewissheiten festhalten kann, ohne etwa hinter die erkenntniskritischen Einsichten der Transzendentalphilosophie zurückzufallen.

Bei der literarischen Romantik handelt es sich also um eine poetische Formensprache, die Intellektuelle entwickeln, um bestimmte historische Erfahrungen zu verarbeiten. Gerade diese Formensprache, die mit ästhetischen Verfahren zugleich Glauben und Skepsis gegenüber letzten Wahrheiten erzeugt, lässt sich als Argument für eine epochale Einheit von der Früh- bis zur Spätromantik ins Spiel bringen.²⁵ In welchen verschiedenen ästhetischen Formen die um 1800 entwickelte romantische Skepsis sich im 19. Jahrhundert konkretisieren kann, soll exemplarisch an E. T. A. Hoffmanns *Sandmann* und Joseph von Eichendorffs spätem Gedicht *Sehnsucht* erörtert werden.

II. Erzählte Skepsis und romantische Ästhetik:

E. T. A. Hoffmanns *Sandmann*

In den vergangenen Jahren haben Ricarda Schmidt und Manfred Engel auf einige Probleme der Hoffmann-Forschung hingewiesen, die sich schwer damit tut, ihren Autor in epochale Zusammenhänge einzuordnen und Verbindungslinien zur frühromantischen Ästhetik zu profilieren. Allzu oft weicht sie stattdessen auf den Gestus der »Solitärforschung«²⁶ aus bzw. versucht, Hoffmann entweder an den

25 Vgl. Bernd Auerochs/Dirk von Petersdorff (Hg.): *Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert*. Paderborn [u. a.] 2009.

26 Vgl. Ricarda Schmidt: *Narrative Strukturen romantischer Subjektivität* in E. T. A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* und *Der Sandmann*. In: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* N. F. 49 (1999), S. 143–160, hier S. 143–145; und die Auseinandersetzung mit der Hoffmann-Forschung in Ricarda Schmidt: *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E. T. A. Hoffmann*. Göttingen 2006; sowie Manfred Engel: *E. T. A. Hoffmann und die Poetik der Frühromantik – am Beispiel von *Der Goldne Topf**. In: Auerochs/Petersdorff (Anm. 25), S. 43–56, hier S. 43.

spätaufklärerischen Anthropologie-Diskurs rückzubinden oder ihn als Stammvater von poststrukturalistischen Dogmen wie der Subjektnegation, der Identitätsauflösung oder Sinnabstinenz in Dienst zu nehmen: Im Rahmen einer Analyse des *Goldnen Topfes* hält Engel dagegen, dass vor allem die narrative Vermittlung, insbesondere die Leseranreden des Erzählers, eine markante Kontinuität der frühromantischen Poetik erkennen lassen. Zwar sind diese Lesersprachen »von ungewöhnlich didaktischer Direktheit«,²⁷ sie schließen sich aber in ihrer Überredungsintention eng dem frühromantischen Konzept von Fiktionsironie an: Die ausgeprägten Illusions- und Fiktionsbrüche bei Hoffmann unterscheiden sich fundamental von den literarischen Desillusionierungstechniken einer phantasiekritischen Spätaufklärung, denn sie zielen nicht darauf ab, den Leser einer »Schwärmerkur« zu unterziehen, sondern dienen der Erhöhung seiner Fiktions- und mithin seiner Romantisierungskompetenz. Es geht also darum, den Leser durchaus im Sinne des frühromantischen Religionskonzepts für die spezifische Form romantischer Skepsis, für den Umgang mit kontrafaktischen Ideen zu sensibilisieren, ihn in die Technik der »Glaubensconstruction« einzuüben: »Harter Kern der intendierten Leserwirkung Hoffmannscher Texte ist [...] die Induzierung eines Glaubens an eine »höhere«, »geistige Welt«.²⁸

Eine solche Deutung geht am *Goldnen Topf* bestens auf, da dieser Text mit der Märchenform spielt, von einem feinmaschigen Symbolnetz durchzogen ist und mit der eingebetteten Atlantis-Erzählung zudem strukturelle Parallelen zum frühromantischen Konzept der »Neuen Mythologie« aufweist, formal also ohnehin eine deutliche Kontinuität frühromantischer Ästhetik erkennen lässt. Gilt dies aber auch für einen Text wie Hoffmanns *Sandmann*, der *prima vista* eher an den fallgeschichtlichen Duktus spätaufklärerischer Schwärmer-Erzählungen erinnert, der scheinbar von der Macht des »Unbewussten« und von Identitätsauflösung erzählt?

27 Engel, *Poetik der Frühromantik* (Anm. 26), S. 54.

28 Ebd., S. 55.

Beim *Sandmann* handelt es sich um einen der am intensivsten ›beforschten‹ Texte Hoffmanns und entsprechend breitgefächert ist das Spektrum der Deutungsangebote.²⁹ Bislang wurden aber kaum Versuche unternommen, diesen Text und seine Erzählform mit dem frühromantischen Religionskonzept und dem spezifischen Modus romantischer Skepsis in Beziehung zu setzen. Dies soll hier nachgeholt werden:

Der Erzähler des *Sandmann* tritt zunächst als Herausgeber der Briefe von Nathanael und Clara in Erscheinung, um sich gleich darauf mit einer Ansprache an den Leser zu wenden. Er verspricht, von einer zwar seltsamen und wunderlichen, aber dennoch wahren Begebenheit zu erzählen. Er versucht, auf die Geschichte einzustimmen, indem er an Transzendenzerfahrungen seiner Leser appelliert, erinnert aber zugleich an die enorme Schwierigkeit, solche subjektiven Transzendenzerfahrungen darzustellen und anderen mitzuteilen:

Und nun wolltest du das innere Gebilde mit allen glühenden Farben und Schatten und Lichtern aussprechen und mühtest dich ab, Worte zu finden, um nur anzufangen. Aber es war dir, als müßtest du nun gleich im ersten Wort alles Wunderbare, Herrliche, Entsetzliche, Lustige, Grauenhafte, das sich zugetragen, recht zusammengreifen, so daß es, wie ein elektrischer Schlag, alle treffe. Doch jedes Wort, Alles was Rede vermag, schien dir farblos und frostig und tot. Du suchst und suchst, und stotterst und stammelst, und die nüchternen Fragen der Freunde schlagen, wie eisige Windeshauche, hinein in deine innere Glut, bis sie verlöschen will.³⁰

Was der Erzähler hier artikuliert, ist nicht eine anachronistische Vorwegnahme der avantgardistischen Sprachkrisen des 20. Jahrhunderts, sondern das ist Romantik *sensu stricto*. Der Erzähler appelliert an Transzendenzerfahrungen des Lesers, versucht ihm ein Gefühl oder einen Glauben an eine ›höhere Welt‹ zu induzieren,

29 Einen groß angelegten und kritisch-kommentierten Überblick über die florierende Forschung zu Hoffmanns *Sandmann* bietet Peter Tepe/Jürgen Rauter/Tanja Semlow: Interpretationskonflikte am Beispiel von E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*. Kognitive Hermeneutik in der praktischen Anwendung. Würzburg 2009, S. 188–381.

30 E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sieben Bänden. Bd. 3: Nachtstücke, Klein Zaches, Prinzessin Brambilla, Werke 1816–1820. Hg. von Hartmut Steinecke. Frankfurt/Main 1985, S. 26.

die sich aber in der Erfahrungswirklichkeit nicht sichtbar machen lässt. Parallelen zur frühromantischen Handhabung des Absoluten, so wie die neuere Frühromantikforschung sie rekonstruiert hat, sind dabei nicht von der Hand zu weisen: Während ältere Arbeiten die Romantiker zumeist zu Idealisten oder Fichteanern erklären, hat Manfred Frank³¹ gezeigt, dass sich die Frühromantik in wesentlichen Punkten von der frühidealistischen Hauptlinie der nachkantischen Philosophie unterscheidet. Während der Idealismus, so wie ihm Novalis in den frühesten Fassungen von Fichtes *Wissenschaftslehre* begegnete, vereinfachend gesagt, die Grundgegebenheiten der Wirklichkeit auf geistige/ideelle Entitäten, also auf das Bewusstsein zurückführt, eint die Frühromantiker die Überzeugung von einem Sein, das dem Bewusstsein vorausgeht und aus dem das Bewusstsein seine Selbstgewissheit bezieht. Allerdings, und darin liegt der Hauptunterschied zwischen Frühromantik und traditioneller Metaphysik, kann es von diesem vorgängigen Sein kein Wissen, sondern nur ein präreflexives Fühlen geben. Die reflexive Darstellung des nur mit sich selbst identischen Existenz-Gefühls ist daher lediglich in einem Scheinsatz möglich, denn »[w]ir verlassen das *Identische* um es darzustellen.«³² Jeder Versuch, das gefühlte Absolute in einem Begriff oder Bild zu repräsentieren oder sich bewusst zu machen, gilt Novalis daher als aktive Täuschungsleistung des Ich. Insofern bleibt er dem skeptischen Grundimpuls von Kants Transzendentalphilosophie durchweg treu, denn die Vorstellung eines ›absoluten Ich‹ versteht er zwar als notwendiges regulatives Postulat des empirischen Ich, aber dezidiert als ein Produkt der Einbildungskraft.³³

31 Vgl. u. a. die monumentale Darstellung der philosophischen Frühromantik in Manfred Frank: ›Unendliche Annäherung‹. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik. 2. Aufl. Frankfurt/Main 1998, hier insbesondere S. 26–30, S. 662–689, S. 781–861.

32 Novalis, Schriften (Anm. 4), Bd. 2, S. 104.

33 »Es giebt nur Einbildungskraft – Gefühl und Verstand. Anschauung und Vorstellung sind nur die Namen, die man dem Gefühl und d[er] Einbildungskraft und dem Begriff und d[er] Einbild[ungs]Kraft zusammen giebt«, Novalis, Schriften (Anm. 4), Bd. 2, S. 167; »Jede regulative Idee ist von unendlichen Gebrauch – aber sie enthält keine selbstständige Beziehung auf ein Wirklich-

Jede Darstellung der romantischen ›Gefühlstiefe‹, des romantischen Glaubens an das Absolute wird mit einem »Mangel an Sein«³⁴ erkaufte, denn das Absolute lässt sich, so der Grundgedanke romantischer Skepsis, nur negativ, im Scheitern und der Sehnsucht erkennen.

Hoffmanns *Sandmann* steht in einer Traditionslinie mit dieser frühromantischen Ästhetik. Verbindendes Element ist jene spezifische Haltung romantischer Skepsis, bei der man zwar an letzte Gründe und oberste Evidenzen glaubt und diesen Glauben auch ästhetisiert, aber sich dennoch dagegen verweigert, das geglaubte Absolute zu positivieren. Der Erzähler des *Sandmann* versucht seine Leser geradezu in die Haltung romantischer Skepsis einzuüben und der Text entwickelt für diese Überredungsintention auch eine spezifische Formensprache: Der Erzähler nennt als Motiv für sein Erzählunternehmen ein Gefühl für das »Wunderbare, Seltsame« dieser Geschichte, das seine »ganze Seele« erfüllt.³⁵ Er weiß aber nicht recht, wie er dieses Gefühl in eine Erzählung übersetzen soll, reflektiert darüber, was der richtige Anfang für eine solche Erzählung sein könnte, probiert verschiedene Varianten aus und ist mit keiner zufrieden: »Mir kam keine Rede in den Sinn, die nur im mindesten etwas von dem Farbenglanz des innern Bildes abzuspiegeln schien. Ich beschloß gar nicht anzufangen.«³⁶

ches – Man kann die Unendlichkeit, man kann ein Sonnenstäubchen in sie legen – Sie bleibt sich immer gleich – denn sie ist ganz außer der Sphäre des Wirklichen – des sich wirklich verhaltenden. Sie ist ein Gesetz der Vorstellung – ein schematischer Begriff«, ebd., S. 252; »Begriffe überhaupt sind nichts reales – sie haben nur idealen Gebrauch. So ist auch Ich etc. eine regulative Idee«, ebd., S. 256; »Alles Absolute muß aus der Welt hinaus ostraciren. In der Welt muß man mit der Welt leben«, ebd. S. 395.

34 Manfred Frank: Einführung in die frühromantische Ästhetik. Vorlesungen. Frankfurt/Main 1989, S. 255.

35 Hoffmann, Sämtliche Werke (Anm. 30), S. 26.

36 Ebd., S. 27.

Dem Erzähler stellt sich also jenes epochentypische romantische Darstellungsproblem, für das Gefühl des Absoluten einen Ausdruck zu finden, vor allem als ein Problem des Anfangs. Keine der Anfangskonventionen, die er in Erwägung zieht, scheint ihm hinreichend, um abzubilden, was er in sich fühlt: weder die Märchenformel »Es war einmal« noch die typische Eröffnung einer aufklärerischen Erzählung, die vorgibt, etwas Wahres oder mindestens etwas Wahrscheinliches zu erzählen (»In der kleinen Provinzial-Stadt S. lebte«), noch der komische Medias-in-res-Einstieg (»Scher' Er sich zum Teufel, rief, Wut und Entsetzen im wilden Blick, der Student Nathanael, als der Wetterglashändler Guiseppe Coppola«).³⁷ Stattdessen wählt er mit den Briefen der beteiligten Protagonisten und ihren divergenten Perspektiven einen Einstieg, der sich der Festlegung auf eine bestimmte Wertung des Geschehens entzieht und die Konkurrenz verschiedener Blickwinkel sprechen lässt. Diesen Gestus der Offenheit behält der Narrator während der gesamten Erzählung bei. Er geht zwar auf Abstand zu Nathanaels Sicht der Dinge, paraphrasiert dessen Gedanken im Konjunktiv und verwendet die typische Distanzierungsformel »es war ihm als«,³⁸ vermeidet es aber, Nathanaels Perspektive weder zu bestätigen noch zur Wahnvorstellung zu degradieren.³⁹ Wenn ein eindeutig pathologisierendes Urteil über Nathanael gefällt wird, dann aus dem Mund Claras. Deren Sichtweise präferiert der Erzähler zwar, wirklich objektiv ist er aber auch dabei nicht, denn er scheint etwas für sie übrig zu haben und lässt sich

37 Ebd., S. 26f.

38 Vgl. z. B. ebd., S. 29–33.

39 Ein Vergleich zwischen der handschriftlichen Fassung des *Sandmann* und der Erstdruckfassung hat ergeben, dass es sich hierbei um eine bewusste Gestaltungsintention Hoffmanns handelt. Vor allem an zwei Passagen, die Hoffmann gestrichen hat, wird eine strategische Veruneindeutigung des Textes auf dem Weg von der Handschrift zum Druck erkennbar (vgl. Ulrich Hohoff: E. T. A. Hoffmann, *Der Sandmann*. Textkritik, Edition, Kommentar. Berlin/New York 1988). Dort, wo der Text Nathanaels Ansicht, dass er von dunklen Mächten heimgesucht werde, zu eindeutig bestätigt, hat Hoffmann durch gezielte Streichung wieder Offenheit hergestellt: vgl. Hoffmann, Sämtliche Werke (Anm. 30), S. 961, 971–973, 976–978 [= Kommentar von Hartmut Steinecke].

schon von Claras Lächeln ganz aus der Fassung bringen.⁴⁰ Wichtig ist auch festzuhalten, dass es sich bei dem *Sandmann*-Erzähler um eine homodiegetische Instanz handelt, das heißt, der Erzähler gehört zur Welt der Figuren: Er unterhielt offenbar persönliche Beziehungen zu Nathanael, den er als seinen »armen Freunde«⁴¹ bezeichnet, und gibt an, dass »Freund Lothar«⁴² ihm die drei am Anfang stehenden Briefe »gütigst mitteilte«.⁴³ Wir haben es also beim Anfang des *Sandmann* mit der Schwundstufe einer Herausgeberfiktion zu tun, bei der ein fiktiver Editor Dokumente veröffentlicht, die er von den fiktiven Figuren erhalten hat, um dann als Erzähler in Erscheinung zu treten, der möglichst authentisch, zugleich aber auch anschaulich die zu den Dokumenten gehörigen Ereignisse berichtet.⁴⁴ Wenn ein Autor sich für einen homodiegetischen Erzähler entscheidet, dann entscheidet er sich dafür, den Kompetenzbereich dieser Vermittlungsinstanz stark einzuschränken. Immer wenn in homodiegetisch erzählten Texten von den inneren Vorgängen Dritter die Rede ist, wird dem Leser daher nahegelegt, die Zuverlässigkeit des Erzählers in Zweifel zu ziehen, da dieser als Teil der Figurenwelt seine Kompetenz überschreitet. So ist man auch beim *Sandmann* allenthalben dazu genötigt sich zu fragen, woher der homodiegetische Erzähler diese oder jene Information über das Innenleben der Figuren eigentlich bezieht. Manchmal weiß er sogar von inneren Vorgängen der Figuren zu berichten, die diese sich nicht einmal selbst zugestehen: So kennt er auch jene Gedanken, die Nathanael denkt, »ohne sich deutlich bewußt zu sein«,⁴⁵ und jene Gefühle, die Clara fühlt, »ohne es selbst zu bemerken«.⁴⁶

40 »Nun könnte ich getrost in der Erzählung fortfahren; aber in dem Augenblick steht Clara's Bild so lebendig mir vor Augen, daß ich nicht wegschauen kann, so wie es immer geschah, wenn sie mich holdlächelnd anblickte« (Hoffmann, Sämtliche Werke [Anm. 30], S. 27).

41 Ebd., S. 25.

42 Ebd., S. 27.

43 Ebd.

44 Der Sandmann-Erzähler bezeichnet die vorgeschalteten Briefe als »Umriß des Gebildes, in das [er] nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen« sich bemüht (ebd.).

45 Ebd., S. 30.

46 Ebd.

Offenkundig ist dem Erzähler des *Sandmann* nicht recht über den Weg zu trauen und das hat Methode: Die romantische Skepsis dieses Textes konkretisiert sich als gezielte Verweigerung eines verlässlichen epischen Orientierungszentrums. Der Erzähler, auf den kein rechter Verlass ist, wirbt einerseits beim Leser um Verständnis für Nathanaels Perspektive, versucht beim Leser ein Gefühl für das Wunderbare und Seltsame der Begebenheit zu erwecken, appelliert an subjektive Transzendenzerfahrungen des Lesers, versucht ihn zum Glauben an eine »höhere Welt« jenseits des Sichtbaren zu animieren. Gleichwohl hält der Erzähler durchweg Abstand zu Nathanael und macht auf die Gefährlichkeit von dessen Sicht der Dinge aufmerksam. Nathanael selbst ist kein Romantiker, denn ihm fehlt die skeptische Distanz zur eigenen Weltdeutung. Permanent neigt er zur »Verwechslung des Symbols mit dem Symbolisierten«, während für einen Romantiker im engen Sinne gerade »auf ihre[r] Identisierung – auf de[m] Glauben an wahrhafte, vollst[ändige] Repraesentation – und Relation des Bildes und des Originals [...] der ganze Aberglaube und Irrthum aller Zeiten« beruhen würde.⁴⁷ Um seinem Ich Halt zu verschaffen, macht Nathanael die Außenwelt zur Projektionsfläche seines Inneren, vor allem durch seine überhöhende und stilisierende Liebe zu Olimpia: Da ihm die Selbstdistanz eines mit Skepsis imprägnierten Romantikers fehlt, der um die Subjekt- und Perspektivgebundenheit aller Wahrheit und Wahrnehmung weiß, steht er immer in der Gefahr des Ich-Verlustes, sobald sich der Konstruktcharakter seiner Projektionen andeutet. Diese Gefährdung hat Nathanael offenbar von seinem Vater geerbt, der besessen Alchimie betreibt und dessen skepsisfreie Wahrheitssuche ihn schließlich das Leben kostet.

Als romantisch weist sich der *Sandmann* also nicht durch die handelnden Figuren aus, sondern durch seine ambivalente Textstrukturierung. Mit seiner narrativen Vermittlung wirbt die Erzählung einerseits um Identifikation mit Nathanael, als Repräsentant einer uns alle betreffenden Gefährdung, diszipliniert den Leser

47 Novalis, Schriften (Anm. 4), Bd. 3, S. 397.

andererseits aber auch zur ironischen und skeptischen Distanz ihm gegenüber.⁴⁸

III. (Spät-)Romantische Skepsis in Versen: Joseph von Eichendorffs *Sehnsucht*

Was verbindet die hermetische Philosophie von Novalis' *Fichte-Studien*, eine Erzählung wie den *Sandmann* von einem Autor, der lange Zeit als ›Gespenster-Hoffmann‹ stigmatisiert wurde, und ein populäres Eichendorff-Gedicht, das vom Fensterblick über das Posthorn bis zu den rauschenden Wäldern beinahe das gesamte Arsenal romantischer Klischees versammelt? Formal und thematisch zunächst nicht allzu viel. All diese Texte zeichnen sich aber durch einen bestimmten Umgang mit Erfahrungen einer zunehmenden Pluralisierung und mit dem Verlust gesamtgesellschaftlicher Sinnmonopole in der Moderne aus. Sie verzichten nicht auf den Glauben an perspektivunabhängige Wahrheiten, betonen aber, eine solche Wahrheit nur negativ oder implizit, in ihrem ewigen Verfehlt-Werden zum Ausdruck bringen zu können. Um diesen Gedanken zu ästhetisieren, entwickeln Autoren in der frühen, mittleren und späten Phase der Romantik allerdings eine teils sehr unterschiedliche Formensprache. Einen originären Ausdruck dafür findet vor allem der Spätromantiker Eichendorff, dessen romantische Skepsis ich abschließend an seinem bekannten Gedicht *Sehnsucht* aus dem 1834 erschienenen Roman *Dichter und ihre Gesellen* erkunden möchte:

Es schienen so golden die Sterne,
Am Fenster ich einsam stand
Und hörte aus weiter Ferne
Ein Posthorn im stillen Land.
Das Herz mir im Leib entbrennte,
Da hab' ich mir heimlich gedacht:
Ach wer da mitreisen könnte
In der prächtigen Sommernacht!

48 Vgl. auch die Deutung von Schmidt, *Narrative Strukturen* (Anm. 26), insbesondere S. 159.

Zwei junge Gesellen gingen
Vorüber am Bergeshang,
Ich hörte im Wandern sie singen
Die stille Gegend entlang:
Von schwindelnden Felsenschluchten,
Wo die Wälder rauschen so sacht,
Von Quellen, die von den Klüften
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,
Von Gärten, die über'm Gestein
In dämmernden Lauben verwildern,
Palästen im Mondenschein,
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
Wann der Lauten Klang erwacht
Und die Brunnen verschlafen rauschen
In der prächtigen Sommernacht. –⁴⁹

Das Gedicht steht im Präteritum, berichtet also von einem in der Vergangenheit liegenden Sehnsuchterlebnis. Das Sprecher-Ich hat bereits (zeitliche) Distanz zu seiner unmittelbaren Ergriffenheit gewonnen, ist in der Lage, dem Erlebten eine lyrische Form zu geben. Erzählt wird davon, dass ein Ich nachts am Fenster steht und nichts sieht, sondern im Dunkeln ein Posthorn hört und zwei junge Wanderer, deren Bewegung im Raum man nur anhand ihres Gesangs identifizieren kann. Das Wald- oder Posthorn spielt in romantischen Texten vermutlich u. a. deswegen eine so große Rolle, weil es sich dabei um dasjenige Instrument handelt, bei dem der Ton nicht mit künstlichen Ventilen und Klappen, sondern nur durch die Luft selbst geformt wird. Das Innere des Menschen wird mit dem Horn also ungebrochen zum Ausdruck gebracht.⁵⁰

49 Joseph von Eichendorff: *Werke in sechs Bänden*. Bd. 1: *Gedichte, Versepen*. Hg. von Hartwig Schultz. Frankfurt/Main 1987, S. 315.

50 In einer Fragmentsammlung des heute weitgehend vergessenen Autors Otto Heinrich Graf von Loeben (1786–1825), der sich Isidorus Orientalis nannte, finden sich spekulative Überlegungen zu einer ›romantischen‹ Instrumentenmetaphysik (vgl. [Otto Heinrich Graf von Loeben]: *Lotosblätter. Fragmente von Isidorus*. 2 Bde. Bamberg/Leipzig 1817, Bd. 1, S. 198–229).

Die Sehnsucht des artikulierte[n] Ich wird also nicht von etwas ausgelöst, das man sehen kann, sondern von in Bewegung befindlichen akustischen Reizen, die transportiert über den menschlichen Atem das Innere hörbar machen. Aber was hört man da? Zunächst fällt auf, dass das sehnsüchtig stimmende Lied der Gesellen nicht in seinem Wortlaut mitgeteilt, sondern vom artikulierte[n] Ich nur paraphrasiert wird. Die konkrete Gestalt des Gesellenliedes wird dem Leser vorenthalten. Das Lied der nächtlichen Wanderer

Dem Waldhorn kommt dabei ein herausgehobener Stellenwert zu, es ist für Loeben das romantische Instrument schlechthin: »Das Waldhorn ist die Stimme der Ferne, der ewigen Nähe [...]. Das Herz in seiner Fülle, [...] die Menschenstimme im Laut ihrer Rede, finden sich im Waldhorn wieder. [...] Es ist fast ein Symbol des Ausganges aus sich und des Rückgangs in sich selbst; es erinnert in seiner Gestalt an die Windungen der Werkzeuge des Gehörs –: es ist Mund und Ohr, und der geschlossene Cirkel deutet das Sehnen nach dem Sichtbarwerden des Centralpunktes, des Auges, an – er wird in der Musik als ihr innerstes Urwort, in ihren innigsten Klängen, nicht gesehen, aber empfunden, und das Waldhorn ist das eigentliche Instrument dieses Gefühls. Nicht die zusammengesetztesten, nicht die umfanglichen Instrumente dieser Art sind dem Ideale der Musik am nächsten. Es ist tief in der Seele des Menschen und der Musik gegründet, daß ihn einfache Töne und Gesangsweisen, z. B. die wenigen Klänge des Waldhorns, [...] ewig und am meisten in seinem ganzen Wesen durchdringen« (ebd., S. 221f.). – Loeben beschäftigt sich als junger Mann intensiv mit Novalis. Er verehrt ihn als Propheten einer neuen Religion, zu deren Vollender er sich selbst berufen fühlt. Während seines Studiums in Heidelberg gehört er einem Freundeskreis an, der einen regelrechten Novalis-Kult betreibt und dem 1807 auch die Brüder Eichendorff beitreten. Joseph von Eichendorff hat sich später allerdings vom »Novalismus« seiner Jugendjahre und der Schwärmerie des Heidelberger Loeben-Kreises distanziert. Loeben gilt dem alten Eichendorff geradezu als Exponent einer falsch verstandenen, skeptisfreien Klischeeromantik, von der er seine eigene, »wahre« Romantik abgrenzt, und dies nicht ganz zu Unrecht: In der Tat dokumentieren Loebens Schriften ein verzerrtes und eher begrenztes Romantik- und Novalis-Verständnis. Vgl. Ludwig Stockinger: Otto Heinrich Graf von Loeben. In: Neue Deutsche Biographie. Bd. 15. Berlin 1987, S. 23–25. – Auch den Hinweis auf Loebens Instrumentenmetaphysik verdanke ich Ludwig Stockinger (Leipzig).

handelt zudem gar nicht von einer goldenen Zeit, nach der man sich sehnen könnte, sondern besingt eine Bewegung im Raum. Geschildert wird die keineswegs ungefährliche Überquerung der Alpen bis nach Italien, das Land der Marmorbilder, Gärten und Paläste. Italien erfüllt aber in dem Gedicht nicht die Erwartungen an ein konkretes Sehnsuchtsziel. Auch hier herrscht Nacht. Es ist von verwildernden Gärten die Rede, also von einer gerade im Übergang befindlichen Natur, von einer Retransformation eines Kulturzustandes in einen Naturzustand. Auch hier stehen wartende Mädchen am Fenster und lauschen der nächtlichen Geräuschkulisse. Die Szenerie wird zudem vom Rauschen der Brunnen untermalt. Rauschen ist einer der zentralen akustischen Reize in Eichendorffs Textwelten: Es ist bei ihm häufig der Ausdruck für eine Sprache der Natur, die man in der Gegenwart nicht mehr recht versteht, die aber die Sehnsucht nach etwas Unbestimmtem erzeugt.⁵¹ Zudem ist Rauschen das Bild für eine in sanfter Bewegung befindliche Natur.⁵²

Was sagt der Veröffentlichungskontext über das Gedicht? Im Roman *Dichter und ihre Gesellen* wird der Text als Lied von der Italienerin Fiametta gesungen, als Heimweh sie erfasst: Ihr Vater ist in Rom bankrott gegangen und verlässt mit seiner Tochter Italien, um in Deutschland, allerdings vergeblich, sein Glück zu suchen. Selbst der Romanschluss sieht für Fiametta aber keine Rückkehr in ihre Heimat vor, ihre Sehnsucht bleibt unerfüllt. *Dichter und ihre Gesellen* ist einer der figurenreichsten Texte Eichendorffs, in dem verschiedene Biographien, vor allem von Künstlern und künstlerischen Dilettanten, miteinander vernetzt werden. Am Schluss stehen die Figuren an einer Weggabelung, wo sich ihre Wege trennen: Der Schriftsteller Victor gibt das Künstler-Dasein auf und wird katho-

51 Vgl. dazu Stockinger, Die ganze Romantik (Anm. 15), S. 23.

52 Zur bewegten Natur bei Eichendorff vgl. auch Dirk von Petersdorff: Korrektur der Autonomie-Ästhetik, Appell an das »Leben«. Zur Transformation frühromantischer Konzepte bei Joseph von Eichendorff. In: Heidelberger Jahrbücher 51 (2007). Themenschwerpunkt: 200 Jahre Heidelberger Romantik. Hg. von Friedrich Strack. Berlin/Heidelberg 2008, S. 53–65, hier S. 64.

lischer Priester, der junge Fortunat versucht es dagegen weiter als Dichter. Mit Fiametta, die er inzwischen geheiratet hat, will er gen Italien reisen. Andere Figuren treten in den Staatsdienst ein oder lassen sich häuslich nieder. Während sich die Figuren in alle Richtungen verstreuen, bleibt der Erzähler allein zurück:

Und so sehen wir denn die rüstigen Gesellen auf verschiedenen Wegen das Gebirge langsam hinabreiten, und eine tiefe Wehmut befällt uns unter den leise rauschenden Bäumen, da nun alle die lieben, langgewohnten Stimmen nach und nach verhallen, wie wenn wir im Herbst die bunten Wandervögel über uns fortziehen hören.⁵³

Für eine richtige Vorstellung gelungenen Lebens entscheidet sich der Text nicht, sondern am Schluss steht ein Wehmuts- und Sehnsuchtsgefühl, das der Erzähler bei seinen Lesern zu erzeugen versucht. Eine gefühlte Wahrheit richtigen Lebens existiert zwar und man kann auch daran glauben, der romantische Erzähler macht sie aber nicht dingfest, lässt sie nur negativ erkennen, in jener Trauer und Wehmut, die die Vielfalt des Lebens und das Fehlen eines sichtbaren Zentrums im Nebeneinander unterschiedlicher Lebensentwürfe erzeugt.

Das in den Roman eingebettete Gedicht *Sehnsucht* spricht also nicht von einer Sehnsucht, die sich am Romanende erfüllt, sondern ähnelt in seiner romantischen Skepsis dem Roman als Ganzem. Eichendorffs Textwelten geben sich zwar den Anschein ästhetischer Simplizität, sie bringen aber einen komplexen Gedanken zum Ausdruck. Eichendorff gelingt es, wie wohl keinem anderen Romantiker, die intellektuell avancierte frühromantische Philosophie und das um 1800 entwickelte Konzept romantischer Skepsis in einfache poetische Formen zu übersetzen.⁵⁴ Das Gedicht *Sehnsucht*

53 Joseph von Eichendorff: Werke in sechs Bänden. Bd. 3: Dichter und ihre Gesellen, Sämtliche Erzählungen II. Hg. von Brigitte Schillbach und Hartwig Schultz. Frankfurt/Main 1993, S. 352.

54 Zu Kontinuitäten und Diskontinuitäten zwischen der frühromantischen Ästhetik und Eichendorffs Lyrik vgl.: Petersdorff, Korrektur der Autonomie-Ästhetik (Anm. 52); sowie: Dirk von Petersdorff: August Wilhelm Schlegels Position in der Entwicklung des romantischen Diskurses. In: York-Gothart Mix/Jochen Strobel (Hg.): Der Europäer August Wilhelm Schlegel. Romantischer Kulturtransfer – romantische Wissenswelten. Berlin/New York 2010, S. 93–106, hier S. 100–106.

verschränkt Bilder mit Bewegungscharakter ineinander, erzählt von einem Ich, das sich offenbar nicht nach einem konkreten Ziel, sondern nach Bewegung sehnt. Die gespiegelte Parallelsituation, in der sich das artikulierte Ich in der ersten Strophe und die italienischen Mädchen in der dritten Strophe befinden, erinnert ebenso wie die Struktur eines Liedes im Lied an zentrale ästhetische Ideen der Frühromantik: vor allem an Friedrich Schlegels 116. *Athenäums*-Fragment, demzufolge sich romantische Dichtung immer wieder selbst reflektiert, um damit jenem optischen Effekt zu gleichen, der bei gegenüberstehenden Spiegeln auftritt. Romantische Dichtung soll kein Ziel formulieren, keine Wahrheit fixieren, sondern sie »wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.«⁵⁵

Man kann Eichendorffs Bild einer Sehnsucht nach der Sehnsucht durchaus als Versuch lesen, diesen frühromantischen Unendlichkeitsgedanken und seine ethischen Implikationen zu literarisieren. So wie sich das artikulierte Ich am Fenster nach einer Bewegung sehnt, deren Ziel unbestimmt bleibt bzw. selbst wiederum ein Bewegungs- und Sehnsuchtszustand ist, so soll sich der Mensch durch das Romantisieren im Alltag immer wieder an sein romantisches Ich, an seine innere Unendlichkeit erinnern: das heißt, an den Gedanken, dass man kein auf den gegenwärtigen Augenblick beschränktes, egoistisch-erstarrtes, absolutes Ich ist, sondern erst im Prozess unendlicher Selbstvermittlung, erst durch einen ewig wachsenden ›Selbstbund‹ zwischen gewöhnlichem und besserem Selbst zum vollständigen Individuum im romantischen Sinne werden könnte. Die romantische Sehnsucht nach dem Unendlichen ist allerdings kein ganz risikofreies Unterfangen, denn sie setzt das Ich der Gefahr aus, den Halt zu verlieren: so wie im Bild der wandernden Gesellen, denen es bei ihrer Gebirgspassage in der zweiten Strophe ganz schwindelig wird über den Abgründen.

Wenn hier Fragen nach der Einheit der Romantik im Vordergrund stehen, dann heißt das nicht, dass damit alle Versuche einer

55 Friedrich Schlegel: Studienausgabe in sechs Bänden. Bd. 2: Kritische Schriften und Fragment (1798–1801). Hg. von Ernst Behler und Hans Eichner. Paderborn [u. a.] 1988, S. 114f.

Binnendifferenzierung von Romantik nivelliert werden sollen. Im Gegenteil: Gerade Eichendorffs *Sehnsucht* enthält auch einen markanten Hinweis auf den spezifisch spätrömantischen Kontext dieses Gedichts. Spätrömantische Texte artikulieren die romantische Sehnsucht nach dem Unendlichen zumeist nicht mehr in Form einer geschichtsphilosophischen oder menscheitsgeschichtlich gedachten Hoffnung, sondern verstehen Romantik als ein Therapieangebot, das sich auf das einzelne Individuum und den Privatbereich bezieht. Dementsprechend formuliert auch das artikulierte Ich bei Eichendorff seine Sehnsucht nicht lauthals, sondern nur für sich selbst. Es spricht sein romantisches Empfinden nicht einmal mehr aus, sondern gesteht sich seine Sehnsucht nur als etwas im Verborgenen Gedachten zu: »Da hab' ich mir *heimlich* gedacht: / Ach wer da mitreisen könnte / In der prächtigen Sommernacht!« (Hervorhebung: M.L.).

Kurzum, es bleibt zwar eine wichtige Forschungsaufgabe, das Spezifische einzelner romantischer Phasen, Autoren und Texte herauszuarbeiten, dennoch sollte die Frage nach Konstituenten eines Epochenzusammenhangs nicht vernachlässigt werden. In diesem Beitrag wurde daher die spezifische Form romantischer Skepsis konturiert und als einigende Klammer für die divergente Formensprache in Texten von Novalis, E. T. A. Hoffmann oder Eichendorff vorgeschlagen: Diese Romantiker stellen keine letztgültigen Wahrheiten dar, illustrieren keinen utopischen Paradieszustand oder eine goldene Zeit, artikulieren aber auch keine pyrrhonische Ataraxie, keine Seelenruhe durch Wahrheitsverzicht, sondern eine unendliche Bewegung. Ganz wohl kann einem bei ihren Texten daher nie werden.

Zwischen Weltvertrauen und Skepsis

Beethoven und die *Kosmologischen Betrachtungen*
von Joseph Johann Littrow

Franz Michael Maier

Einleitung

Bei der Ausgrabung einer Villa in der Nähe von Herkulaneum wurde im Jahr 1752 ein verkohlter Papyrus gefunden, der die Ansichten eines gewissen Philodem aus Gadara über die Musik enthält. In deutlichen Worten stellt Philodem seine Ansicht dar, dass die Griechen die Musik maßlos überschätzt hätten – in ihrer Bedeutung als Kunst, in ihrer Wirkung auf die Zuhörer und hinsichtlich ihres Wertes für die philosophische Reflexion. Philodem wendet sich entschieden gegen die Ansicht, dass der Kosmos, die menschliche Seele und die Musik nach Proportionen organisiert seien, dass die wechselnden Zustände dieser drei Entitäten aufgrund ihrer übereinstimmenden Proportioniertheit aufeinander abbildbar und dass sie derart alle drei einer mathematischen Behandlung zugänglich seien. Wenn gesagt werde, dass die von dem Götterboten Hermes gestiftete Musik das Band bilde, das die Seelen der Menschen und die Gestirne umschlinge und beide in gezügelten Bahnen halte, und wenn diese Lehre als ein alt-ehrwürdiger Glaubensartikel der Griechen hochgehalten werde, so sei darauf hinzuweisen, dass die Welt noch von anderen Lehren wisse, die ebenso alt und ebenso falsch seien. Wahrheit dürfe nicht mit Tradition und Gewohnheit verwechselt werden.

Um ein glückliches Leben zu leben, so fährt Philodem fort, sei es besser, Gedichte zu lesen als Musik zu hören. Es sei besser, bei körperlichen Beschwerden einen Arzt statt eines Musikers aufzusuchen. Vor allem aber sei jungen Menschen anzuraten, ihre Wissbegierde auf etwas Vernünftiges zu richten, statt auf die Schwärmereien der Philosophen zu hören und sich in die Irre führen zu lassen von