



UNIVERSITÄTS-  
BIBLIOTHEK  
PADERBORN

# **Grenzen von Poesie und Unpoesie**

**Walzel, Oskar**

**Frankfurt am Main, 1937**

IV. Novalis

---

[urn:nbn:de:hbz:466:1-99223](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-99223)

## IV. Novalis

### 1. Zeichenlehre

Vollständig soll nicht ausgeschöpft werden, was über Poesie und Nichtpoesie deutsche Romantik vorgebracht hat. Nur grundsätzliche Erörterung komme in Betracht. So darf etwa Tieck ausscheiden, der sich gewiß berufen fühlte zu entscheiden, was Poesie und was nicht Poesie ist. Soll noch ausdrücklich an seinen „Zerbino“ erinnert werden? Aus gleichem Grund ist ausgeschaltet, was — wie „Zerbino“ — mehr oder minder in satirischer Gestalt für echte Dichter und gegen unechte kämpft. Ist doch auch oben die satirische Epigrammatik Goethes und Schillers, voran die „Xenien“, nicht verwertet. Die Romantik setzt in gebundener wie in ungebundener Rede die „Xenien“ fort, auch in Buchbesprechungen. Da wie dort werden einzelne Nichtdichter gegeißelt, wird ihnen echte Poesie entgegengehalten. Bezöge ich das alles ein, so wäre zunächst zu wiederholen, was mit der Überschrift „Romantische Spottdichtung“ als dritter Abschnitt im zweiten Bändchen meiner „Deutschen Romantik“ (5. Auflage S. 26 ff.) steht. Unerblicklich wäre, diese knappe Skizze zu vertiefen, sollte anders das Schrittmaß der vorliegenden Untersuchung gewahrt bleiben. Meine wesentlichen Absichten würden dann nur in den Hintergrund treten.

Ausgeschaltet aber bleibt auch fast die ganze Arbeitsleistung der beiden Schlegel aus ihren ersten Kämpferjahren. Sie dient vor allem der Organismusästhetik. Ich beginne vielmehr mit Novalis und zeige, wie sich bei ihm Herders Forschen fortsetzt. Daß von Novalis der Weg zu Friedrich Schlegels „Gespräch über die Poesie“ weiterführt, dürfte aus meiner Darstellung sich erweisen.

Die Lehre von den „Zeichen“ wird für Herder eine reiche Quelle, Kunst in ihrem Wesen zu erfassen, dann aber die Ausdrucksfähigkeit der Mittel zu bemessen, durch die sich die einzelnen Künste mitzuteilen vermögen. Es genügt kaum, das alles in das Wort „Sinnespsychologie“ einzuschließen. Gewiß neigt die Zeichenlehre zur Sinnespsychologie; Herder aber hatte vor allem da über Psychologie der Sinne sich zu erheben, wo die Wortsprache und ihre Stellung im Kunstgestalten zu untersuchen war. Nur so erreichte er seine Gewinne. Nur so konnte er erkunden, wie weit Künste, die nicht mit Wortsprache arbeiten, dennoch ein Ausdrucksmittel besitzen, das als Sprache dieser Künste sich auswirken kann, wie weit indes auch Wortkunst Mittel anderer Künste, zunächst der Musik, nutzt und sie in den Dienst dessen stellt, was sie ausdrücken will.

Die deutsche Romantik beschreitet mit Vorliebe diesen Weg Herders. Sie berief sich dabei kaum auf ihn; sie war sich wenig bewußt, wie nahe sie ihm auch von dieser Seite stand. Sie empfand um so stärker, was sich in solchen Erörterungen Herders gegen sie selbst wandte, also etwa die Einwände gegen musikalisches Dichten in Tiecks Sinn. Sie nannte lieber

einen andern, wenn Zeichenlehre zu treiben war. Sie tat das oft; denn Zeichenlehre ist ein Liebling deutscher Romantik. Sie ließ sich Zeichenlehre von dem Holländer Franz Hemsterhuis reichen. Immerhin deutete ich jüngst an, daß die Liebesphilosophie des Holländers sich ungestörter in der Romantik auslebt als seine Zeichenlehre (vgl. „Romantisches“ S. 109). Über Zeichen wußte die Romantik wesentlich mehr zu sagen als Hemsterhuis, trotz allem, was sie ihm in diesem Bereich zu danken hatte. Weit unveränderter erhielt sich in ihr des Hemsterhuis Liebesbegriff.

Gab indes nicht Herder selbst zu, daß er in Hemsterhuis' Schriften manches vorfand, was er selbst noch nicht vorgetragen hatte? Er verdeutschte nicht nur dessen „Lettre sur les désirs“, auch die „Lettre sur l'homme et ses rapports“, also gerade die Schrift, in der sich Hemsterhuis' Zeichenlehre ausführlich dargestellt findet. Sie war für Herder um so wichtiger, weil auch sie sich mit dem Ursprung der Sprache beschäftigte.

Die „Lettre sur l'homme et ses rapports“ (1772) dient zunächst der Absicht, den für Hemsterhuis wichtigen Begriff des „organe moral“ zu deuten (vgl. „Romantisches“ S. 93 ff.). Sie verwertet dabei den Begriff „Zeichen“. Zeichen ist als Mittel gefaßt, Vorstellungen festzuhalten. Nur der Mensch, noch nicht das Tier nutze Zeichen, sich zu erinnern. Dem Tier sei nur der Gegenstand selbst Mittel, sich zu erinnern.

Zeichen wird aber auch vom Menschen verwertet, andern etwas mitzuteilen. Zunächst als Gebärde, dann als Wort. Beides ist in der Natur des Menschen begründet. Gebärde erwirkt Gebärde. Wenn einer gähnt, gähnt ein anderer auch. Wort wird mitteilbar, wenn es das Geräusch eines Gegenstands ausdrückt, doch auch wenn es die Bewegung des Stimmorgans wiederholt, die zur Wiedergabe eines Gedankens gedient hat.

Älteste Sprache war Musik, wachgerufen durch erste Eindrücke von Gegenständen. Je größer die Unterschiede in der Sprache wurden, desto mehr wurden die Worte nur noch repräsentative Zeichen. Je unähnlicher die repräsentativen Zeichen den primitiven wurden, desto notwendiger wurde Schrift, zuerst als Nachahmung der Gegenstände. Symbolische Zeichen bildeten die nächste Stufe. Zu Hilfe kam der Brauch, Töne der Musik durch Schriftzeichen darzustellen, die es ermöglichten, diese Töne wieder hervorzubringen. So ergab sich für die Schrift der Ablauf: Nachahmung der Gegenstände, Repräsentation der Gegenstände durch Zeichen, endlich Repräsentation der Zeichen. (Erinnert sei an Du Bos; oben S. 72.) Weil die Sprache in kurzer Zeit ihren ursprünglichen Charakter verlor, sei es schwer, durch die Musik die erste wirkliche Sprache des Menschen ausfindig zu machen.

Da steigert sich noch, was von Hamann und von Herder der ältesten Sprache damals schon nachgesagt worden war. Sie ist nicht Poesie, sondern Musik. Noch länger wird der Weg, der von der Ursprache zu unserer Begriffssprache führt. Jeder Schritt auf diesem Weg ist Rationalisierung; er lockert den Zusammenhang des Dargestellten mit der Darstellung, des

Gegenstands mit dessen Ausdruck. Auch in der Schrift vollzieht sich das: sie ist in der Ursprache Bild, wird dann Symbol und sinkt zuletzt herab zu Unfähigkeit, bezeichnenden Ausdruck zu gewinnen.

Begreifen läßt sich, daß Hemsterhuis, als er in seinem „Alexis“ vom goldenen Zeitalter zu berichten hatte und ein goldenes Zeitalter der Zukunft ankündigte, Wiederherstellung der Vollkommenheit von einst auch von der Sprache erwartete.

Symbolhafter sollte diese Sprache der Zukunft werden. Den Erkenntniswert symbolischen Ausdrucks sah Hemsterhuis bestätigt durch die Mathematik. Ihre Zeichen sind vollkommen wissenschaftlich. Die Gegenstände der Mathematik sind ganz unser eigenes Werk; Gegenstand und Vorstellung von dem Gegenstand sind ein und dasselbe; vollkommene und bestimmte Beziehungen bestehen zwischen den Gedanken der Mathematik. So wird ihm Mathematik zu einem Höchsten im Sinn seiner Zeichenlehre, also in ihrer Fähigkeit, das, was auszudrücken ist, aufs genaueste auszudrücken, genauer als unsere Begriffssprache.

Auch Wackenroder spielt Musik gegen Wortsprache aus. Dann aber bildende Kunst. Beide Künste verraten uns Geheimnisse, die der Wissenschaft unenträtselbar bleiben. Sie treten dadurch in Wettbewerb mit der Natur, die dem Gefühl solche Rätsel entziffert. Im „Geistesleben“ (S. 262 ff.) ist das alles dargelegt. Hemsterhuis ist da nicht genannt. Wäre es unbedingt nötig gewesen? Wer solche Zusammenhänge vom Blickpunkt des Einflusses nimmt, muß sich fragen, ob Wackenroder etwas von Hemsterhuis gewußt hat. Gewichtiger ist, daß Wackenroder in ganz anderer Luft sich bewegt. Er ist vor allem der ungemein Empfängliche, in dem das Kunstwerk starkes Erleben weckt. Es hat ihm viel zu verraten, seinem Fühlen, nicht seinem Denken. Hemsterhuis bleibt, mag er auch in Wesentlichem mit Wackenroder zusammentreffen, neben ihm der sorgsame Erspürer verstandesgemäß erkannter Zusammenhänge. Hemsterhuis weiß wie Wackenroder, daß die Musik ausdrücken kann, was der Wortkunst nicht erreichbar ist. Daß also Worte nur unzulänglicher Ersatz bleiben, wenn es gilt, auszudrücken, was von Musik ausgedrückt werden kann. Allein nie hätte Hemsterhuis die Sätze formen können, die in dem Beitrag Wackenroders zu den „Phantasien über die Kunst“, der „das eigentümliche innere Wesen der Tonkunst“ enthüllt, den Unterschied von Wort und Musik festlegen: Den geheimnisvollen Strom in den Tiefen des menschlichen Gemütes strömt nur die Tonkunst uns vor. Die Sprache zählt und nennt und beschreibt seine Verwandlungen in fremdem Stoff. Die Musik „greift beherzt in die geheimnisvolle Harfe, schlägt in der dunkeln Welt bestimmte dunkle Wunderzeichen in bestimmter Folge an — und die Saiten unsers Herzens erklingen, und wir verstehen ihren Klang“. Ein Genie williger Einfühlung verrät da geheime Gefühlserlebnisse. Ihm lernt das Herz sich im Spiegel der Töne wirklich selber kennen. Töne lehren ihn das Gefühl fühlen. „Sie geben vielen in

verborgenen Winkeln des Gemüts träumenden Geistern lebendes Bewußtsein, und bereichern mit ganz neuen zauberischen Geistern unser Inneres.“

Nicht einmal im „Göttergespräch“ von 1785 ist Herder ganz so dem Gefühlserlebnis aufgeschlossen und so bereit, sich von Musik Einblick in das eigene Selbst schenken zu lassen. Weitab liegt Wackenroders Bekenntnis von der vorsichtig und mit bewußter Logik vorwärtstastenden Weise des Hemsterhuis. Gleichwohl fügt Wackenroder noch etwas hinzu, das ihn unversehens in die nächste Nähe des Holländers bringt und zugleich über Hemsterhuis hinausführt: Die „tönenden Affekten“ der Musik „werden von dem trocknen wissenschaftlichen Zahlensystem, wie von den seltsamen wunderkräftigen Beschwörungsformeln eines alten furchtbaren Zauberers, regiert und gelenkt“. Wackenroder, der wohlgeschulte Kenner der Musik und ihrer Kompositionslehre, weiß gut, daß die Musik nicht etwas Gesetzloses ist, das ungebunden von Ton zu Ton schweift. Mathematik, ein trockenes wissenschaftliches Zahlensystem, dient dem Musiker, wenn er gestaltet. Für Wackenroder ist dies Mathematische der Musik ein Mittel, noch tiefer in die Seele des Menschen einzudringen und ihr noch mehr Geheimnisse abzulauschen. Denn dieses mathematische „System“ der Musik „bringt, auf merkwürdige Weise, manche wunderbar neue Wendungen und Verwandlungen der Empfindungen hervor, wobei das Gemüt über sein eignes Wesen erstaunt“. Das heißt: Wenn Musik, wie Wackenroder ihr nachrühmt, überhaupt dem Menschen sein eigenes Gefühlsleben deutet, so gewinnt solche Deutung noch mehr Kraft dank einer strengen und eigengesetzlichen Mathematik der Form, einer Mathematik von sonst unerreichter Bezeichnungsfähigkeit. Das ist mit Hemsterhuis und über ihn hinaus gedacht, berührt sich mit Kant (oben S. 59).

Nun endlich dringt Wackenroder weit genug vor, auch dem Wort etwas von der Macht zuzubilligen, die er der Musik zuerkennt. Das Wort ist für ihn doch nicht nur Verstandessache, unfähig dem Gemüt zu schenken, was von Musik geschenkt wird. „Die Sprache der Worte“ strahlt „manchmal von den Ausdrücken und Zeichen der Gedanken neue Gedanken zurück“. „In ihren Wendungen“ lenkt und beherrscht diese Sprache der Worte dann „die Tänze der Vernunft“. Wackenroder also weiß auch, daß Dichtkunst eine Sprache der Kunst sprechen kann, nicht nur Musik oder bildende Kunst. Die „Ausdrücke und Zeichen“ der Wortsprache besitzen solche Symbolkraft. Sie reichen hinaus über das bloß Begriffliche.

Novalis ist mit Hemsterhuis nicht nur verwandter als Wackenroder; er versenkt sich in Hemsterhuis' Denken mit Andacht und sucht es sich zum Eigentum zu machen. Er will es überholen, doch ohne das Wertvolle aufzugeben, das er bei Hemsterhuis antrifft.

Ich könnte mich mit einem Hinweis auf die sachkundige und weitausgreifende Arbeit von Eva Fiesel über „Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik“ (Tübingen 1927) begnügen. Hier ist der Zeichenlehre

der Romantik und der Bedeutung dieser Lehre für die Sprachphilosophie viel Raum zugewiesen. Hemsterhuis macht sich geltend. Gleich zu Beginn (S. 12) wird festgestellt, daß sich bei Novalis die Lehre Fichtes mit den Einwirkungen des Holländers durchdringt und zu der Idee der schöpferischen Sprache weiterentwickelt. Das schöpferische Erlebnis der Sprache wird Voraussetzung der gesamten Sprachphilosophie der Romantik (S. 190). Inbegriff und Maßstab der schöpferisch erlebten Sprache ist den Romantikern die Poesie. Die Sprache ist ihnen „nicht ein Mittel, um die zeitlich bedingten Bedürfnisse des täglichen Geschehens zum Ausdruck zu bringen, sondern sie will den ewig menschlichen, durch alle zeitliche Verwandlung dauernden Dingen eine Stimme geben und so das individuelle Dasein des Einzelnen und der Nation des Ewigen teilhaftig machen“. Die Wertung der Sprache als Poesie verknüpft die romantischen Sprachideen zur Totalität einer inneren Einheit. Für die frühen Romantiker wird die Sprache als magische Schöpfung, als Gestalterin der geistigen Realität, als Darstellung des Gemüts zur Poesie. Doch auch für die jüngere romantische Wissenschaft ist die Poesie der Welt auch Poesie der Sprache. „Wie sich die Poesie der Natur dem ungetrübten Blick als eine Fülle von Bildern offenbart und dadurch die Mysterien des Lebens verkündet, so fängt die Sprache diese Bilder im Spiegel auf und strahlt sie zurück. Die beseelende Kraft, das beseelte Bild des Ausdrucks bedeuten hier die Poesie und das eigentliche Wesen der Sprache (S. 190f.).“

Hier ist mehr geboten, als ich im Augenblick benötige. Will ich doch nur zeigen, was die Zeichenlehre des Hemsterhuis für Novalis bedeutet, wie er sie weiterentwickelt, wie auf diesem Boden sich seine Vorstellung von Poesie bildet. Gern sei zugegeben, daß Eva Fiesel, soweit der große Umfang ihres Gegenstandes es gestattet, der Zeichenlehre der Hemsterhuis und Novalis wie der Sprachphilosophie beider im einzelnen mit voller Beherrschung des Stoffs gerecht wird. Allein es scheint mir nicht unnütz zu sein, noch einläßlicher das zu erörtern. Novalis' Leistung gewinnt dann schärfere Umrisse.

Auch Eva Fiesel arbeitet mit den sogenannten Fragmenten des Novalis. Diese Fragmente wurden seit etwa einem Menschenalter außerordentlich aus dem Nachlaß vermehrt. Der eine oder der andere empfindet vielleicht diesen Zuwachs als ein Danaergeschenk. Viel schwerer ist es jetzt geworden, die Fragmente auszuschöpfen, wenn von irgendeiner Seite etwas über Novalis geboten wird, als zu der Zeit, in der nur eine beschränkte, doch immerhin von guten Kennern besorgte Auswahl aus dem Nachlaß vorlag. Jetzt ist etwas recht Unübersichtliches und Ungleichartiges zu verwerten: Auszüge aus Werken anderer, Gedankensplitter, Aufzeichnung einzelner Worte, die für Novalis selbst genügendes Mittel sein konnte, sich eines Einfalls zu erinnern, die indes jetzt nur Rätsel aufgibt. Sehr viel ist Einfall des Augenblicks und wird bald wieder durch andere Einfälle ersetzt, also auch widerlegt. Nicht all das ist „Fragment“ im strengen Sinn des Worts (vgl. A. H. Fink, *Maxime und Fragment*, München 1934 S. 72ff.). Novalis gibt sich anders, wenn er aus diesen Einfällen dauernde Gedanken formen will.

Nur sehr selten ist solch ein Einfall unverändert übernommen, wenn Novalis schriftstellerische Ausarbeitung erstrebt. Schlicht und abgerundet wirken etwa in den „Lehrlingen zu Sais“ Gedanken, die sich in seinen Notizen vorbereiten und hier oft unverständlich bleiben.

Allein diese Überfülle von Aufzeichnungen ist nun einmal da und muß berücksichtigt werden. Selten jedoch wird sie wirklich ausgeschöpft. Man begnügt sich mit mehr oder minder willkürlicher Auswahl. (Eva Fiesel war zu solchem Verfahren freilich gezwungen.) Ich selbst suchte schon vor Jahren mehrfach den ganzen Bestand an Fragmenten aufzunehmen, die sich mit einem einzelnen Gegenstand auseinandersetzen.

Mir scheint das um so notwendiger, weil die Register der Ausgaben Minors und Kluckhohns zu unvollständig sind, um jedem einen raschen Zutritt zu Hardenbergs Gedanken über eine einzelne Frage zu sichern. Sogar wenn man Vollständigkeit nicht erstrebt, sind immer wieder Fragmente anzuführen, die unter den hergehörigen Stichworten weder da noch dort erwähnt sind. Der Ausgabe Kluckhohns indes gebührt bei solcher Gelegenheit besonderer Dank, weil sie endlich reinlichere Ordnung, vor allem im Sinn der Zeitabfolge, herstellt.

Allein was sich mir ergab, ist zu umfangreich geraten, als daß es hier Unterkunft finden dürfte. Das Ganze würde dieser Arbeit zur untragbaren Last. Auch das erweist, welchen Spielraum bei Novalis der Gedankenzusammenhang hat. Mir bleibt nur, wesentliche Ergebnisse hier vorzubringen. Sie sollen weiterführen zu Hardenbergs Ansichten über Dichtkunst. Sie sind notwendige Voraussetzung dieser Ansichten. Das Wesen der Poesie wird von Novalis aus Einsichten erschlossen, die er bei der Untersuchung der Sprache, das Wesen der Sprache aus Einsichten, die er bei der Untersuchung der Zeichenlehre gewonnen hatte.

Novalis hat 1797 die „Lettre sur l'homme et ses rapports“ auszughaft zergliedert (Kluckhohn 2, 286 ff., 301 ff.), auch gleich eigene Bemerkungen angefügt. Allein schon früher hat er sich mit „Bezeichnung“ auseinandergesetzt. Schon da (2, 163 ff.) ging er über Hemsterhuis hinaus, und zwar in einer Richtung, die auch von Wilhelm Schlegels „Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache“ (1795) eingeschlagen worden war. Wahrscheinlich von Schiller angeregt, wendet Schlegel gegen seinen „Liebling“ Hemsterhuis ein, er leite Sprache zu sehr auf Empfänglichkeit zurück. Mit Kant, Schiller und wohl auch schon mit Fichte will er den Anteil der Selbsttätigkeit an der Schöpfung der Sprache erweisen. Novalis arbeitet mit dem Begriff „freie Notwendigkeit“; er setzt ihn der Selbstbestimmung gleich.

Tastend geht er vor. Fragezeichen bleiben bestehen. Doch immer mehr verschiebt sich sein Standpunkt von Kant zu Fichte. Gerade angesichts der Selbstbestimmung hat ihm Fichte mehr zu bieten als Kant.

Wie Kants Frage, ob synthetische Urteile a priori möglich sind, zum Ausgangspunkt für Fichtes Weltanschauung wird, so ist auch Novalis auf dem Weg von Kant zu Fichte, wenn er (3, 230 f.) diese Frage in eine Reihe von Fragen auflöst. Fichte stellt ein absolutes Ich als schlechthin unbedingt hin, nicht bestimmbar durch Höheres. So wird für Novalis die Philosophie Fichtes eine Aufforderung zur Selbsttätigkeit (2, 181).

Novalis überträgt das auf die Zeichenlehre. Zeichengebung wird ihm zu einem synthetischen Akt (wie Fichte es nennt). Das Ich bestimmt sich, indem es dem Nicht-Ich Zeichen anheftet. Solches Zeichen ist das Wort. Der Erkenntniswert der Sprache kann aus diesen Voraussetzungen erschlossen werden. Novalis drückt das (3, 227) aus: „Kritik der Sprache — Vorarbeit des Wissenschaftslehrers“.

Nicht nur Hemsterhuis wird ins Fichtische hinübergespielt, auch Fichte ins Hemsterhuisische. Fichte hilft die Zeichenlehre neu sehen; die Zeichenlehre wird in Fichtes Weltanschauung hineingetragen. Denn Fichte selbst legte wenig Wert auf Zeichenlehre, wenn er die Sprache ins Auge faßt. Sein Aufsatz „Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprung der Sprache“ im Philosophischen Journal von 1795 sagt beihin von der Sprache, sie sei Ausdruck unserer Gedanken durch willkürliche Zeichen; und außer dieser Bezeichnung habe Sprache ganz und gar keinen Sinn. („Willkürlich“ deutet auf freien Willen, nicht auf Laune, vgl. „Romantisches“ S. 78f.) Unbedingter konnte Fichte kaum all der Mühe widersprechen, die von Novalis dem Erschließen des Sinnes der Zeichen zugedacht wurde. Nur in dem einen stimmen Novalis und Fichte überein, daß nicht äußere Bedingtheit, sondern freie Tat des Geistes die Sprache schafft. Eva Fiesel weiß (S. 56f.), wie fern dieser Aufsatz Fichtes den Absichten der Romantik ist.

Seltsam widerspruchsvoll bewertete Friedrich Schlegel am 23. Dezember 1795 und am 30. Januar 1796 in Briefen an Wilhelm den Aufsatz. Zuerst helle Bewunderung, dann das wegwerfende Urteil: „Ein dürftiges Ding.“ Wilhelm Schlegel, der in den „Briefen über Poesie, Silbenmaß und Sprache“ damals dem Ursprung der Sprache nachging, scheint solche Urteilswandlung verursacht zu haben. Auch da vermissen wir schmerzlich Wilhelms Antworten.

Nicht also mit Fichte, sondern mit Hemsterhuis geht Novalis unentwegt dem Begriff des „Zeichens“ nach. Er nimmt hinzu, was irgendwie der Bezeichnung dient. Sein Ziel ist, unfichtisch die Bedeutung des Zeichnens für Erkenntnis zu bestimmen. So kann er (3, 99) mit einem einzigen Blick die ganze Weite des Wegs von Schrift zu Weiterkenntnis umspannen: „Die Schriftkunst (Tonkunst) schriftkünstlerisch behandelt liefert die Wissenschaft von der Schriftkunst (*scientiam artis litterariae*). Die Kritik der Schriftkunst bereitet diese Wissenschaft vor.“

Nicht an dieser Stelle kann vorgeführt werden, was in dichter Abfolge von den Fragmenten über die verschiedenen Zeichenbegriffe vorgetragen wird: Chiffer, Buchstabe, Hieroglyphe, Figur, Zahl, Symptom, Bild, Symbol. Begriffe also, die von der Romantik immer wieder verwertet wurden, die ihr auch schon vor und neben Novalis unentbehrlich sind. Er bringt sie nicht wie etwas Eindeutiges vor, sondern er legt sie fort und fort auf die Waage, ihren Wert und vor allem ihren Erkenntniswert zu bestimmen. Der Zusammenhang mit Hemsterhuis macht sich da geltend, noch wenn einer dieser Begriffe auch in einem Sinn genommen wird, der

mit Zeichenlehre nichts zu tun hat. Es ist Vorarbeit für die Erschließung des Oberbegriffs „Sprache“. Wie unerschütterlich Novalis das Wesentliche der Ansichten des Holländers festhält, trotz seinem Bemühen, diese Ansichten ins Fichtische zu übersetzen, bezeugt das zweite Kapitel der „Lehrlinge zu Sais“ (1, 38) in dem Lobgesang auf die „heilige Sprache“ von einst, auf diesen „wunderbaren Gesang“. Doch auch das ist in den Fragmenten bis in letzte Tiefen hinein untersucht; der Zusammenhang von Sprache und Musik ist für Novalis mit den Sätzen der „Lehrlinge“ nichts weniger als abgetan.

Der Begriff Sprache leitet weiter zu Äußerungen über „Wort“, dann über „Grammatik“; hemsterhuisisch rückt Mathematik an die Seite der Grammatik. Endlich dringt Novalis auch zur Sprache des Dichtens vor. Schon früh (2, 358) umreißt Novalis den Entwicklungsgang, der ihm vorschwebt: „Die erste Kunst ist Hieroglyphistik. Mitteilungs-, Besinnungskunst oder Sprache, und Darstellungs-, Bildungskunst oder Poesie sind noch eins. Erst später trennt sich diese rohe Masse — dann entsteht Benennungskunst — Sprache im eigentlichen Sinn — Philosophie — und schöne Kunst, Schöpfungskunst, Poesie überhaupt.“

Möglichst kurz habe ich zusammengefaßt, was sich mir bei der ausführlichen Ergründung der Zeichenlehre Hardenbergs ergeben hat. Selbstverständlich kann diese Zusammenfassung auch nicht von ferne erkennen lassen, wieviel Seiten Novalis dem Gegenstand in immer neueinsetzender Erwägung abgewinnt. Dies rastlose Mühen verdeckt die Tatsache, daß — wie für Hemsterhuis — der Ausgangspunkt schlicht und ganz selbstverständlich war. Es ist die Überzeugung, daß Erkenntnis sich nur erweist, soweit sie fähig ist, das Erkannte auszudrücken oder zu „bezeichnen“. Ausdruck oder Bezeichnung wird zum großen Teil von der Sprache geboten. Erkenntnislehre hat sich mithin philologischer Mittel zu bedienen. Allein noch andre Zeichen liegen vor. Zunächst die Zahl. So hat — für Novalis wie für Hemsterhuis — Mathematik mitzusprechen. Ihre Erkenntnisse werden durch ihre vereinheitlichende Ordnung den Wissenschaftslehrern, die mit Zeichenlehre arbeiten, vorbildlich wichtig. Dann aber auch durch ihre unbedingte Zuverlässigkeit.

Die eine Frage drängt sich ja sofort und drängte sich auch Novalis auf: Wieweit liegt in den Zeichen etwas Willkürliches und Unsicheres vor, wieweit haben sie wirklich Erkenntniswert, d. h. wieweit drücken sie tatsächlich aus, was auszudrücken ist. Novalis hat ernstlich gerungen, zu einem sichern Ergebnis zu gelangen. Die Fragmente über einzelne der Zeichen wahren lange Zeit zweifelnde Haltung. Wie Hamann, Nietzsche und Fritz Mauthner wehrt er sich gegen Wortfetischismus, wie man das nennt. Allein auch Hamann kämpft für den hohen Symbolwert der Sprache. Er kennt vollends Zeichen, die untrüglicher als die Sprache der Begriffe wirkliche Erkenntnis schaffen. Ebenso meint es Hemsterhuis, ebenso Novalis. (Verwiesen sei auf Rudolf Unger, Hamanns Sprachtheorie im Zusammenhange seines Denkens S. 212 ff.; besonders S. 224 ff.)

Doch Novalis kann in diesem Bereich über Hemsterhuis hinausdringen. Er kann es, weil er sich auch auf Fichte stützt. Novalis schenkt der Zeichengebung die Rechte, die von Fichte dem schöpferischen Akt des Selbstbewußtseins zugebilligt werden, dem Akt, der bei jeder Vorstellung sich vollzieht. Mit Fichte zu reden, wird für Novalis Bezeichnung eine Synthese. (Der Ausdruck spielt eine große Rolle in den hergehörigen Fragmenten.) Bezeichnen ist für Novalis ein synthetisches Urteil a priori (in Fichtes Sinn, nicht im Sinn Kants). Zeichengebung als synthetische Leistung wird ihm zu einem Beleg für die Schöpferkraft des Ich; sie wird ihm zum besten Erweis der Wissenschaftslehre Fichtes. Synthesis (nach Fichtes Wortgebrauch) wandelt sich in ein Zauberwort, das alles Erkennen sichert.

In dem Fragment (3, 230f.), das die Frage Kants aufnimmt, ob synthetische Urteile a priori möglich seien, sofort aber synthetisches Urteil in Fichtes Sinn nimmt, erscheint auch die Unterfrage: „Ist Magie möglich?“ Sie leitet weiter zu dem Begriff, der vielfach zum Mittelpunkt von Hardenbergs Weltansicht gemacht wird, zum „magischen Idealismus“. Was ich vor fast einem Menschenalter (Euphorion 15, 609 ff. 792 ff.) über den magischen Idealismus und gegen die Absicht, ihn schlechthin zur Weltanschauung Hardenbergs zu erheben, gesagt habe, möchte ich im wesentlichen auch heute noch vertreten. Vor allem ist (3, 227f.) von Novalis unzweideutig genug festgestellt worden, daß er im magischen Idealismus eines Tages nicht ein Letztes und Höchstes erkannte, sondern eine „logische Krankheit“. Nur während einer kurzen Zeitspanne überdies arbeitet Novalis mit dem Begriff.

Längst hat man gesehen, daß Hemsterhuis' „organe moral“ zu den Voraussetzungen des magischen Idealismus zählt. Das „organe moral“ berührt sich ja mit Fichtes Vorstellung des schöpferischen Ichs. Behaupte ich zu viel, wenn ich erkläre, daß der magische Idealismus nicht nur von dieser Seite eine Verbindung Fichtes mit Hemsterhuis ist, daß er vielmehr einen besondern Fall der „Bezeichnung“ darstellt? Eben der Bezeichnung, die von Novalis aus einer Verknüpfung von Fichte mit Hemsterhuis gewonnen worden war? Im magischen Idealismus wird ein Höchstmaß der Schöpferkraft dem Menschen zugebilligt. Er erreicht es durch Synthese.

Novalis rückt bald vom magischen Idealismus ab. Doch etwas aus dem Gedankenbereich bleibt bestehen. Novalis deutet es schon an, wenn er (3, 158f.) vom „Magismus oder Synthetismus der Phantasie“ berichtet. Er fügt hinzu, Philosophie erscheine da ganz als magischer Idealismus. Phantasie nicht nur des Künstlers, auch des Philosophen ist gemeint. Sie nennt er eine „außermechanische Kraft“.

Auch Fichte, auch Schelling erkennen der Phantasie ihr Recht im Bereich der Philosophie zu. Für Novalis blieb ihr eigentliches Feld die Kunst, zunächst die Dichtung. So konnte er der Schau des Künstlers zuweisen, was er als Wunderwerk des magischen Idealismus gepriesen

hatte, als der magische Idealismus ihm noch philosophische Weltanschauung gewesen war. Am Maßstab der Erkenntnis gemessen, hatte sich für Novalis der Dichter nicht vor dem Philosophen zu beugen. Ein zeitlich nicht festlegbares Fragment (3, 370f.) vergleicht — doch wohl spät — den Dichter, den „Vorstellungspropheten der Natur“, mit dem Philosophen, dem „Naturpropheten der Vorstellung“. Nicht dem Philosophen, sondern dem Dichter wird hier Objektivität zugebilligt. „Der Dichter ist ewig wahr. Er beharrt im Kreislauf der Natur.“

Wilhelm Schlegel übernimmt diese Gedanken Hardenbergs in den Berliner Vorlesungen (2, 62) und setzt sie in allgemeinverständlichere Sprache um. Er fordert Magie für die Dichtung. Die Natur solle uns wieder magisch werden. Das sei geleistet, wenn „wir in allen körperlichen Dingen nur Zeichen, Chiffren geistiger Intentionen erblicken“. Alle Naturwirkungen müßten uns wie durch ein höheres Geisterwort, durch geheimnisvolle Zaubersprüche hervorgerufen erscheinen. W. Schlegel denkt da auch an seines Bruders „Gespräch über die Poesie“, noch wenn er verlangt, daß der Dichter sich von der neuen „Physik“ leiten lasse. Schelling trug in den Jena-Würzburger Vorlesungen Verwandtes vor. Er prägte schon im „System des transzendentalen Idealismus“ die Formel, Kunst sei das wahre Organon der Philosophie. Auch in diesem Fall nutzt Schelling Gedankengut der Frühromantiker und schenkt ihm wirksamen Ausdruck.

W. Schlegels Sätze bezeugen, in welchem Ausmaß die Zeichenlehre Hardenbergs die Unterlage für Schellings Formel geworden ist. Wo immer Dichtung (und Kunst überhaupt) nicht als schöngeschmückte Wiedergabe des Lebens, sondern als dessen tiefgründige Erfassung gewertet wird, ist erfüllt, was in langwieriger Arbeit an der Zeichenlehre von Novalis zuletzt erreicht und dem Dichter zur Aufgabe gemacht worden war. Ahnungsvoll vorweggenommen ist es schon in dem frühen Fragment (2, 411): „Die Poesie ist das echt absolut Reelle. Dies ist der Kern meiner Philosophie. Je poetischer, je wahrer.“

## 2. Wesen der Poesie

Es mag überraschen, daß Novalis die Frage nach dem Wesen der Poesie kaum zu beantworten wagt, Novalis, der doch so viel über das zu sagen hat, was ihm nicht als höchste Poesie erscheint. Ein spätes Fragment (Nr. 415 3, 342) klingt, als habe er zuletzt sein ganzes Ringen nach Einsicht in dies Wesen als ergebnislos angesehen: „Worin eigentlich das Wesen der Poesie bestehe, läßt sich schlechthin nicht bestimmen. Es ist unendlich zusammengesetzt und doch einfach. Schön, romantisch, harmonisch sind nur Teilausdrücke des Poetischen.“ Selbstkritik ist da am Werk. Denn Novalis hatte gern, wenn er vom Romantischen sprach, eigentlich das Poetische gemeint, ebenso wie er dem Roman Züge zubilligt, die tatsächlich der Poesie zukommen, und dennoch den Anschein weckt, er denke an Sondereigenheiten des Romans.

„Die Poesie ist durchaus personell und darum unbeschreiblich und indefinissabel. Wer es nicht unmittelbar weiß und fühlt, was Poesie ist, dem läßt sich kein Begriff davon beibringen. Poesie ist Poesie. Von Rede- (Sprach-)Kunst himmelweit verschieden (Nr. 440 3, 349).“ Das ist auch wie ein letztes Verzichten. Unmittelbar vorher nennt Novalis die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, romantische Poetik. Wirklich gilt das von seinem „Ofterdingen“, kann sogar als recht treffende Charakteristik des „Ofterdingen“ gelten. Aber gilt es Wort für Wort nicht für Poesie überhaupt? Und kann das Nacheinander dieser beiden Äußerungen nicht wie ein Zugeständnis gedeutet werden, Novalis selbst habe sofort eingesehen, wie unzulänglich die Worte von der Kunst, auf angenehme Art zu befremden, in Wirklichkeit sind? Sie sind noch lange nicht so unzulänglich wie die Trennung von Redekunst und Poesie. Wenn diese Trennung das letzte Ergebnis sein soll, so muß Novalis seine ältern Antworten auf die Frage nach Poesie und Nichtpoesie am Ende wenig hoch eingeschätzt haben. Das ist wie ein Verzweiflungsruf.

Gleich darauf (Nr. 443) heißt es: „Kritik der Poesie ist Unding. Schwer schon ist zu entscheiden, doch einzig mögliche Entscheidung, ob etwas Poesie sei oder nicht.“

Das Fragment beginnt: „Der Sinn für Poesie hat viel mit dem Sinn für Mystizismus gemein. Er ist der Sinn für das Eigentümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnisvolle, zu Offenbarende, das Notwendig-Zufällige. Er stellt das Undarstellbare dar. Er sieht das Unsichtbare, fühlt das Unfühlbare etc.“ Nun ist Novalis bei der Überzeugung ganz angelangt, daß der Dichter aus dem Unbewußten schöpft: „Der Dichter ist wahrhaft sinnberaubt — dafür kommt alles in ihm vor. Er stellt im eigentlichsten Sinn Subjekt-Objekt vor — Gemüt und Welt. Daher die Unendlichkeit eines guten Gedichts, die Ewigkeit. Der Sinn für Poesie hat nahe Verwandtschaft mit dem Sinn der Weissagung und dem religiösen, dem Sehersinn überhaupt. Der Dichter ordnet, vereinigt, wählt, erfindet — und es ist ihm selbst unbegreiflich, warum gerade so und nicht anders.“

Also die alte Meinung vom poeta-vates als Novalis' Weisheit letzter Schluß? Überspitzt Novalis nicht wieder einmal seine Worte? Klingsohrs Lehren im „Ofterdingen“ kehren sich mit Goethe gegen die Fessellosigkeit des poeta vates. Soll sich da nicht in letzten Sätzen Hardenbergs ein unlöslicher Widerspruch einstellen, so bleibt nur, auch das Fragment 443 im Sinn Klingsohrs zu fassen, dem Begeisterung ohne Verstand unnützlich und gefährlich erscheint. Novalis nahm diese Dinge feinfühlig genug, um nicht nur der Begeisterung, auch dem Verstand des Dichters Raum zu lassen. Er ist nicht Hamann.

Eine Zergliederung der frühen Fragmente über Poesie muß gleichfalls anderswo vorgelegt werden. Hier stünde sie Wichtigerem im Wege. Gut erweist sich an ihnen, wie unbedenklich Novalis errungene Einsicht preis-

gab, wenn sich ihm neuer Blickpunkt eröffnete. Kluckhohn bringt in den „Neuen Fragmentensammlungen“ von 1798 die beiden Gruppen „Poesie“ (2, 325 ff.) und „Poetizismen“ (2, 328 f.). Sie bieten nicht sehr viel, das für Novalis zuletzt noch Bedeutung gehabt hätte.

Sie arbeiten mit dem Begriff einer „transzendentalen“ Poesie. Von F. Schlegels „Transzendentalpoesie“ (Athenäumfragment 238) scheidet sich Novalis' Begriff schon durch den Verzicht auf alle romantische Ironie. Nur in den Ansprüchen an die Bewußtheit des Dichters besteht Verwandtschaft. Dann aber bezeichnet Novalis transzendente Poesie als „organisch“. Wohl hat auch er Organismusästhetik im Auge. Doch eigentlich gemeint ist, was ihm als „synthetisch“ gilt. Später (3, 159 Nr. 536) erörtert er den „Synthetismus“ der Phantasie. Voraussetzung ist, was schon viel früher (2, 166) über die Verwertung von „Synthese“ für die Zeichenlehre vorgebracht wird. Organische Poesie gilt ihm für transzendente Poesie, weil sie Synthese leistet, und zwar durch ihr Bezeichnen. Sie wird so zum Ausdruck höherer Wahrheit, des „echt absolut Reellen“.

Das Fragment 38 der Reihe „Poesie“ scheidet in gleichem Sinn „symptomatische“ und „genetische“ Nachahmung. Die zweite beruhe auf einer höchst wunderbaren Penetration und geistigen Mimik. „Der Künstler macht sich zu allem, was er sieht und sein will.“ (Vgl. auch Nr. 43.) Auch dies deutet auf organisches Schaffen. Hier liegt ein Gedanke vor, der sich bis zuletzt auswirken sollte.

Dafür verschwindet zuletzt der Gegensatz von „Minuspoesie“ und „Pluspoesie“ (Nr. 48). In den „Poetizismen“ findet er sich noch mehrfach, dann im „Brouillon“ (3, 111 Nr. 312) einmal. Nr. 51 nennt das Interessante den Gegenstand der Minuspoesie. Wirklich stimmt, was von Novalis über Plus- und Minuspoesie vorgebracht wird, überein mit F. Schlegels Gegensatz antiker objektiver und moderner subjektiver interessanter Poesie. Noch in der Forderung eines Verbindens der Gegensätze. Auch wenn Novalis das Organische der Pluspoesie dem Mechanischen der Minuspoesie entgegenstellt, nimmt er die Schau der Anfänge F. Schlegels auf.

Das Fragment 107 a (2, 41 f.) scheidet ebenso den „Plusstaat“ vom „Minusstaat“. Auch diesmal erscheint der Gegensatz des Organischen und des Maschinenhaften. Abermals zielt alles auf Verbindung der Gegensätze.

Pluspoesie ist nicht schlechthin als wahre, Minuspoesie als Nichtpoesie gemeint. Wie Schlegel moderne Poesie immer noch als Poesie wertet, so hält es Novalis mit Minuspoesie. Das Fragment 435 (3, 347) hingegen arbeitet mit dem Gegensatz der Poesie und der „Antipoesie“. Es geschieht in Sätzen, die sich gegen Shakespeares Verknüpfen des Gemeinen, Niedrigen, Häßlichen mit dem Romantischen, Höhern, Schönen erklären. Allerdings zielt das nicht auf Unterschiede im Dichten, sondern im Stoff. Novalis nutzt sonst für solche Antipoesie das Wort „Prosa“. Spät erst wahrte es bei ihm die Bedeutung ungebundener Rede. Den „Kampf der Poesie mit der Unpoesie“ in Shakespeares historischen Stücken erörtert Nr. 440 (3, 348).

Vereinzelt erscheint der Begriff „künstliche Poesie“ (2, 357 ff. Nr. 210). Was da über Fabel vorgebracht wird, dürfte schon bald (2, 373 Nr. 261) für Novalis überholt gewesen sein. Viel später scheint Novalis die „flache Poesie“ Tiecks von einer „gründlichen, künstlichen“ Poesie zu scheiden (3, 334 Nr. 379). „Künstlich“ dürfte hier anders gemeint sein.

Erst durch die Auseinandersetzung mit den „Lehrjahren“ gewinnt Novalis die aufschlußreichsten Einblicke in das Wesen echter Poesie. Füglich konnte er ältere Ansichten preisgeben, um solche neue Einsicht sich entfalten zu lassen. Schon steht die Gestaltung des „Ofterdingen“ im Hintergrund. Das heißt: Novalis sieht Dichtung mit ganz neuen Augen, seitdem er selbst ein Werk plant, das in hohem Sinn Dichtung werden sollte. (Vgl. auch Germanisch-Romanische Monatsschrift 7, 403 ff. 465 ff.)

Wie hemmungslos Novalis jetzt Dichtung und Nichtdichtung scheidet, bezeugt Nr. 227 (3, 313 f.) vom 1. Februar 1800: „Undichterisch im höchsten Grade, was den Geist betrifft — so poetisch auch die Darstellung ist. Es ist eine Satire auf die Poesie . . .“ Der Ausdruck „poetische Maschinerie“ steht da, im Zusammenhang mit der Feststellung, daß Goethe einen widerstrebenden Stoff behandelt. (Also Gegensatz von Gehalt und Kunstgestalt.) „Die Poesie ist der Arlequino in der ganzen Farce.“ Das schließt sich an das Epigramm an, die „Lehrjahre“ seien ein „Candide“, gerichtet gegen die Poesie. Noch mehr steht der Begriff echter Poesie im Vordergrund des Fragments 292 (3, 324): Die „Lehrjahre“ seien gewissermaßen durchaus prosaisch und modern. Das Romantische gehe in ihnen zugrunde. Sie seien eine poetisierte bürgerliche und häusliche Geschichte. Das Wunderbare werde ausdrücklich als Poesie und Schwärmerei behandelt. Künstlerischen Atheismus nennt Novalis den Geist des Buchs. „Sehr viel Ökonomie — mit prosaischem, wohlfeilem Stoff ein poetischer Effekt erreicht.“

Solcher überscharfen Schau ergibt sich zunächst kein überraschender Einblick in das Wesen der Poesie. Daß Goethe auf das „Ökonomische“ — wie die Romantiker das nannten — Wert legte, ist unbestreitbar. Schon F. Schlegels Besprechung im „Athenäum“ setzt das fest (vgl. besonders bei Minor 2, 181). Goethe hat diese Absicht nie verschleiert. Mit der richtigen Beobachtung, daß Goethe die Poesie des Lebens willig aufopfert, verbindet sich nicht unmittelbar Einsicht in die Merkmale des Echtpoetischen. Allein gerade weil Novalis einen Gegensatz zwischen prosaischem Inhalt und poetischer Form in den „Lehrjahren“ zu spüren meint, wird ihm alsbald wichtig und zugleich möglich, genauer zu sagen, was eigentlich Poesie ist. Auch da rückt er nur tastend vorwärts.

Nr. 294 (3, 324) fragt, ob Poesie nichts als innre Malerei und Musik sei, freilich modifiziert durch die Natur des Gemüts. „Man sucht mit der Poesie, die gleichsam nur das mechanische Instrument dazu ist, innre Stimmungen und Gemälde oder Anschauungen hervorzubringen — vielleicht auch — geistige Tänze etc.“ „Poesie = Gemütererregungskunst.“

Stark fühlbar macht sich in späten Fragmenten Annäherung an das Leben. Schon im „Brouillon“ (Nr. 1075 3, 263) heißt es vom Romantiker, er studiere das Leben wie der Maler, Musiker und Mechaniker Farbe, Ton und Kraft. Sorgfältiges Studium des Lebens mache den Romantiker. Hatte es nicht kurz vorher noch anders geklungen, als Novalis (Nr. 943 3, 248) das Märchen gleichsam den Kanon der Poesie nannte und als er forderte, alles Poetische müsse märchenhaft sein? „Der Dichter betet den Zufall an.“ Es ist eine der bekanntesten Äußerungen Hardenbergs.

Allein der Gegensatz, der sich hier meldet, wird fortan immer schärfer ergründet und begriffen. Er enthüllt sich an den „Lehrjahren“ als Gegensatz der Gestaltung und des innern Gehalts.

An diesem Weg liegt auch das Fragment (Nr. 25 3, 286), das dem Roman vorschreibt, durch und durch Poesie zu sein. Hier erreicht Novalis die Begriffsbestimmung, Poesie sei eine harmonische Stimmung unsers Gemüts, wo sich alles verschönert, wo jedes Ding seine gehörige Ansicht, alles seine passende Begleitung und Umgebung findet. Freilich billigt er der Philosophie Gleiches zu. Ausdrücklich indes gilt nach seiner Überzeugung von einem „echt poetischen Buche“, daß in ihm alles so natürlich und doch so wunderbar scheine. „Man glaubt, es könne nicht anders sein und als habe man nur bisher in der Welt geschlummert.“ Erinnert wird an Stunden, „wo man gleichsam in allen Gegenständen, die man betrachtet, steckt und die unendlichen, unbegreiflichen, gleichzeitigen Empfindungen eines zusammenstimmenden Pluralis fühlt“. Echte Poesie — so könnte ich sagen — also ein Mittel, sich selbst in der Welt zu erleben, sich durch sie bestätigt zu sehen. (Nr. 38 der Reihe „Poesie“, 2, 326, wird hier weitergedacht. Vgl. auch Nr. 440 3, 348.)

Gleich nach der scharfen Auseinandersetzung mit den „Lehrjahren“ (vom 1. Februar 1800) scheidet Novalis (Nr. 240 3, 316): Poesie werde hervorgebracht vom Romandichter durch Begebenheiten und Dialoge, Reflexionen und Schilderungen, vom Lyriker durch Empfindungen, Gedanken und Bilder. „Es kommt also alles auf die Weise an, auf die künstlerische Wählungs- und Verbindungskunst.“

Noch tiefer in Geheimnisse des kunstvollen Gestaltens dringt die den „Lehrjahren“ nun weit zustimmendere Bemerkung, sie seien ein mächtiger Beweis für die „Magie des Vortrags“, für die „eindringliche Schmeichelei einer glatten, gefälligen, einfachen und mannigfaltigen Sprache“. Diese geistige Einheit sei die wahre Seele eines Buchs (Nr. 266 3, 320).

Wie ein Schritt vom Wege kann Nr. 286 (3, 323) wirken, das oft angerufene Fragment über Erzählungen ohne Zusammenhang, jedoch mit Assoziation wie Träume, bloß wohlklingend und voll schöner Worte, aber ohne allen Sinn und Zusammenhang. Es soll doch wohl kaum Begriffsbestimmung sein, wenn der „wahren Poesie“ in diesem Fragment nachgesagt wird, sie könne höchstens einen allegorischen Sinn im großen haben und eine indirekte Wirkung wie Musik tun. Novalis dürfte meinen,

wenn solche Poesie ohne Sinn und Zusammenhang wahre Poesie erreiche, so beschränke sich das auf allegorischen Sinn und auf musikalische indirekte Wirkung.

Es folgt das Fragment (Nr. 292 3, 324) über das durchaus Prosaische und Moderne der „Lehrjahre“. Dann das Fragment (Nr. 294) mit der Gleichstellung von Poesie und Gemütsregungskunst. Dann eins (Nr. 298), überschrieben „Einheiten des Romans“. Es wurzelt merklich in der Auseinandersetzung mit den „Lehrjahren“: „Kampf der Poesie und Unpoesie, der Alten und Neuen Welt.“ „Ruhe und Ökonomie des Stils. Poetische Ausführung und Betrachtung aller Begegnisse des Lebens.“ „Die Poesie muß nie der Hauptstoff, immer nur das Wunderbare sein.“ „Man sollte nichts darstellen, was man nicht völlig übersähe, deutlich vernähme, und ganz Meister desselben wäre — z. B. bei Darstellungen des Übersinnlichen.“

Am 18. April 1800 (Nr. 338 3, 329) wird „Naturpoesie“ in solche Betrachtung und Wertung einbezogen, Naturpoesie natürlich nicht als Gegensatz zu Kulturpoesie, sondern als Poesie der Natur oder des Lebens. Sie gilt jetzt als der eigentliche Gegenstand der Kunstpoesie. Die „Äußerlichkeiten der poetischen Rede“ sind als „sonderbare Formeln ähnlicher Verhältnisse, sinnbildliche Zeichen des Poetischen an den Erscheinungen“ gefaßt. (Die Zeichenlehre meldet sich wieder an.) Als solche „Zeichen“ sind angeführt: schickliche Wahl und Nettigkeit, der passendste und reinste Ausdruck, Rhythmus und Reim, Wohllaut und Beschränkung. (Ausdrücklich sei gesagt, daß Nr. 47 2, 327 Naturpoesie im andern Sinn faßt, als Gegensatz zu einer Kunstpoesie, die nicht dem Zeitalter der Natur, sondern der Kultur angehört. Ist Nr. 338 schon von F. Schlegels „Gespräch über die Poesie“ angeregt?)

Das Fragment 380 verlangt, daß in einem Roman jedes Wort poetisch sein muß. „Keine platte Natur etc.“

Nr. 405 (3, 337) geht weiter auf dem neuen Weg: „Je persönlicher, lokaler, temporeller, eigentümlicher ein Gedicht ist, desto näher steht es dem Zentro der Poesie. Ein Gedicht muß ganz unerschöpflich sein wie ein Mensch und ein guter Spruch.“ Vom Roman gelte Gleiches. Weit ist Novalis abgekommen von der Haltung am Anfang des „Brouillons“. Hier wird vielmehr (Nr. 10 3, 63) Romantisieren an „Algebraisieren“ herangerückt, bald darauf (Nr. 92 3, 75) als das eigentliche Wesen des Romantisierens bezeichnet: Absolutisierung, Universalisierung, Klassifikation des individuellen Moments, der individuellen Situation. Nicht also Persönliches und Einmaliges, sondern Verallgemeinerung; so kann Novalis an Algebra erinnern, an ein Rechnen nicht mit bestimmten Zahlen, sondern mit Buchstaben, das ihm längst als Sinnbild aller Verallgemeinerung des Denkens geläufig war.

Nr. 443 zielt abermals auf das Eigentümliche und Personelle. Ganz zuletzt erwägt Nr. 453 (3, 351) nochmals die Frage, wie poetische Charak-

tere beschaffen sein sollen. „Sie müssen allgemein, und doch eigentümlich, bestimmt und doch frei, klar und doch geheimnisvoll sein.“ Eine Grenze des Persönlichen und Einmaligen wird da gezogen, die vor Atomisierung wahr. „Es sind gleichsam verschiedene Stimmen und Instrumente.“ Das Fragment beginnt recht dunkel: „Der Roman ist völlig als Romanze zu betrachten.“ Der Begriff „Romanze“ taucht unmittelbar vorher in dem Fragment (Nr. 440 3, 348) auf, das vom Kampf der Poesie mit der Unpoesie in Shakespeares geschichtlichen Stücken spricht. Was dem Dichter Geschichte heißt, sei Geschichte, aufgelöst in Gespräch, just das Gegenteil der wahren Geschichte und doch Geschichte, wie sie sein soll. „Alles Dramatische gleicht einer Romanze. Klar — einfach — seltsam — ein echt poetisches Spiel, ohne eigentliche Zwecke.“ (Ob Novalis sich bewußt war, wie nahe er hier an Aristoteles und an dessen Wort, Poesie sei etwas Philosophischeres als Geschichte, also auch an Lessing herankam?) Und wie in diesem Fragment die Frage nach echter Poesie wieder aufgeworfen wird, so auch in Nr. 453, in Worten über höhere und tiefere Stufen des Gedichts.

Die nächsten Fragmente weilen immer noch bei dem Gegenstand. Immer noch richten sie ihre Blicke auf Shakespeares geschichtliche Dramatik. Nr. 454 bezieht sich auf „König Johann“. Es geschieht aus Anlaß der Feststellung, daß in Gedichten der Schein von Gedichten gemieden wird und daß Spuren der Fiktion der erfundenen Welt dem Tadel ausgesetzt sind. Dem freien Erfinder wird hier zugestimmt. Zwar liege etwas sehr Hohes hinter der Abkehr vom Eindruck des Erfundenen; „aber das zu frühe Greifen danach ist um deswillen äußerst ungeschickt und unzuweckmäßig, weil man nur durch dreiste und richtige Zeichnung selbsterfundener Gegenstände und Geschichten fähig wird — freies Gemüt in eine scheinbare Weltkopi zu legen“.

Nr. 455 billigt dem geschichtlichen Stück das Recht zu, die Zeit in wenige einfache Gespräche zu drängen, die lokal, personell und temporell sind. So wird beiden Gegensätzen, dem freien Gestalten und der Lebensnähe, ihr Recht. Ein Mittelweg ist gefunden. Wenn es nötig gewesen wäre, so hätte dieser Mittelweg Novalis vor Naturalismus bewahrt.

Auf höherer Stufe kehrt vertieft wieder, was sich in dem Abschnitt „Poesie“ der „Neuen Fragmentensammlungen“ (Nr. 38 2, 326) angekündigt hatte: Genetische Nachahmung, das Vermögen, eine fremde Individualität in sich zu erwecken, beruhend auf einer höchst wunderbaren Penetration und geistigen Mimik. Auch das Fragment Nr. 1075 des „Brouillons“ wird weitergedacht. Nr. 456 (3, 352) verlangt vom Dichter die Fähigkeit, sich andere Gedanken vorzustellen, auch Gedanken in allen Arten der Folge und in den mannigfaltigsten Ausdrücken darzustellen. Ebenso kann der Tonkünstler verschiedene Töne und Instrumente sich in seinem Innern vergegenwärtigen, sie sich vor ihm bewegen lassen und auf mancherlei Weise verbinden, so daß er gleichsam der Lebensgeist

dieser Klänge und Melodien wird. Ebenso der Maler, als Meister und Erfinder farbiger Gestalten, diese nach seinem Gefallen verändern, gegeneinander- und nebeneinanderstellen und vervielfachen und alle möglichen Arten und einzelne hervorbringen. Dem Dichter ergibt sich daher die Aufgabe, den redenden Geist aller Dinge und Handlungen in seinen unterschiedlichen Trachten sich vorzubilden. Er hat fähig zu sein, alle Gattungen von Spracharbeiten zu fertigen und mit besonderm, eigentümlichem Sinn zu beseelen. Erfinden muß er Gespräche, Briefe, Reden, Erzählungen, Beschreibungen, leidenschaftliche Äußerungen, mit allen möglichen Gegenständen angefüllt, unter mancherlei Umständen und von tausend verschiedenen Menschen. Aufs Papier hat er das alles zu bringen. Novalis fügt noch hinzu: „Er muß imstande sein, über alles auf eine unterhaltende und bedeutende Weise zu sprechen, und das Sprechen oder Schreiben muß ihn selbst zum Sprechen und Schreiben begeistern.“

Das alles ist so schlicht und sachlich, daß es fast selbstverständlich erscheint. Doch dies Selbstverständliche wurde nur ganz selten von andern gleich treffsicher ausgedrückt. Novalis ist, wenn er dies aufzeichnet, über einfallsfrohes Aussinnen hinausgedrungen. Vom Erwägen hat er sich zur Tat durchgerungen. Und wie immer wenn er solchen Schritt tat, eröffnet sich ihm rechter Einblick in die Griffe des Handwerks, das er auszuüben hat. Alle, die ihn gut kannten, waren dann überrascht, wie praktisch dieser scheinbare Phantast seine Aufgaben anfaßte und durchführte. Der Schritt vom kühnen, oft allzu kühnen Gedankenflug zu einsichtsreicher Bestimmung des Einzelnen, das zu leisten ist, leitete weiter zu den Gesprächen Heinrichs von Ofterdingen mit Klingsohr. Hardenbergs Wesensbestimmung der Dichtkunst ersteigt in diesen Gesprächen ihre Höhe, aber auch nur aus dem einen Grund, daß ohne viel Wortaufwand, mit einer Schlichtheit, die den Anschein des Philiströsen nicht scheut, viel mehr Selbstverständliches als Außerordentliches vorgebracht wird. So spricht ein Kenner und ein Könnner.

Die Vorstufen solcher Einsicht seien hier nicht noch im einzelnen belegt. Doch die Schlichtheit dieser letzten Erkenntnisse wird wie ihr Tiefblick noch greifbarer, wenn neben sie die beiden Fragmente treten, die von Kluckhohn (3, 370f. als Nr. 12 und 13) in der „Nachlese“ untergebracht werden; ihre Entstehungszeit ist ungewiß.

Das erste empfiehlt dem Dichter einen ruhigen, aufmerksamen Sinn, Ideen und Neigungen, die ihn von irdischer Geschäftigkeit abhalten, eine sorgenfreie Lage, Reisen, Bekanntschaften mit vielartigen Menschen, mannigfache Anschauungen, Leichtsinn, Gedächtnis, Gabe zu sprechen, keine Anheftung an einen einzigen Gegenstand, keine Leidenschaft im vollen Sinn, eine vielseitige Empfänglichkeit.

Wirkt das schier oberflächlich neben dem Fragment 456, so gerät das zweite Fragment immer noch in abstrakte Erörterungen, die neben der einfachen Sachlichkeit jenes Fragments wie ein unsicheres Tasten wirken.

„Des Dichters Reich sei die Welt, in den Fokus seiner Zeit gedrängt.“ Etwas pathetisch beginnt das. Gleich der nächste Satz kommt über eine Tautologie nicht hinaus: „Sein Plan und seine Ausführung sei dichterisch, das ist, dichterische Natur.“ Alles ist ihm brauchbar, wenn er es nur mit Geist amalgamiert und ein Ganzes daraus macht. Früh schon ist das bei Novalis zu finden. Es gewinnt diesmal keine festeren Züge. Er spricht dann vom Darstellen, ohne auch nur von ferne an die Einsichten des Fragments 456 heranzukommen. Dann wird von der dichterischen Natur, weil sie Natur ist, gefordert, was die Natur leistet: individuell und doch allgemein interessant zu sein. Leblose Beschreibungen werden abgelehnt; Beschreibungen müssen symbolisch sein wie die Natur, wenn sie auch kein Gemütszustandsspiel hervorbringen sollen. Nun folgen die schon oben erwähnten Gegensätze: „Entweder muß die Natur Ideenträger oder das Gemüt Naturträger sein.“ Der Dichter „ist der Vorstellungsprophet der Natur, so wie der Philosoph der Naturprophet der Vorstellung“. Weitere Gegensätze von Dichter und Philosoph folgen: Objektivität und Subjektivität; Stimme des Weltalls und Stimme des einfachsten Eins, des Prinzips; Gesang und Rede. „Jenes Verschiedenheit vereinigt das Unendliche, dieses Mannigfaltigkeit verbindet das Endlichste.“ Bleibt der Dichter ewig wahr, weil er im Kreislauf der Natur beharrt, so verändert sich der Philosoph im ewig Beharrlichen. Das ewig Beharrliche ist nur im Veränderlichen darstellbar, das ewig Veränderliche nur im Bleibenden, Ganzen, gegenwärtigen Augenblick. „Vor und nach sind ihre Bilder. Sie ist allein Realität.“

Nun folgt eine Äußerung über den Unterschied symbolischer und rührender Darstellung. Den Abschluß bilden Worte über Dichtung von ehemals. Da konnte der Dichter allen noch alles sein. (Noch war der Philosoph nicht da.) „Ein solcher bedürfnisloser Mensch erhob in dieser Welt einfacher, aber stärkerer Bedürfnisse die Menschen so schön über sich selbst, zum Gefühl der höheren Würde der Freiheit, die Reizbarkeit war noch so neu.“

Ein Leitmotiv ist für Novalis' Einblicke in das Wesen der Poesie — im siebenten und achten Kapitel des „Ofterdingen“ — Klingsohrs Satz: „Der junge Dichter kann nicht kühl, nicht besonnen genug sein (1, 185).“ Wie ausdrücklicher Widerruf scharfer Worte über die „Lehrjahre“ wirkt der andre Satz: „Der ältere Dichter steigt nicht höher, als er es gerade nötig hat, um seinen mannigfaltigen Vorrat in eine leichtfaßliche Ordnung zu stellen, und hütet sich wohl, die Mannigfaltigkeit zu verlassen, die ihm Stoff genug und auch die nötigen Vergleichungspunkte darbietet (1, 189).“

Das wendet sich gegen die Ansicht, kein Gegenstand sei zu überschwenglich für die Poesie. Für die ganze Summe menschlicher Kräfte gebe es eine bestimmte Grenze der Darstellbarkeit, über die hinaus die Darstellung die nötige Dichtigkeit und Gestaltung verliere. Besonders der Lehrling habe sich vor diesen Ausschweifungen zu hüten, da eine lebhaft Phantasie nur gar zu gern nach den Grenzen sich begibt und übermütig das Unsinnliche, Übermäßige zu ergreifen und auszusprechen suche. „Reifere Erfahrung lehrt erst, jene Unverhältnismäßigkeit der Gegenstände zu vermeiden, und die Aufspürung des Einfachsten und Höchsten der Weltweisheit zu überlassen.“

Das ist ja der Sinn der zuletzt erörterten Fragmente. (Auch des Fragments 13 der „Nachlese“, mag dies Fragment selbst noch nicht die schlichte Sachlichkeit des Ausdrucks gewonnen haben, die hier wie in den letzten Fragmenten herrscht und dem Dichter zum Gesetz gemacht wird.) Klingsohr spricht von Ordnung des Chaos; er wehrt nur „bloßes Ebenmaß“ ab, die „unangenehme Dürre einer Zahlenfigur“.

„Die beste Poesie liegt uns ganz nahe, und ein gewöhnlicher Gegenstand ist nicht selten ihr liebster Stoff.“ So hat Fragment 338 Naturpoesie den eigentlichen Gegenstand der Kunstpoesie genannt. (Wirklich kehrt der Ausdruck gleich darauf S. 191 wieder, wenn Liebe als höchste Naturpoesie bezeichnet wird.)

Ganz ins Fahrwasser des Fragments 456 gerät Klingsohr, wenn er die Poesie für den Dichter als an beschränkte Werkzeuge gebunden bezeichnet und sie eben dadurch zur Kunst werden sieht. Die Leistungsfähigkeit der Sprache und die Grenzen solcher Fähigkeit erwägt auch Klingsohr.

Auch er empfiehlt dem Dichter, durch Übung und Nachdenken seine Sprache kennenzulernen. Der Dichter wisse dann, was er mit ihr leisten kann, und werde sie nicht töricht über ihre Kräfte anspannen. Sogar Musik und Malerei werden auch von Klingsohr einbezogen; von ihnen kann, der Dichter lernen, wirtschaftlich mit den Hilfsmitteln der Kunst umzugehen, und wieviel auf „geschickte Verhältnisse“ ankommt. Ist das im Fragment 456 genauer dargelegt, so rät Klingsohr den Musikern und Malern, die poetische Unabhängigkeit und den innern Geist jeder Dichtung und Erfindung, jedes echten Kunstwerks überhaupt, von den Dichtern dankbar anzunehmen. „Sie sollten poetischer und wir musikalischer und malerischer sein — beides nach Art und Weise unserer Kunst.“ (Es bedarf wohl nicht des ausdrücklichen Hinweises, daß Klingsohr nicht an das denkt, was sonst das Malerische und Musikalische der Dichtung heißt. Vielmehr denkt er an wechselseitige Erhellung der Künste und ihres Gestaltens, wie das Fragment 456 es meint und ausspricht. Es wird an dieser Stelle ein Kommentar der Worte Klingsohrs.)

Am besten geraten die Gesänge, deren Gegenstände dem Dichter am geläufigsten und gegenwärtigsten sind. Das ist das andere Leitmotiv Klingsohrs. Er selbst sagt, die Poesie beruhe ganz auf Erfahrung. Es berührt sich mit dem andern Leitmotiv, wenn Klingsohr zugibt, in jungen Jahren hätte er am liebsten Gegenstände besungen, die ihm entfernt und unbekannt waren, „Was wurde es? ein leeres, armseliges Wortgeräusch, ohne einen Funken wahrer Poesie.“ Darum sei ein Märchen sehr schwierig, vor allem für den jungen Dichter.

Am Erfahrungsgehalt also entscheidet sich, ob wahre Poesie vorliegt oder nicht. Schon im siebenten Kapitel (1, 186) bereitet sich das vor. Wieder erscheint das Ergebnis der letzten Fragmente: Die Poesie will als strenge Kunst getrieben werden. Der Dichter muß nicht den ganzen Tag müßig umherlaufen und auf Bilder und Gefühle Jagd machen. „Ein reines offenes Gemüt, Gewandtheit im Nachdenken und Betrachten, und Geschicklichkeit, alle seine Fähigkeiten in eine gegenseitig belebende Tätigkeit zu versetzen

und darin zu erhalten, das sind die Erfordernisse unserer Kunst.“ Klingsohr will sorgen, daß kein Tag vergehe, an dem Heinrich nicht seine Kenntnisse bereicherte und einige nützliche Einsichten erlangte. Ohne große Umstände könne man sich mit allen Ständen, mit allen Gewerben, mit allen Verhältnissen und Erfordernissen der menschlichen Gesellschaft bekannt machen.

So rät von Anfang an (I, 184) Klingsohr seinem Zuhörer, den Verstand zu unterstützen, den natürlichen Trieb, zu wissen, wie alles sich begibt und untereinander nach Gesetzen zusammenhängt. „Nichts ist dem Dichter unentbehrlicher, als Einsicht in die Natur jedes Geschäfts, Bekanntschaft mit den Mitteln, jeden Zweck zu erreichen [wieder wie im Fragment 456], und Gegenwart des Geistes, nach Zeit und Umständen, die schicklichsten zu wählen.“ Das gipfelt epigrammatisch in der Wendung: „Begeisterung ohne Verstand ist unnütz und gefährlich, und der Dichter wird wenig Wunder tun können, wenn er selbst über Wunder staunt.“ Auch das ein letztes und reifstes Ergebnis jahrelangen Sinnens Hardenbergs. Und wie alle diese Fingerzeige Klingsohrs Abwandlung des Themas der ins Reale verliebten Beschränktheit.

Hier wie zu Beginn des achten Kapitels (I, 188) tritt „unbehilfliche Trägheit“, dumpfe Begierde, stumpfe Gefühllosigkeit zu Poesie in Gegensatz. Der Kampf, der sich zwischen diesen Gegensätzen entspinnt, ist nach Klingsohr Geburtszeit der Dichter. Heinrich erwidert, Krieg überhaupt sei poetische Wirkung. Klingsohr stimmt zu, nennt viele Kriege echte Dichtungen; er denkt vor allem an Religionskriege und an Kriege aus Nationalhaß. „Hier sind die wahren Helden zu Hause, die das edelste Gegenbild der Dichter, nichts anders, als unwillkürlich von der Poesie durchdrungene Weltkräfte sind. Ein Dichter, der zugleich Held wäre, ist schon ein göttlicher Gesandter, aber seiner Darstellung ist unsere Poesie nicht gewachsen.“ Und nun geht es von dieser Stelle weiter zu der Warnung, nicht überschwengliche Gegenstände für Poesie zu nutzen.

Erst der „Ofterdingen“ zeitigt solche Wertung des Kriegs. Es genügt wohl, auf Richard Samuels Buch „Die poetische Staats- und Geschichtsauffassung Friedrich von Hardenbergs“ (Frankfurt a. M. 1925 S. 269 ff.) zu verweisen. Krieg ist eins der wesentlichsten, aber in Hardenbergs Weltanschauung jüngsten Motive des „Ofterdingen“. In der Fortsetzung wäre das Motiv noch reicher instrumentiert worden (vgl. I, 245).

Heinrichs Gespräch mit Klingsohr kehrt zuletzt zu Anschauungen zurück, die sich mir als der wahre Boden für alles, was über Poesie Novalis erkundete, ergeben haben. Heinrich sagt (I, 191): „Die Sprache ist wirklich eine kleine Welt in Zeichen und Tönen.“ Die Zeichenlehre darf hier nicht fehlen. Er fügt, ganz im Sinn der Zeichenlehre Hardenbergs, hinzu: „Wie der Mensch sie beherrscht, so möchte er gern die große Welt beherrschen, und sich frei darin ausdrücken können. Und eben in dieser Freude, das, was außer der Welt ist, in ihr zu offenbaren, das tun zu können, was eigentlich der ursprüngliche Trieb unsers Daseins ist, liegt der Ursprung der Poesie.“

### 3. Gemüt. Schleiermacher.

Es darf füglich ein Unglück genannt werden, daß Novalis dem Wort „Gemüt“ einen zuletzt immer weiteren Spielraum gewährt. Schwergreifbar wie es ist, gibt es seinem Denken noch unschärfere Umrisse.

Haym (Die romantische Schule, 5. Aufl., Berlin 1928 S. 411f.), erklärte, Novalis verdichte das klare, durchsichtige Ich Fichtes zu dem reicheren, aber auch dunklern Gemüt. Fichtes Ich habe reine Vernunft und vernünftigen Willen zur Substanz. Novalis verschleierte durch den Gebrauch des Worts „Gemüt“ das Licht der Selbsterkenntnis in einem mystischen Dunstkreis.

H. Simon (Der magische Idealismus, Heidelberg 1906 S. 22 Anm. 1) wendet sich gegen dies Urteil Hayms. Er scheidet zwei Bedeutungen des Worts: Kant erblickt im Gemüt die Summe unserer Erkenntnis bedingenden Funktionen; Gemüt sei aber auch eine Form, Wirklichkeit in dichterischem Dunkel zu erleben. Bemüht, den Begriff „Magie“, wie er bei Novalis waltet, zu umschreiben, faßt Simon nicht das mystische Dunkel, die Unbestimmtheit, das Wunderbare des dichterischen Schaffens im Gegensatz zu vernünftigem Erkennen als Ausgangspunkt der Magie, sondern er nimmt eine gemeinsame, allerdings geheimnisvolle Wurzel der beiden Funktionen an, aus der sich der Begriff Magie entwickelt. Wenn Novalis von Gemüt spricht, so meine er nicht immer das Dichtergemüt, sondern auch ein helles und durchdringbares Reich der Seele, das alle aktiven Fähigkeiten enthalte.

Theodor Geißendörfer erörtert (The Journal of English and Germanic Philology 1925 24, 197 ff.) eindringlich „The concept of ‘Gemüt’ in Novalis“. Er nutzt den ungemein inhaltsreichen Artikel „Gemüt“ des Wörterbuchs der Grimm. Rudolf Hildebrand trägt hier ein weitschichtiges Material zusammen und ordnet es übersichtlich. Er scheidet einen ältern und einen neuern Begriff des Worts; nur der neuere beschränke sich auf das Empfinden.

Ein philosophisches Wörterbuch nennt das Gemüt den Inbegriff, die Einheit der Gefühlsdispositionen, die Fähigkeit, gefühlsmäßig erregt zu werden. Das Gemüt sei die fühlende Seele im Unterschied von der Intelligenz, dem denkenden Bewußtsein. Immerhin setzt schon Adelung Gemüt in Gegensatz zu Geist und sieht in ihm die Seele „in Ansehung der Begierden und des Willens“, nicht „in Ansehung des Verstandes und der Vernunft“. Ja aus Meister Eckehart und aus Jakob Böhme hat man Äußerungen angeführt, die das meinen, was bei Hildebrand als irrationaler neuerer Begriff erscheint.

Hildebrand hat reiche Belege für eine ältere Vermischung von Gemüt und Geist vorzulegen. Verwiesen sei auf die Abschnitte 3 und 4 (4, 1, 2, 3296 ff.), besonders auf 4c (Sp. 3297f.). Die Wendung vollzieht sich nach Hildebrand in der deutschen Romantik. Ihr Kennzeichen ist Entgegensetzung von Gemüt und Geist, von Gemüt und Verstand (Sp. 3320 unter 11). Und zwar rückt nunmehr nicht nur Gemüt ins Irrationale; auch Geist gibt die irrationalen Züge auf, die ihm bisher zugebilligt wurden.

Kant richtete an Sömmering am 10. August 1795 die Worte: „Unter Gemüt versteht man nur das die gegebenen Vorstellungen zusammen-

setzende und die Einheit der empirischen Apprehension bewirkende Vermögen (animus).“ Unnötig wäre, nachzuweisen, wie weit das von dem neuern Begriff Hildebrands abliegt. Noch in den „Philosophischen Studien“ von 1797 (2, 303f.) bezieht sich Novalis auf diese Begriffsbestimmung, ohne einen Einwand zu erheben. Um diese Zeit erscheint das Wort „Gemüt“ selten bei Novalis. Später findet es sich auf Schritt und Tritt und gewinnt den Inhalt von Hildebrands neuem Begriff.

Geißendörfer hält sich wesentlich nur an die späten Äußerungen. Die Stelle über Kants Worte an Sömmering berücksichtigt er überhaupt nicht, wohl auch weil sie in Minors Ausgabe nicht abgedruckt ist, die er benutzt.

Hier seien nicht alle Erwähnungen des Gemüts in Novalis' ältern Aufzeichnungen angeführt. Es ist klar, daß er Gemüt in weitestem Sinn, nicht mit Einschränkung auf Irrationales, meint, wenn er unser Gemüt als durchaus schematisch bezeichnet (2, 210) und das erläutert: Alle unsre Begriffe seien Gattungsbegriffe. An solchen Stellen (besonders 2, 278, wo Gemüt unmittelbar neben dem „notwendigen Ich“ erscheint) ist Gemüt ihm wirklich nur ein anderes Wort für das „Ich“ Fichtes. Noch in den „Neuen Fragmentensammlungen“ von 1798 (Nr. 96 2, 396) geht Novalis nicht über Schiller hinaus, wenn er Gemüt als Harmonie aller Geisteskräfte bezeichnet. Da fehlt ausdrücklich die Scheidung von Geist und Gemüt. Hildebrand (Sp. 3316f. 10cx) hebt bei Gelegenheit von Schillers Wendung „Freiheit des Gemüts in dem lebendigen Spiel aller seiner Kräfte“ sehr glücklich hervor, wie solche weiteste Fassung des Begriffs noch immer nur alten Brauch fortsetzt und nicht der spätern Anschauung entspricht. Dort Rationales mit Irrationalem vereint; hier nur Irrationales. So ließe sich der Gegensatz bezeichnen. Bemerkenswert ist, daß Schiller die Wendung im Gebiet des Ästhetischen vorbringt. Nicht zuletzt von dieser Seite ergab sich den Romantikern ihr Begriff „Gemüt“.

Nicht leicht läßt sich sagen, wann Novalis zum erstenmal den neuen Begriff im Sinn hat. Schon Geißendörfer verspürt das. Im „Brouillon“ (Nr. 1013 3, 256f.) spricht Novalis unbedenklich von „Schärfe des Verstandes — Gemüts überhaupt“, bezieht also den Verstand in das Gemüt ein. Erst Nr. 25 der „Fragmente der letzten Jahre“ (3, 286) scheint den entscheidenden Schritt zu tun. Es fordert vom Roman, durch und durch Poesie zu sein. „Die Poesie ist nämlich, wie die Philosophie, eine harmonische Stimmung unsers Gemüts, wo sich alles verschönert . . .“ Oder weckt hier die Zusammenstellung von Poesie und Philosophie Bedenken? Gleich darauf setzt Nr. 91 (3, 293f.) Hörsäle und Theater in Gegensatz, weil nur das Theater „zur Erregung des Enthusiasmus — zur Bildung und Sammlung des Herzens und Gemüts bestimmt wird“. Wechselseitige Erhellung von Poesie und Gemüt wirkt sich alsbald immer mehr aus; sie dient der Einsicht in die neue Begriffsform. „Es ist höchst begreiflich, warum am Ende alles Poesie wird. Wird nicht die Welt am Ende Gemüt? (Nr. 102 3, 298).“ Aber ist nicht ein Rückfall das Fragment (Nr. 244 3,

317): „Poesie ist Darstellung des Gemüts — der innern Welt in ihrer Gesamtheit“? Das stimmt nicht ganz überein mit Nr. 250 (3, 318): „In unserm Gemüt ist alles auf die eigenste, gefälligste und lebendigste Weise verknüpft.“ Gerade dies Fragment läßt sich im neuen Sinn deuten. Ebenso Nr. 294 (3, 324), das die Poesie als Gemütererregungskunst bezeichnet. Nr. 311 (3, 327) spielt vollends Gemüt gegen die „dürftigen Fachwerke“ Verstand, Phantasie, Vernunft aus. Nr. 397 (3, 336) erkennt wahren Poemen nur die eine Einheit des Gemüts zu.

In den „Lehrlingen“, in den „Hymnen an die Nacht“ und im „Ofterdingen“ herrscht der neue und engere Begriff „Gemüt“. Geißendörfer führt viele Belege an. Ausdrücklich sei festgestellt, daß es dem neuen Begriff nicht widerspricht, wenn in den „Lehrlingen“ (1, 22) die Vernunft als „Sinnbild“ des Gemüts bezeichnet wird. Vernunft und Gemüt gehen damit nicht ineinander auf. Das „tiefere Heiligtum“, „des Gemüts höhern Raum“ (1, 61) in den „Hymnen“ kann man kaum anders deuten. Ebenso das „inwendige Heiligtum des Gemüts“ im „Ofterdingen“ (1, 115), das der Dichter mit neuen, wunderbaren und gefälligen Gedanken erfüllt. Ganz unzweideutig stellt Klingsohr den Verstand, „das leitende Vermögen unserer Weltkräfte“ (1, 184) in Gegensatz zum Gemüt. Geschieden sind Geist und Gemüt (1, 226) zu Beginn des zweiten Teils. So gewinnt die rechte Deutung der Satz von „jenen ruhigen, unbekannten Menschen, deren Welt ihr Gemüt, deren Tätigkeit die Betrachtung, deren Leben ein leises Bilden ihrer innern Kräfte ist“ (1, 171). Wenn andre die äußern Gliedmaßen und Sinne in dieser menschlichen Welt vorstellen, so fällt ihnen — den Dichtern — die „geheimnisvolle Rolle des Gemüts“ zu. Noch sei der Stelle am Ende des achten Kapitels gedacht (1, 192f.), der Worte, die an Mathilde Heinrich richtet; Gemüt und das Allerheiligste des Gemüts stehen hier im Vordergrund.

Es ist sehr zu bedauern, daß Hildebrand in dem Artikel „Gemüt“ nur selten Novalis erwähnt. So etwa (Sp. 3321 unter 11b  $\alpha$ ) die soeben angeführte Äußerung Klingsohrs. Hildebrand glaubt (Sp. 3324 unter 11d  $\gamma$ ) in Friedrich Schlegels Athenäumfragmenten 339 und 350 wesentlich nur den alten Begriff Kants und Schillers anzutreffen.

Minor schreibt das Fragment 350 auf Schleiermachers Rechnung. Er beruft sich auf Dilthey. Soviel ich sehe, hat Dilthey (Leben Schleiermachers, Berlin 1870, Denkmale der inneren Entwicklung Schleiermachers S. 80) ein zwingendes äußeres Zeugnis für solche Zuteilung nicht anzuführen.

Im März 1798 sandte F. Schlegel „zwei Gemütsfragmente“ an Schleiermacher (Aus Schleiermachers Leben in Briefen 3, 74), Nr. 339 und 342. Im zweiten Fragment erscheint das Wort „Gemüt“ überhaupt nicht. Der Brief Schlegels deutet nur von fern an, daß diese „Gemütsfragmente“ für Schleiermacher besonders wichtig seien. Schleiermachers Antwort ist nicht erhalten, mindestens nicht veröffentlicht worden (vgl. „Briefe von und an Friedrich und Dorothea Schlegel, gesammelt

und erläutert von Josef Körner“, Berlin 1926 S. 640f.). Wage ich zuviel, wenn ich annehme, daß Schlegel dem Freunde etwas Willkommenes bieten wollte, als er ihm die Gemütsfragmente sandte? Nicht nur das Athenäumfragment 350, auch 330 rührt nach Dilthey von Schleiermacher her. Nr. 330 scheidet Gemüt von Geist und Phantasie. Es möchte mit Mitteln „intellektueller Chemie“ den gemeinen erdigen Stoff absondern, mit dem die Natur chemisch verbunden hat, was für sich selbst nur in flüchtiger dunstförmiger Gestalt erscheinen könnte. „Wer für jedes, was in der menschlichen Natur schön ist, ein untrügliches Reagens zu entdecken wüßte, würde uns eine neue Welt zeigen.“ Nr. 350 erklärt, Sinne ohne Phantasie gäben keine Außenwelt, so wenig wie Sinn ohne Gemüt eine Geisterwelt. Wer nur Sinn hat, sieht keinen Menschen, sondern nur Menschliches. Dem Zauberstabe des Gemüts allein tut sich alles auf. „Es setzt Menschen und ergreift sie; es schaut an wie das Auge, ohne sich seiner mathematischen Operation bewußt zu sein.“

Deutlich genug kennzeichnet sich in den beiden Fragmenten Schleiermachers die Absicht, den Begriff „Gemüt“ schärfer abzugrenzen und seine Beziehung, aber auch seinen Gegensatz zu Begriffen zu bezeichnen, mit denen er gern verknüpft wird. Also einen neuen Begriff des Worts festzustellen. Ich kann indes nicht mit Hildebrand in F. Schlegels Fragment 339 gleiche Absicht vermissen. Die Eingangssätze umschreiben der Reihe nach die Begriffe „Sinn“, „Geist“ und „Seele“. Dann wird im Gegensatz zu diesen Begriffen als eigentliche Lebenskraft der innern Schönheit und Vollendung das Gemüt bezeichnet. Gemüt wird ausdrücklich definiert, und zwar als Instinkt der sittlichen Größe. Das wird nicht wieder verwischt, wenn nun gezeigt wird, wie dieser Instinkt sich mit den andern Begriffen verbinden, wie er Geist werden und Sinn für alles gewinnen kann. Neue Bestimmungen von Geist und Seele folgen. Wichtig ist, daß auch der Seele Gefühle mit Umriß und Gestalt, mit edelm Verhältnis und reizendem Kolorit zugebilligt werden. Im Gegensatz zur Seele enthüllt sich zuletzt Gemüt als „Poesie der erhabenen Vernunft“. Noch wird der Möglichkeit gedacht, daß aus der Vereinigung von Gemüt mit Philosophie und sittlicher Erfahrung eine „namenlose Kunst“ entstehe, „welche das verworrene flüchtige Leben ergreift und zur ewigen Einheit bildet“. Eine „namenlose Kunst“, d. h. eine Kunst, für die ein Name noch nicht sich ergeben hat.

Ist das wirklich nur altgewohnte Vermischung von Gemüt mit Geist und Seele? Oder soll nicht vielmehr nur der rein herausgeschälte Begriff „Gemüt“ in seiner Bedeutung für den Menschen sich enthüllen, indem gezeigt wird, wie Gemüt sich im Umkreis der verwandten Begriffe betätigt?

Aus Novalis' Fragmenten ergibt sich ebenso wie aus dem „Ofterdingen“ nicht gleich unmittelbar, daß Gemüt Instinkt der sittlichen Größe sei. Aber die sittliche Tönung des Begriffs wirkt sich bei Novalis gleichfalls aus, am stärksten im „Ofterdingen“. Oder soll etwa gar das „Gemüt“, das im Gespräch Heinrichs mit Mathilde angerufen wird, nicht sittlich gemeint sein?

Gern wüßte man, ob Schleiermacher der Begriffsbestimmung des Fragments 339 zustimmte oder nicht. Aber beantwortet nicht das andre „Gemütsfragment“ (Nr. 342), das gleichzeitig an Schleiermacher abging, die Frage? Was ist dieses Fragment anderes als der Ausdruck beglückter Erkenntnis, daß Schlegel und Schleiermacher „ihr Heiligstes in der Seele des andern klar und vollständig erblicken“. Widersinnig wäre gewesen, wenn das Fragment 339 nicht in Schlegels Augen als Beleg für solche Verbundenheit gegolten hätte. Beide Fragmente konnten nur zusammen als „Gemütsfragmente“ an Schleiermacher gesandt werden, wenn sich Schlegel bewußt war, im ersten Fragment zu vertreten, was er als Überzeugung Schleiermachers ansehen durfte.

Keiner der frühromantischen Genossen spielt „Gemüt“ so oft und so kraftvoll aus wie Schleiermacher. Hildebrand hat immer wieder Belege aus Schleiermachers Schrifttum vorzulegen, wenn er von dem neuern und engeren Begriff „Gemüt“ berichtet. Hildebrand führt (Sp. 3321 unter 11 a γ) den Brief an Schleiermachers Schwester vom 31. Dezember 1797 (Aus Schleiermachers Leben I, 170) als einen der ersten Belege für den neuern Begriff „Gemüt“ an. Von F. Schlegel heißt es da: „Aber nach seinem Gemüt wirst Du unstreitig mehr fragen, als nach seinem Geist und Genie.“ Da ist — vor Schlegels „Gemütsfragmenten“ — die Loslösung des Gemüts von Geist und Genie vollzogen.

Hildebrand belegt solche Loslösung vor allem durch Stellen aus den „Reden über die Religion“. Wer rasch erkennen will, welche Rolle das „Gemüt“ in ihnen spielt, braucht nur Diltheys Inhaltsangabe (Leben Schleiermachers I, 380 ff.) nachzulesen. Gleich in der zweiten Rede wird das „Wesen der Religion“ durch den Begriff „Gemüt“ bestimmt. In dieser Rede bringt Schleiermacher die grundlegende Begriffsbestimmung: Die Religion ist Anschauung und Gefühl des Universums. Hier heißt es (S. 65 f.): „Nur der Trieb anzuschauen, wenn er aufs Unendliche gerichtet ist, setzt das Gemüt in unbeschränkte Freiheit, nur die Religion rettet es von den schimpflichsten Fesseln der Meinung und der Begierde... Einem frommen Gemüte macht die Religion alles heilig und wert, sogar die Unheiligkeit und die Gemeinheit selbst...“ Dann (S. 68): „Je gesunder der Sinn, desto schärfer und bestimmter wird er jeden Eindruck auffassen, je sehnlicher der Durst, je unaufhaltsamer der Trieb das Unendliche zu ergreifen, desto mannigfaltiger wird das Gemüt selbst überall und ununterbrochen von ihm ergriffen werden, desto vollkommener werden diese Eindrücke es durchdringen, desto leichter werden sie immer wieder erwachen, und über alle anderen die Oberhand behalten.“ Es geht (S. 72 ff.) weiter zu einem Zergliedern der „inneren Handlung des Gemüts“, in der noch Anschauung und Gefühl ungetrennt sind. Der geheimnisvolle Augenblick, in dem der Sinn und sein Gegenstand eins sind, geht schnell vorüber. Wiedererkennen aber läßt er sich in der höheren und göttlichen religiösen Tätigkeit des Gemüts. Bald darauf (S. 87 f.)

wird die Abstammung von Begriffen wie Liebe und Widerstreben, Individualität und Einheit auf das Innere des Gemüts zurückgeleitet. „Darum ist es auch das Gemüt eigentlich, worauf die Religion hinsieht, und woher sie Anschauungen der Welt nimmt; im innern Leben bildet sich das Universum ab, und nur durch das Innere wird erst das Äußere verständlich. Aber auch das Gemüt muß, wenn es Religion erzeugen und nähren soll, in einer Welt angeschaut werden.“

Genug an solchen Belegen. Soll nun wirklich noch erwogen werden, ob Gemüt da immer im neuern Sinn gebraucht ist? Hildebrand (Sp. 3323f. unter 11d β) meint auch das Gegenteil zu beobachten. Allein gerade die Belege aus Schleiermachers Briefen, die er vorlegt, machen es unwahrscheinlich, daß die „Reden“ eine intellektualistischere Vorstellung von Gemüt mitlaufen lassen. Diese Briefstellen sind älter. Die „Reden“ sind in der zweiten Hälfte des Jahrs 1798 und zu Beginn des nächsten niedergeschrieben worden. Dilthey (1, 372) hat gewiß recht, wenn er annimmt, daß der Inhalt der „Reden“ sich seit dem Frühjahr 1798 in Schleiermachers Gesprächen mit den Berliner Freunden, zunächst mit F. Schlegel, vorbereitet. Ich möchte sogar die Übersendung der zwei „Gemütsfragmente“ solchem symphilosophierenden Vorbereiten zuweisen. Ich möchte jedoch in diesem Zusammenhang nicht Schleiermacher, sondern Schlegel zum eigentlich Angeregten machen. Nicht irgendwelche Einflüsse nachzuweisen bin ich gewillt. Allein wertvoll bleibt, wer den ersten Schritt tat und wer den zweiten. (Hans Stock, Friedrich Schlegel und Schleiermacher, Marburg 1930, berührt kaum, was ich hier und im nächsten Abschnitt vorbringe.)

Hildebrand nimmt an, daß Schleiermacher den engern Begriff erst aufnahm, als er in Schlegels Berliner Kreis kam. Das klingt, als solle nun doch Schlegel als der eigentliche Schöpfer des neuern Begriffs erscheinen. Die „Gemütsfragmente“ Schlegels wecken entgegengesetzten Eindruck. Oder soll etwa gar Schleiermacher in den „Reden“ einen ihnen so wichtigen, den Mittelpunkt ihres Sinnens treffenden Begriff sich von Schlegel haben reichen lassen? In Schlegels Schriften spielt das Gemüt nach den „Gemütsfragmenten“ nicht die gleiche beherrschende Rolle; vorher natürlich noch viel weniger.

Hat man wirklich noch nie erwogen, wieweit Schleiermacher Nachwirkungen seiner herrnhutischen Lehrzeit sich auswirken ließ, als er seinen Begriff „Gemüt“ in den „Reden“ vortrug und schon vorher in Briefen brachte? Mochte — mit Dilthey zu reden (1, 18) — Herrnhut das Leben entwerten, indem es die Fülle der menschlichen Existenz in die Enge eines ausschließlichen religiösen Gemütsprozesses zog, so machen ihrerseits die „Reden“ Religion zu einem ausschließlichen Gemütsprozeß.

Am 22. März 1800 schrieb Schleiermacher an G. von Brinckmann: „Da gibt es in Königsberg einen Kriegsrat Scheffner, dem man als einem vertrauten Freunde von Hippel lange Zeit an den Werken des letzteren einen bedeutenden Anteil

zugeschrieben hat, der hat in den Reden neben allem übrigen auch Herrnhutische Ideen verspürt. Das ist doch von einem solchen Weltkinde wirklich sehr scharfsichtig.“ Johann Georg Scheffner stand auch mit Hamann und Herder in Verbindung.

„Gemüt“ ist ein Lieblingsbegriff Zinzendorfs. Bernhard Becker berichtet in seiner Schrift „Zinzendorf im Verhältnis zu Philosophie und Kirchentum seiner Zeit“ (Leipzig 1886 S. 56), Zinzendorf habe diesen Begriff „eingeführt“. Becker umschreibt: Das Gemüt sei für die Seele dasselbe, was für den Leib das Fühlen ist, gleichsam der ins Geistige erhobene Tastsinn, mit dem das Vermögen der Abschätzung verbunden sei. Es entscheide bei jeder Berührung, ob etwas annehmbar und wertvoll sei oder nicht. Das Gemüt überrage das rein theoretische Vermögen. Über den Gedanken der Gottheit müsse vor diesem Forum entschieden werden, wenn er sich wirklich in geistigen Besitz verwandeln soll. Der Begriff einer Gottheit ist jedem zugänglich. Doch Erfassung des Begriffs sei nicht Aneignung der Gottheit. Die Religion kann nach Zinzendorf nicht vernünftig gefaßt werden, solange ihr die Empfindung widersteht. Als gleichbedeutendes Wort erscheint bei ihm „Herz“. Becker kennzeichnet (S. 76 ff.), wie sich diese Dinge in Zinzendorfs Herzensreligion und Herzenstheologie auswirken, dann wie er sich über die Vernunftreligion seines Zeitalters äußert (S. 94 ff.).

Meine Aufgabe ist nicht, zu zeigen, wie weit in diesen Ansichten Zinzendorfs sich ältere Gefühlsreligion oder überhaupt älteres Eintreten für Gefühl gegen Verstand fortsetzt. (Die ästhetisch um 1700 auftretende Formel des „je ne sais quoi“ erscheint sogar bei Zinzendorf im „Jeremias“ S. 234.) Ebensovienig führte ich die ganze Ahnenreihe der „Reden“ Schleiermachers an. Bedeutungsvoll ist hier nur, wie nahe sich Schleiermacher mit den Ansichten Herrnhuts berührt, die ihm früh eingeprägt wurden. Am bedeutungsvollsten, daß er mit dem herrnhutischen Begriff des Gemüts arbeitet, daß also die Wendung, die er dem „Gemüt“ gibt, in Zinzendorf wurzelt. Wenn Novalis diese Begriffsumdeutung sofort übernimmt, so hatte auch er nur Herrnhutisches heranzuholen, das ihm besonders seit dem Tode Sophiens geläufig geworden war. (J. R. Thierstein, Novalis und der Pietismus, Bern 1912, läßt mir S. 30 ff. noch viel Arbeit übrig.)

Hildebrand bringt (an der angegebenen Stelle und auch später) Belege für den neuern Begriff aus Fichte, zunächst aus der „Bestimmung des Menschen“ von 1800, dann aus den „Reden an die deutsche Nation“. Sollte Fichte wirklich erst so spät diesen Begriff verwerten, so könnte auch er ihn von Schleiermacher empfangen haben. Nur mit Widerstreben ließ Fichte sich von Schlegel zum Lesen der „Reden an die Religion“ überreden. Dankt er ihnen eine derart wichtige Bereicherung seines Wortschatzes?

Wie starker Nachklang den „Reden über die Religion“ bei Novalis und bei Tieck erstand, ist längst nachgewiesen. Gewinnt nicht auch für die beiden dank den „Reden“ das Wort „Gemüt“ einen neuen Sinn? Hildebrand hat aus Tieck mehr Belege anzuführen als aus Novalis.

Die „Fragmente der letzten Jahre“ bieten zuerst ständigen Gebrauch des neuern Begriffs. Sie stehen von Anfang in Fühlung mit Schleiermacher. Nr. 12 (3, 284) formt die Wendung: Vereinigung mit Tieck und Schlegel und Schleiermacher zum Behuf eines Evangeliums der Zukunft. Nr. 53 (3, 289) erwähnt, daß Schleiermacher eine Art von Liebe, von Religion verkündigt habe. Leider ist nicht mit voller Sicherheit zu sagen, wann diese Fragmente entstanden sind; wahrscheinlich um die Mitte des Jahrs 1799 (vgl. Kluckhohn 3, 279). Damals hatte Novalis die „Reden“ noch nicht gelesen. Er wußte aber von ihrem Inhalt wohl auch dank mündlichen Mitteilungen Tiecks. Die Absichten des Fragments 12 berühren sich mit Schlegels Brief an Novalis vom 20. Oktober 1798 und mit Novalis' Antwort vom 7. November; auch Schlegels Brief vom 2. Dezember gehört in dies Bereich. Ja erst dieser Brief stellt der Absicht des Freundes, eine „Bibel“ zu schreiben, Schlegels „biblisches Projekt“ entgegen, das nicht literarisch, sondern durchaus religiös sei. (Novalis hatte am 7. November nur den Plan seiner „Enzyklopädie“ im Sinn.) Derselbe Brief erklärt, Schlegel brauchte das Werk nicht zu beginnen, wenn Lessing noch lebte: „Keiner hat von der wahren neuen Religion mehr geahndet als er.“ Schlegel dachte wohl schon hier an Lessings Wort, das neue ewige Evangelium werde kommen (Erziehung des Menschengeschlechts § 86). Schlegel bezog sich bald auf diese Wendung zu Beginn seiner „Notiz“ über Schleiermachers „Reden“ (bei Minor 2, 308 Anm. 1), dann im Zusatz der „Charakteristiken und Kritiken“ zum Aufsatz über Lessing, in dem Sonett „Etwas das Lessing gesagt hat“ (bei Minor 2, 415f.). In dem Brieffaustausch vom Spätherbst 1798 bereitet sich mithin alles vor, was in Fragment 12 enthalten ist.

Fragment 53 ruht so wenig wie Nr. 12 unmittelbar auf den „Reden“. Aus beträchtlicher Ferne spricht es von Schleiermacher. Es hat Einwände vorzutragen. Es fragt, warum in der Religion keine Virtuosität stattfinden könne. Es antwortet: „Weil sie auf Liebe beruht.“ Schleiermacher hingegen habe eine Kunstreligion, beinah eine Religion wie die des Künstlers verkündet, der die Schönheit und das Ideal verehrt. Novalis meint vielmehr, die Liebe sei frei und wähle das Ärmste und Hilfsbedürftigste am liebsten. „Gott nimmt sich daher der Armen und Sünder am liebsten an. Gibt es lieblose Naturen, so gibt es auch irreligiöse.“ Von hier wagt sich Novalis weiter zu dem Satz: „Religiöse Aufgabe — Mitleid mit der Gottheit zu haben.“ Er deutet: „Unendliche Wehmut der Religion. Sollen wir Gott lieben, so muß er hilfsbedürftig sein. Wiefern ist im Christianismus diese Aufgabe gelöst?“ Es folgt noch: „Liebe zu leblosen Gegenständen. Menschwerdung der Menschen. Vorliebe Christi zu Moral.“

Das Fragment ist ein gutes Beispiel für das Schrittmaß von Hardenbergs Gedankenwanderungen. Gegen Schleiermacher wird Religion als Liebe, nicht als Verehrung des Schönen und des Ideals ausgespielt. Liebe wählt nicht das Schönste, sondern das Ärmste und Hilfsbedürftigste. Wir aber sollen Gott lieben.

So müssen wir auch in Gott etwas Hilfsbedürftiges lieben. Religion also des Mitleids. Und damit Religion dem Gebiet des Sittlichen zugewiesen, mit ausdrücklichem Hinweis auf Christi Vorliebe zur Moral.

Wäre das wirklich die eigentliche Wirkung der „Reden“ auf Novalis, so hätten sie ihm wenig zu geben gehabt. Allein es ist sehr unwahrscheinlich, daß Novalis das Fragment aufzeichnete, nachdem er die „Reden“ gelesen hatte; er las sie später.

K. J. Obenauer (Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur, München 1933 S. 79f.) erblickt in dem Fragment das entscheidende Urteil Hardenbergs über die „Reden“. Es ist ihm sehr willkommen, weil er selbst den Ästhetizismus Schleiermachers nachweisen will. (Obenauer bezieht sich nicht auf Martin Otto Stammers Schrift „Schleiermachers Ästhetizismus in Theorie und Praxis während der Jahre 1796 bis 1802“, Leipzig 1913; sie hätte ihm gute Hilfe leisten können.) Er übersieht die Bedenken, die solchem Verfahren entgegenstehen. Er betont richtig die „merkwürdige“ Tatsache, daß gerade der Dichter Novalis die Religion der „Reden“ des Theologen Schleiermacher als „Kunstreligion“ empfindet. Er fragt sich nicht, ob Novalis damals die „Reden“ schon gelesen hatte.

Die tatsächliche Wirkung der „Reden“ auf Novalis kennzeichnet im Herbst 1799 — also wohl einige Monate nach den beiden Fragmenten — der als Zeugnis wohlbekannte Brief F. Schlegels an Schleiermacher (3, 125), Hardenberg sei ganz eingenommen, durchdrungen, begeistert und entzündet. „Er behauptet nichts an Dir zu tadeln können, und in sofern enig mit Dir zu sein.“ Freilich fügt Schlegel hinzu: „Doch damit wird es wohl so so stehen.“ Bald darauf folgt Dorotheas noch zweifelstüchtigerer Bericht vom 15. November 1799 (3, 132): Das Christentum sei in Jena à l'ordre du jour, Tieck treibe die Religion wie Schiller das Schicksal, Hardenberg glaube, Tieck sei ganz und gar seiner Meinung. „Ich will aber wetten was einer will, sie verstehen sich selbst nicht, und einander nicht.“

Ergibt sich aus diesen Zeugnissen nicht, daß Novalis in den „Reden“ etwas anderes fand, als er nach den vorbereitenden Mitteilungen F. Schlegels oder Tiecks erwartet hatte? Kam er nun zur Einsicht, daß Schleiermacher nicht schlechthin nur eine Religion der Kunst, des Schönen, des Ideals im Sinn habe? Wurde ihm offenbar, daß die „Reden“ ihm viel boten, was ihm half, sich über seine eigenen Absichten klar zu werden? Noch aber ist einer Reihe von Äußerungen Hardenbergs zu gedenken, die sich mit den „Reden“ auseinandersetzen, ehe er die „Reden“ ergründet hatte.

F. Schlegels „Ideen“ (Athenäum, erstes Stück des dritten Bands von 1800) gelten mit Recht als eine der Auswirkungen der „Reden“ Schleiermachers. Wenn F. Schlegel am 10. August 1799 die „Ideen“ dem Bruder ankündigt, bezieht er sich unmittelbar vorher auf die „Reden“. Dem nächsten Brief an Wilhelm lagen die „Ideen“ bei. Novalis scheint ungefähr zur selben Zeit eine Handschrift der „Ideen“ erhalten zu haben. Er fügte ihr Randbemerkungen an (Kluckhohn 3, 357ff.; vgl. S. 355f.). Sie beziehen sich wesentlich auf die „Ideen“ über Religion. Sehr viel klingt in diesen

Randbemerkungen so seltsam und überraschend, daß es nach eindringlichster Zergliederung und Wertung ruft. Mit Recht betont Kluckhohn, daß Novalis' letzter Zusatz, Gegenstück zu der an ihn gerichteten Widmung am Ende der „Ideen“, überschwenglich das Gemeinsame ihrer Ansichten feiere, während doch vorher tiefe Wesensunterschiede und Anschauungsgegensätze sich zeigen.

Noch ganz im Sinn des Fragments 53 spricht Novalis (zu Idee 13) von „Schleiermachers Kirche“. Gegen Schlegels Satz, Künstler könne nur sein, wer eine eigne Religion, eine originelle Ansicht des Unendlichen habe, spielt Novalis aus, der Künstler sei durchaus irreligiös und könne daher in Religion so gut wie in Bronze arbeiten. Schlegel führt einen Gedanken der „Reden“ weiter aus; Novalis wendet gegen diesen Gedanken ein, was ihm damals noch als eigentlicher Sinn der „Reden“ aus der Ferne galt: Schleiermachers Kirche ist für Novalis noch ganz auf „Kunstreligion“ gerichtet. Mißverständener Schleiermacher wird gegen den von Schlegel besser verstandenen Schleiermacher ins Werk gesetzt. Kunstreligion ist für Novalis nicht Religion, der Künstler also nicht homo religiosus. Wer mit Schlegel dem Künstler im gesteigerten Maß zubilligt, was bei Schleiermacher dem religiösen Gefühl zugebilligt wird, macht für Novalis den Künstler nicht zu einem religiösen Menschen, sondern nennt nur religiös, was eigentlich Künstlertum ist.

Zu Nr. 14 der „Ideen“ (Religion sei Zentrum, das Erste und Ursprüngliche) bemerkt Novalis damals noch: „Mir scheint sie mehr durchaus und wesentlich ein hors d'œuvre zu sein.“ Unwiderleglicher konnte er nicht bezeugen, daß für ihn vorläufig Religion noch nicht war, was sie nach dem Lesen der „Reden“ wurde, noch nicht à l'ordre du jour.

Um so überraschender wirkt der Zusatz zu Nr. 29. „Frei ist der Mensch, wenn er Gott hervorbringt oder sichtbar macht.“ So hatte Schlegel sich ausgedrückt. Novalis setzt neben „hervorbringt oder sichtbar macht“ das Wort „anschaut“. Das ist ja der ganz wichtige Ausdruck Schleiermachers. Hier ist Novalis einmal schleiermacherischer als Schlegel. Allein konnte nicht gerade dieser Ausdruck Schleiermachers ihm aus den Mitteilungen, die ihm andre über die „Reden“ machten, geläufig und bedeutungsvoll geworden sein? Ist es nicht, als wollte er Schlegel ermahnen, sich, wenn schon einmal Schleiermachers Ansichten vertreten sein sollten, auch ganz schleiermacherisch auszudrücken?

Die Zusätze Hardenbergs bringen mehr Einwände gegen Schleiermacher als gegen Schlegel. Am kenntlichsten macht sich das an der Randbemerkung zu Nr. 46. Schlegel nennt da Poesie und Philosophie verschiedene Sphären oder Formen oder Faktoren der Religion; aus ihrer Verbindung ergebe sich Religion. Novalis wendet ein: „Die Moral fehlt als das dritte vermittelnde Substrat.“

Wieder bin ich an einer entscheidenden Stelle angelangt, der ich mich schon mehrfach zu nähern hatte. Schleiermacher zieht — das ist

die vielleicht geläufigste Absicht der „Reden“ — scharf die Grenze von Religion und Sittlichkeit. Er tut es angesichts der Tatsache, daß im 18. Jahrhundert Religion zur Sittlichkeitslehre geworden war. Gefahren, die ihm wegen solcher Grenzscheidung drohten, kennzeichnet die „Idee“ 132: „Trennt die Religion ganz von der Moral, so habt ihr die eigentliche Energie des Bösen im Menschen, das furchtbare, grausame, wütende und unmenschliche Prinzip, was ursprünglich in seinem Geiste liegt. Hier straft sich die Trennung des Unteilbaren am schrecklichsten.“ Gerade zu dieser „Idee“ hat Novalis nichts zu sagen. Er erwähnt nicht, daß sie doch eigentlich seinen Zusatz zu Nr. 46 unnötig machte. Schlegel dachte nicht daran, Religion und Sittlichkeit ganz voneinander zu lösen.

Aber meinte Schleiermacher es etwa so? Auch Schlegel dürfte in Nr. 132 sich nicht gegen Schleiermachers Überzeugung wenden, nur gegen den vielleicht mißdeutbaren Ausdruck, den sie in den „Reden“ gewann. Ernstlich wird wohl keiner glauben, daß Schleiermacher, als er Religion von Sittlichkeitslehre schied, allen Zusammenhang von Religion und Sittlichkeit aufheben wollte. Kurz gesagt: Was er „Gemüt“ nennt, ist immer als sittlich gefaßt.

Schleiermachers nächste Schrift sind die „Monologen“ von 1800. Ihr Gegenstand ist Sittlichkeit, ist Einspruch gegen Kants überindividuelles Sittlichkeitsgebot. Anschauung des Universums ist der Grundbegriff der „Reden“; die „Monologen“ arbeiten mit dem Begriff „Selbstanschauung“. Als Schleiermacher erste Gedanken für die „Monologen“ aufzeichnete, formte er (Denkmale S. 118 Nr. 34) den Satz: „Selbstanschauung und Anschauung des Universums sind Wechselbegriffe.“ Er schlägt die Brücke von der ersten zur zweiten Schrift. Ist es nicht, als wolle er den Kritikern, die in den „Reden“ nur moralinfreie Kunstreligion entdeckten, den Nachweis entgegenhalten, welche Bedeutung für ihn Sittlichkeit habe und wie wenig er einem Ästhetizismus verfallen sei?

Ganz kurz ziehe ich die Folgerungen aus meinen Nachweisen. Als Novalis die „Reden“ endlich gelesen hatte, wurde auch ihm „Gemüt“, was es für Schleiermacher bedeutete. Oben ist errechnet, wann bei Novalis „Gemüt“ den neuen Sinn gewann. Es geschieht bald in den „Fragmenten der letzten Jahre“; fortan wird „Gemüt“ vollends zum Lieblingswort Hardenbergs. Nochmals sei hingewiesen auf Nr. 102 (3, 298): „Es ist höchst begreiflich, warum am Ende alles Poesie wird. Wird die Welt nicht am Ende Gemüt?“

Dies Fragment bezeugt noch anderes und Wichtigeres. Ehe Novalis die „Reden“ gelesen hatte und als er sie nur vom Hörensagen kannte, warf er ihnen vor, sie verträten „Kunstreligion“. Jetzt — und auch in Nr. 102 — deutet er selbst Kunst aus Schleiermachers Begriff von Religion. „Gemüt“ gewinnt für ihn in der Erörterung der Dichtkunst die Bedeutung, die es bei Schleiermacher für rechten Einblick in Religion hat.

Und nun gar der eigentliche Kern der „Reden“, die Anschauung des Universums, die Schau des Unendlichen im Endlichen. Uns hat sich

ergeben, wie beträchtlich sich Hardenbergs Einsicht in das Wesen der Dichtung zuletzt steigert. Spielt da nicht Freude an der Schau eines Endlichen mit, das sub specie aeternitatis gesehen wird? Ist nicht so gemeint, was über den Sinn für das Eigentümliche, Personelle, Unbekannte usw. gesagt wird? Der Poesie wird solcher Sinn zugebilligt.

Zugegeben sei, daß alle diese Äußerungen sich irgendwie schon früher bei Novalis ankündigen. Allein sie gewinnen jetzt eine reifere Gestalt, werden mit Bestimmtheit ausgesprochen, nicht als Fragen oder Augenblickseinfälle vorgebracht. „Ofterdingen“ findet endgültigere Prägnungen als die ältern Fragmente. Dankt Novalis das auch dem „Gespräch über die Poesie“ Friedrich Schlegels? Wichtiger als die Frage nach der Abhängigkeit des einen vom andern ist mir auch diesmal, daß die beiden Freunde ein und dasselbe vertreten. Hat Schleiermacher ihnen die Augen geöffnet?