

Karl Heinz Bohrer

Das absolute Präsens

Die Semantik ästhetischer Zeit
suhrkamp taschenbuch
wissenschaft

suhrkamp taschenbuch
wissenschaft 1055

Die Frage, die hier nach dem Verhältnis von ästhetischer Imagination zur Zeit gestellt wird, ist eine zweifache: Einmal wird gefragt nach der Art und Weise der Abhängigkeit literarischer Phantasie von ihrer historischen Epoche. Zum anderen wird gefragt nach dem zeitlichen Modus des ästhetischen Aktes selbst.

Die Untersuchungen zeigen an bedeutenden, Paradigmen schaffenden Dichtungen – aus der Epoche der griechischen Tragödie, der deutschen Frühromantik und der westeuropäischen Moderne –, inwiefern zentrale Vorstellungsinhalte der antiken und modernen Literatur – der Schrecken, das Erhabene, das Glück – unmittelbar verknüpft sind mit der sie prägenden Zeitdimension des *absoluten Präsens*, sei es als *epiphaner* oder *kontemplativer* Zeitpunkt. Diesbezüglich läßt sich zwischen griechischer Tragödie (5. Jahrhundert v. Chr.) und moderner Imagination des Schreckens (frühes 20. Jahrhundert) keine Differenz erkennen. In dieser Erkenntnis wird des Autors frühere Untersuchung zur »Plötzlichkeit« fiktionaler Sprache kritisch fortgesetzt: der Modus momentaner *Verzeitlichung* läßt sich nicht auf die Moderne beschränken, etwa, wie man annehmen könnte, als ästhetische Abbildung der Verzeitlichung der historischen Zeit nach 1800. Er läßt sich aber auch nicht als Säkularisation eines ursprünglich transzendenten, spirituellen Prinzips ansehen. Vielmehr wird er in seiner von jeher ästhetisch autonomen Struktur erkennbar. Insofern unterläuft diese Erkenntnis die Alternative *Ästhetisierung der Geschichte vs. historische Vernunft*. Die Ästhetik hat keinen Anspruch gegenüber dem historischen Denken, dieses wiederum bleibt beim imaginativen Prozeß ausgeschlossen.

Der Titel »Das absolute Präsens« sollte nicht als metaphysische Kategorie mißverstanden werden. Das Wort »absolut« ist im Sinne von »rein« zu verstehen, befreit man dieses wiederum von unerwünschten Konnotationen und begreift es nur als den Hinweis auf die strikte Zeitlichkeit, um die es hier geht.

Karl Heinz Bohrer
Das absolute Präsens

Die Semantik ästhetischer Zeit

Suhrkamp

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

suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1055

Erste Auflage 1994

© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main

Suhrkamp Taschenbuch Verlag

Alle Rechte vorbehalten, insbesondere das der Übersetzung,
des öffentlichen Vortrags sowie der Übertragung
durch Rundfunk und Fernsehen, auch einzelner Teile.

Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form
(durch Fotografie, Mikrofilm oder andere Verfahren)
ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme
verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Satz: Wagner GmbH, Nördlingen

Druck: Books on Demand, Norderstedt

Printed in Germany

Umschlag nach Entwürfen von

Willy Fleckhaus und Rolf Staudt

ISBN 978-3-518-28655-5

2 3 4 5 6 7 - 14 13 12 11 10 09

Inhalt

Vorwort	7
Deutsche Romantik und Französische Revolution. Die ästhetische Abbildbarkeit des historischen Ereignisses	8
Erscheinungsschrecken und Erwartungsangst. Die griechische Tragödie als moderne Epiphanie	32
Die Wiederholung des Mythos als Ästhetik des Schreckens. Hugo von Hofmannsthal's Nachdichtung von Sophokles' <i>Elektra</i>	63
Das Erhabene als ungelöstes Problem der Moderne. Martin Heideggers und Theodor W. Adornos Ästhetik	92
Philosophie der Kunst oder Ästhetische Theorie. Das Problem der universalistischen Referenz	121
Zeit und Imagination. Das absolute Präsens der Literatur	143
Nachweise	184

Vorwort

Von der philosophischen Fakultät der Universität Tübingen eingeladen, Gastvorlesungen (»Bloch-Professur«) für 1989 wahrzunehmen, schien mir die Frage nach der Differenz von utopischer und ästhetischer Zeit ein angemessenes Thema, das ich schon früher unter der Problemstellung »Subjektivierung von Zeit in der modernen Literatur«¹ behandelt habe. Zentrum der hier versammelten Abhandlungen sind die in Tübingen gehaltenen, für den systematischen Zusammenhang stark überarbeiteten und ergänzten Vorträge zum Verhältnis von deutscher Frühromantik und Französischer Revolution, zur Erwartungsangst und zum Erscheinungsschrecken in der Griechischen Tragödie, zum »Erhabenen« als ungelöstem Problem der Moderne. Diese thematisch stark differierenden Gegenstände finden ihren inneren Zusammenhang in den strikt poetologisch verstandenen Begriffen des »Ereignisses« und der »Epiphanie«, die für die Kategorie der »ästhetischen Erfahrung« als einen Modus präsentischer Kontemplation für konstitutiv geltend gemacht werden. Zwei weitere Aufsätze jüngerer Datums, ebenfalls entstanden aus Gastvorlesungen (1990 in Hannover und 1991 in Zürich und Basel), bringen die Ergebnisse der Tübinger Vorlesungen auf den systematischen gemeinsamen Nenner: Ästhetische Theorie muß sich konsequent von der universalistischen Begrifflichkeit traditioneller Philosophie der Kunst trennen. Ästhetische Zeit ist nicht die metaphorisch versetzte historische Zeit. Das »Ereignis« innerhalb der ästhetischen Zeit steht nicht referentiell zu den Ereignissen der Realzeit.

Diese Analysen, die sich von den in Literatur- und Kunstgeschichte eher vorherrschenden Auffassungen von einer »Kontext«- oder »Diskurs«-Priorität unterscheiden, berühren sich vielfältig mit der unter dem Begriff »Dekonstruktion« bekannt gewordenen Theorie von der Selbstreferenz poetischer Sprache. Sie sind aber ohne systematische Beziehung zu ihr entstanden und können unabhängig von ihr verstanden werden.

K. H. B., Bielefeld, Frühjahr 1993

1 *Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins*, Frankfurt a. M. 1981, S. 180 ff.

Deutsche Romantik und Französische Revolution

Die ästhetische Abbildbarkeit des historischen Ereignisses

I.

Wie revolutionär war die Romantik? Was bedeutet diese Frage? Bekanntlich war die Romantik dem an ihrem literarischen Werk nicht interessierten Fortschrittsdiskurs¹ des 19. und 20. Jahrhunderts ein Synonym für Reaktion. Friedrich Schlegel, Novalis und Adam Müller wurden ohne Rücksicht auf die Differenz ihrer Sprache auf ideologische Inhaltlichkeit hin gelesen und galten den deutschen Liberalen und Demokraten als Inbegriff reaktionärer Mentalität, als Gründungsväter konterrevolutionärer Staats- und Gesellschaftstheorien. Zwischen literarischem und politischem Diskurs wurde nicht unterschieden. Heinrich Heine hat dieser Perspektive in seiner *Romantischen Schule* für immer den bösar-tig-brillanten Ausdruck gegeben, auch wenn er die literarischen Innovationen des romantischen Kunstpathos im Unterschied zur Mehrheit des vom Hegelianismus geprägten akademischen und philosophischen Vernunftdenkens nicht leugnete. Andererseits haben zwei so widersprüchliche Geister wie der präfaschistische Staatsrechtler Carl Schmitt und der marxistisch-aufklärerische Romanist Werner Krauss Revolution und Romantik mit unterschiedlicher Absicht positiv aufeinander bezogen und in Opposition zum linken oder rechten Mehrheitsurteil beide Begriffe als kompatibel behauptet, und diese Einschätzung hat sich in den letzten zwanzig Jahren, vor allem in Hinsicht auf das frühidealistische und aufklärerische Erbe der Frühromantik, mehr oder weniger durchgesetzt. Es fragt sich jedoch, ob bei dieser Neuwertung nicht auch eine Art »wishful thinking« am Werke war, nämlich die gute Absicht, das offensichtlich so widersprüchliche Phänomen der deutschen Romantik für eine sogenannte fort-

¹ Hierzu: K. H. Bohrer, *Die Kritik der Romantik*, Frankfurt a. M. 1989, S. 7-19.

schrittliche Tradition zu retten, weil man, das intellektuell-künstlerische Potential nicht mehr übersehend, dieses unbedingt »anschlußfähig« machen wollte an den Diskurs der Vernunft und der sozialen Moderne. Hier liegt ein Problem verborgen, das man mit einer methodischen Vorüberlegung eröffnen könnte.

Alle angedeuteten positiven oder negativen Verrechnungen von Revolution und Romantik gehen nämlich von einer parteilich-inhaltlichen Identifikation aus: Entweder suchen sie bei einzelnen romantischen Denkern revolutionär aufgeklärte Ideen, oder sie unterscheiden eine progressive frühromantische Linie von einer restaurativen, spätdromantischen. Dabei aber werden zwei grundlegende Unterscheidungskategorien nicht beachtet: 1. Die Romantik war eine primär künstlerische Erscheinung, die mit der primär politisch-sozialen Bewegung der Französischen Revolution semantisch nicht zu verrechnen ist. 2. Der Nachweis aufklärerischer Elemente innerhalb des Werkes einzelner repräsentativer Romantiker ist noch kein Argument für die revolutionäre Durchschlagskraft eines solchen Werks als Literatur oder gar des Bewußtseins seines Autors. Aufklärung ist nicht Revolution: Die enthusiastisch aufgeklärte Gelehrsamkeit, an der es keinem deutschen Schriftsteller der Epoche gebrach, macht noch kein revolutionäres Bewußtsein, wie Jean Paul einmal treffend bemerkt hat. Bevor wir dennoch dem vermuteten Zusammenhang von Revolution und Romantik weiter nachfragen und entscheiden, wie er denn besser zu fassen sei als in dieser oder jener inhaltlichen Abbildung oder Identifikation, sollte man sich klarmachen, daß die erdrückende Mehrheit der deutschen Intelligenz, und innerhalb dieser eben auch die Vertreter der romantischen Linie, nach anfänglicher Begeisterung oder zumindest Sympathie zum Gegner der Französischen Revolution wurde. Goethes seltenes Beispiel ist hier die Regel gewesen. Eine Erscheinung wie Georg Forster, der noch im Lichte der September-Morde und der jakobinischen Terreur fest zu den Prinzipien der revolutionären Republik stand, war die Ausnahme. Wir haben die zum Teil glühenden Zeugnisse von Geistern der vorromantischen Generation, also Klopstock, Joachim Heinrich Campe, Christoph Martin Wieland oder Konrad Engelbert Oelsner, und man hat die Tradition deutscher Jakobiner rekonstruiert. Dennoch sollte diese wohlmeinende, etwas akademisch anmutende Rekonstruktion revolutionärer Tradition in Deutschland nicht den Blick dafür verstellen, daß es unter

den Romantikern nur eine Caroline Böhmer (Schlegel-Schelling) gegeben hat, deren ingeniose Briefe von revolutionärer Neugierde, Mut und emphatischer Begier für das »Neue« geprägt sind, die sie schließlich in die Isolierung der kurzfristigen Mainzer Republik und die anschließende Gefangenschaft und Beinahe-Ächtung innerhalb ihres eigenen Umkreises brachten; daß es nur einen jungen Ludwig Tieck gab, der an seinen Freund Wackenroder in so glühenden Briefen wie dem gerne zitierten vom 28. Dezember 1792 schrieb: »Du sprichst ja gar nicht von den Franzosen? Ich will nicht hoffen, daß sie Dir gleichgültig geworden sind, daß Du wirklich Dich nicht dafür interessierst? Oh, wenn ich itzt ein Franzose wäre! Dann wollt' ich nicht hier sitzen, dann – – Doch leider, bin ich in einer Monarchie geboren, die gegen die Freiheit kämpfte, unter Menschen, die noch Barbaren genug sind, die Franzosen zu verachten. Ich habe mich sehr geändert, ich bin itzt nicht glücklich, wenn ich keine Zeitungen haben kann. O, in Frankreich zu sein, es muß doch ein groß Gefühl sein, unter Dumouriez zu fechten und Sklaven in die Flucht zu jagen, und auch zu *fallen*, – was ist ein Leben ohne Freiheit? Ich begrüße den Genius Griechenlands mit Entzücken, den ich über Gallien schweben sehe, Frankreich ist jetzt mein Gedanke Tag und Nacht, – ist Frankreich unglücklich, so verachte ich die ganze Welt und verzweifle an ihrer Kraft, dann ist für unser Jahrhundert der Traum zu schön, dann sind wir entartete, fremde Wesen, mit keiner Ader denen verwandt, die einst bei Thermopylä fielen, dann ist Europa bestimmt, ein Kerker zu sein...« Dieser Brief Tiecks stellt abgesehen von dem Revolutions-Enthusiasmus von Hölderlins *Hyperion* die signifikante Ausnahme dar.

Mehr noch: Man muß die Dumpfheit des deutschen Bürgertums von 1789 erinnern, daß abgesehen von kleinen Zirkeln das Stadt- und selbst das Handelsbürgertum noch zur Mitte des 19. Jahrhunderts keine die unmittelbare Sphäre von Haus und Kontor transzendierende Öffentlichkeit der Ideen zu produzieren imstande war. Madame de Staëls Buch *De l'Allemagne* und Goethes *Kampagne in Frankreich* sowie seine Schilderung der *Belagerung von Mainz* geben einen unverfänglichen Eindruck davon, wie unpolitisch-unaufgeklärt diese Gesellschaft um 1800 war und welcher Haß auf alles Revolutionäre diesem unpolitischen und beschränkten Horizont entspringen konnte, eine Geistesverfassung, die ihre verheerende Aktualisierung in den dreißiger Jahren des 20. Jahr-

hundreds ahnen läßt, wenn man die ideologisch und moralisch fatale Seite der Französischen Revolution erkennt, von politischem Denunziantentum bis zum Genozid in der Vendée. Möchte man diese gegenrevolutionäre Mentalität in einem literarischen Motiv fassen, dann ist es die Lieblingsvorstellung des kleinbürgerlichen Deutschland: die Vorstellung vom »Meister«. Von Schillers *Glocke* bis Richard Wagners Oper ist es die ideologische Gegenfigur zum vom öffentlichen Selbstverständnis getragenen Citoyen der Revolution, und Celans düsterer Vers *Der Tod ist ein Meister aus Deutschland* wirft die notwendige moderne Perspektive auf die in fachlicher Kompetenz und Ordnung sich scheinbar harmlos beschränkende Identifikationsgestalt der Deutschen. Selbst der paradigmatischen Figur des deutschen Bildungsromans, in der ihr Erfinder diese sowohl gesellschaftliche als auch moralisch-intellektuelle Beschränkung aufheben wollte, haftet etwas spezifisch Charakterloses an: Sein Name »Wilhelm Meister« klingt wie ein Omen. Hölderlin hat es im *Hyperion*, dieser das Gewöhnliche transzendierenden Utopie des revolutionären Geistes, definitiv charakterisiert: »ich kann kein Volk mir denken, das zerrissner wäre, wie die Deutschen. Handwerker siehst du, aber keine Menschen, Denker, aber keine Menschen, Priester, aber keine Menschen...«²

Diese hier erstmals entdeckte Unmenschlichkeit des »meister«-lichen Menschen ist das gegenrevolutionäre Konzept schlechthin. Auch dieses hat Hölderlin im Brief an den Bruder vom 1. Januar 1799 kommentiert, wenn er sagt: »...daher die finstere, wegwerfende Scheue oder auch die furchtsame, unterwürfig blinde Andacht, womit sie alles aufnehmen, was außer ihrer ängstlich engen Sphäre liegt; daher auch diese Gefühllosigkeit für gemeinschaftliche Ehre und gemeinschaftliches Eigentum...«³ Erst wenn wir uns dieses objektiv gegebene gegenrevolutionäre Verfaßtsein des deutschen Bewußtseins um 1800 vergegenwärtigt haben, tritt der spezifische Zusammenhang zwischen Revolution und Romantik ins Blickfeld. Dann zeigt sich nämlich, daß die Frage nach einer Beziehung einzugrenzen ist: nämlich nach dem Verhältnis von

2 Friedrich Hölderlin, *Hyperion*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, hg. v. Günter Mieth, München 1970, Bd. 1, S. 738.

3 Hölderlin, *Briefe*, in: ders., *Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 2, a.a.O., S. 796.

Revolution und einigen wenigen romantischen Texten! Diese stellen wiederum etwas anderes dar als die politische Mentalität ihrer Autoren. Der zitierte Brief Tiecks ist ein Dokument jener persönlichen politischen Haltung zu diesem Zeitpunkt. Über die Literatur Tiecks ist damit nichts gesagt. Nach dieser aber soll hier gefragt werden, nicht nur auf Tieck bezogen, der wenig ergiebig wäre. Einem ersten Blick auf die angenommene Beziehung Revolution–Romantik zeigt sich als die beiden gemeinsame Konstante: Der gegen Harmonie und Ordnung gerichtete Impuls schöpferischer Zerstörung, Innovation und Spontaneität. Diese Analogie zwischen Früh-Romantik als einem elitären Kreis von wenigen Künstlern und der Französischen Revolution als welthistorischem Ereignis und ihren Förderern wäre dann aber wiederum weniger im politischen Gehalt von zu vergleichenden Ideen zu suchen, geschweige in sozialpolitischen Ereignissen, als vielmehr in einer Semantik, die beide allein vergleichen läßt: die der Kulturrevolution. Deutsche Romantik und Französische Revolution sind auch als unterschiedliche kulturrevolutionäre Vorgänge im Zivilisationsprozeß begreifbar, und nur in diesem Sinne ist der Satz sinnvoll angewandt, die deutsche Romantik sei die nach innen gewandte Französische Revolution, ein Satz, der zwischen Friedrich Schlegels *Athenäum-Fragmenten* und Heinrich Heines Pariser Prosa variantenreiche Auslegung gefunden hat. Zerstörung, Innovation, Spontaneität als Gegenstück zur Ordnung des Meisters, der eigentlichen deutschen Identifikationsfigur, sind also die jenseits der reichlich gesucht wirkenden politischen und moralischen Analogien unbezweifelbaren Strukturelemente oder auch Anschauungskategorien sowohl der Revolution als auch der Romantik. So erst ist die Frage erlaubt, wie romantisch die Revolution und wie revolutionär die Romantik war.

So gestellt, ist die Frage nach dem Zusammenhang beider nicht mehr auf das ängstliche Suchen nach gesellschaftlich progressiven, humanistisch-aufklärerischen Motiven im Werk dieses oder jenes Romantikers angewiesen, die man leicht mit deren Gegenteil konterkarieren könnte, so daß es am Ende ein wenig beliebig, sehr vom politischen Interesse abhängig wird, ob man denn die Romantik revolutionär oder gegenrevolutionär benennen möchte. So gestellt, rückt die Frage jene von zufälligen Funden bei einzelnen Romantikern unabhängige Phänomenalität des romantischen Textes als »revolutionären« in den Mittelpunkt. Die semantische

Ausdrucksform für diese Phänomenalität trat inhaltlich erst in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts auf, etwa im Werk Heinrich Heines oder Delacroix'. Wollte man die Vereinigung von Revolution und Romantik veranschaulichen, dann gäbe es sicher kein schöneres Mittel hierfür als die Betrachtung von Delacroix' berühmtem Gemälde *Die Freiheit führt das Volk*. Es handelt sich zwar nicht um die Darstellung einer Szene von 1789 oder 1792/93, sondern einer Szene aus der Juli-Revolution von 1830, aber es ist eben, wie Heine es richtig gesehen hat⁴, die mythische Darstellung der Revolution schlechthin; Heines ideologiekritischer, die revolutionäre Phrase durchschauender Blick gab ihm ein, in Delacroix' Bild nicht so sehr das Thema der Freiheit dargestellt zu sehen als vielmehr das der »wilden Volkskraft«, die »über Leichen« schreitet, ohne daß er hierdurch die Revolution herabgemindert angesehen hätte.⁵ Romantisch ist hier die Revolution oder revolutionär die Romantik deshalb, weil das Ereignishafte selbst vom Aristokraten Delacroix, der die Massen verabscheute, in heroischer Manier, nicht aber die didaktisch-humanitäre Idee im Sinne des Klassizisten und Jakobiners David zum Ausdruck gebracht ist. Nicht zuletzt ist es auch die zerstörerische, eine alte Ordnung aufhebende Heftigkeit, in der Romantik und Revolution zusammenstoßen, ganz wie in William Blakes Satz: »Die Tiger des Zornes sind weiser als die Rosse der Belehrung.« In das zerstörerisch Ereignishafte ist der Erwartungshorizont eingeschrieben, der ein jeweiliges »Jetzt« als Explosionsstätte von Erneuerung, Veränderung, als Wechsel des Paradigmas erfahren läßt. Insofern bedeutet die Verschränkung von Revolution und Romantik auch die Eröffnung des Diskurses der Moderne, und eben deshalb ist diese Verschränkung beider viel mehr als bloß ein geistesgeschichtlich zu vermerkendes Datum: ein Datum der Bewußtseins- und Poesiegeschichte.

Was am Beispiel des Bildes von Delacroix und dessen Deutung durch Heine so anschaulich und beredt wird, ist innerhalb von repräsentativen Texten der deutschen Früh-Romantik dreißig Jahre früher schon strukturell ausgearbeitet. Ob man es in Fried-

4 Heinrich Heine, *Gemäldeausstellung in Paris 1831*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, hg. v. Klaus Briegleb, München 1971, Bd. 3., hg. v. Karl Pörnbacher, S. 39 ff.

5 Ebd., S. 40.

rich Schlegels oder Novalis' geschichtsphilosophischen, poetologischen Essays und Aphorismen der neunziger Jahre sucht, in Heinrich von Kleists kurzen Prosastücken und Erzählungen zu Beginn des 19. Jahrhunderts oder in Hölderlins hymnischer Lyrik um 1800, überall taucht bei diesen romantischen Autoren jenes formal-semantische Indiz eines zerstörerisch-innovatorischen Bewußtseins auf. Im Unterschied zu dem als Paradigma gewählten Gemälde Delacroix' handelt es sich also nicht um die unmittelbare, gar affirmative Darstellung des Themas Revolution. Das ist kein Zufall, sondern entspringt der unterschiedlichen hermeneutischen Situation zwischen der Generation von 1800 und der von 1830. Die letztere nämlich blickt durch die aktuelle Erfahrung einer neuen Revolution auf die Erinnerung von 1789 zurück. Innerhalb der dialektischen Spannung von zeitlicher Nah- und Ferneinstellung⁶ vollzieht sich eine Imagination der Revolution, die romantisch ist bzw. diese romantisiert, auch wenn die Autoren dieser Imagination selbst nicht mehr einfach als Romantiker gelten können: Neben Delacroix sind die Autoren solcher Imagination Heinrich Heine, Georg Büchner und Friedrich Grabbe. Bei ihnen entwickelt die Erfahrung der Juli-Revolution von 1830, die sie selbst in revolutionärer Erwartung erfuhren, die romantische Imago der großen Revolution, wie sie in *Dantons Tod*, in *Napoleon oder die hundert Tage* und in *Französische Zustände* bzw. *Pariser Maler* mit unterschiedlicher Reflexionskraft des geschichtlichen Moments entwickelt ist. Erst 1830 ist inhaltlich die revolutionäre Emblematisierung entwickelt dergestalt, daß nunmehr die Farben und Figuren der Revolution selbst archetypische Symbolkraft erhalten, während David etwa, der offizielle Maler der großen Revolution, das revolutionäre Ereignis noch in den Zeichen der römischen Republik faßte. Erst 1835 kann Heinrich Heine die deutsche romantische Philosophie, das ist der transzendente Idealismus, mit der Französischen Revolution vergleichen⁷: Das heißt, erst aus der Fernperspektive entspringen die

6 Vgl. Bohrer, *Zeit der Revolution – Revolution der Zeit*. Die Hermeneutik revolutionärer Gegenwart bei Friedrich Schlegel (1795-1800) und Heinrich Heine (1831-1855), in: *Die Ideen von 1789 in der Deutschen Reception*, hg. vom Forum für Philosophie in Bad Homburg, Frankfurt a. M. 1989, S. 130 f.

7 Heine, *Religion und Philosophie in Deutschland*, in: ders., *Sämtliche Schriften*, Bd. 3, a.a.O., S. 594 f.

inhaltlich identifizierbaren revolutionären Gestalten Immanuel Kants und Johann Gottlob Fichtes als Maximilien Robespierre und Napoleon Bonaparte. Heine faßt die Vergleichbarkeit der romantischen Philosophie und der Französischen Revolution im Motiv der Zerstörung, einem Aspekt des Terrorismus, in dem Kant Robespierre noch übertroffen habe. Eine solche inhaltlich-thematisch begründete revolutionäre Semantik kann für die relative Naheinstellung der romantischen Autoren selbst zwischen 1795 und 1811 gar nicht erwartet werden. Schlegel, Novalis, Kleist und Hölderlin reagieren auf eine noch nie zuvor gemachte Erfahrung, die noch nicht ihre eigene Symbolik dazu liefert, sondern die sie erst, wie David, wenn man auf die Motive sieht, über die Vermittlungsinstanz des griechischen Kulturideals und der römischen Republik begreifen. Diese beiden Vorstellungsbereiche aber verfallen allzu leicht einer erfahrungsfreien Idealisierung und damit auch der politischen Ideologie, wie es die jakobinische Rhetorik und die graphischen Zeichensysteme während der Revolution belegen.⁸

Nunmehr wird noch deutlicher, inwiefern die Frage nach dem Zusammenhang von Revolution und Romantik inhaltlich gestellt nicht sehr fruchtbar ist. Charakteristischerweise hebt auch Heines Vergleich zwischen deutscher Philosophie und französischer Revolution nicht auf dieses oder jenes revolutionäre Motiv bei Kant, Fichte und Hegel ab, sondern faßt ausschließlich den *Stil* dieser Philosophie ins Auge, den er umstürzlerisch-revolutionär deutet.

Außerdem heben die vier genannten romantischen Autoren die für die inhaltliche Identifizierung notwendige Unterscheidung zwischen Früh- und Spätromantik auf: Nur Friedrich Schlegel und Novalis gehören der frühromantischen Schule an, als deren Köpfe sie neben Schleiermacher und Fichte gelten. Kleist und Hölderlin dagegen fallen aus der üblichen geistesgeschichtlichen Nomenklatur heraus. Gleichwohl repräsentieren diese vier Namen das entscheidende Potential, das die Romantik dem Bewußtsein einer revolutionären Moderne reflexiv und poetisch hinter-

8 Vgl. Klaus Herding, »Visuelle Zeichensysteme in der Graphik der Französischen Revolution«, in: *Die Französische Revolution als Bruch des gesellschaftlichen Bewußtseins*, hg. v. R. Reichardt und E. Schmitt, München 1988, S. 513 ff.

ließ. Wollte man dies indes auf Inhaltlichkeit und Intentionalität dieser Autoren untersuchen, käme man in größere Schwierigkeiten. Eindeutig revolutionär gesonnen war nur Hölderlin. Seit Robert Minders und Pierre Bertaux' Forschungen ist an Hölderlins enthusiastischer Identifikation mit 1789, die sich vornehmlich im *Hyperion* und seinen Briefen thematisierte, nicht mehr zu zweifeln. Es ist dabei aber schon die kritische Frage aufzuwerfen, was denn auf dieser inhaltlich-ideologischen Ebene die Einsicht bringt, daß er eine girondistische Position, diejenige von Brissot und Vergniaud gegen Robespierre, bezog und daß er die weltbürgerliche Idee der Erneuerung der Welt im Konzept einer »neuen Kirche« faßte? Dies führte letztlich nur zu einer geistesgeschichtlich relevanten Situierung Hölderlinscher Motive in der Geschichte des romantischen politischen Hermetismus. Von hier aus ergäbe sich zwar ein unmittelbarer Zusammenhang mit Friedrich Schlegels und Novalis' Theorem von einer »neuen Religion«, aber damit wäre die Entfernung vom Begriff des Revolutionären zugunsten des Imaginativ-Esoterischen noch weiter fortgeschritten. Denn: Friedrich Schlegels und Novalis' berühmte Intention, ihr »revolutionärer Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren«, wie es in den *Athenäum-Fragmenten* heißt⁹, und die Absicht, die »wenigen Revolutionäre, die es in der Revolution gab«, im eigenen Sinne als »Mystiker« zu identifizieren¹⁰, solche Formulierungen bezeugen, inwiefern eine unmittelbare politische Inanspruchnahme der deutschen (Früh)-Romantik unmöglich wird. Daran ändert auch nichts Friedrich Schlegels Aufsatz *Versuch über den Begriff des Republikanismus* (1795), der keineswegs eine eindeutige Stellungnahme für die Republik darstellt, oder Novalis' Kritik der Entfremdung des Menschen im Maschinenstaat eines pervertierten Rationalismus, die man als Beispiel für dessen freiheitlich-humanitären Diskurs gerne zitiert, ja als Beleg dafür, daß man die Romantik als Aufklärung der Aufklärung, nämlich über die ihr selbst noch verborgene verdinglichte Vernunft, betrachten dürfe. Welche kulturkritische Kraft der Romantik sich heutigen Auslegern auch darstellen mag – die Erwartung einer neuen Sittlichkeit, die deutschen Romantikern und französischen Jakobi-

9 Friedrich Schlegel, *Kritische Schriften*, hg. v. Wolfdietrich Rasch, München 1971, S. 50.

10 Ebd., S. 100.

nern gemeinsam war, ist als quasi-religiöses, ja als mystisches Motiv gewendet nicht geeignet, in den politischen Begriff der Revolution einbezogen zu werden. Und wo immer dieser Begriff in den Aphorismen und Essays Friedrich Schlegels und Novalis' auftaucht, ist er politisch depotenziert zugunsten einer metaphorisch-poetologischen Bedeutung¹¹, die das Umschlägig-Ereignishafte, das sich im »Jetzt« andeutende Zukünftige im Sinne einer »Tropen- und Rätselsprache« (Novalis) meint, nicht aber den positiv politischen oder auch nur aufklärerischen Inhalt.

Am wenigsten würde die inhaltlich ausgerichtete Frage nach dem Revolutionären bei Heinrich von Kleist finden. Zwar ist sein Denken, wie seine Briefe zeigen, geprägt von Zentralbegriffen einer eudämonistisch-teleologischen Aufklärung, in der Empfindsamkeit, Glücksversprechen und eine zur Vollkommenheit fortschreitende Menschheit als wichtigste Motive figurieren. Aber diese Ideale sind Kleist schon 1801 in einem nachrevolutionären, aber noch vorkaiserlichen Paris ins Gegenteil zerronnen, weil er die Menschheit hier ins Abscheuliche und Inhumane pervertiert zu sehen glaubte. Sie sind aber auch und vor allem in der kritischen Reflexion des beginnenden Künstlers selbst aufgelöst worden, jener Krise, die man mit der Lektüre der Kantischen Philosophie zu erklären versucht hat, während es viel wahrscheinlicher ist, daß der plötzliche Eintritt poetischer Imagination die Schemata der Aufklärungsphilosophie auflöste.¹²

II.

Damit kommen wir auf die erste grundlegende Unterscheidungskategorie zurück, die gilt, wenn man die Romantik zur Revolution in Beziehung setzt: Da es sich um eine primär künstlerische Bewegung handelte, auch wenn sie von der Philosophie viel gewann, sind die Indikatoren des »Revolutionären« nicht im ideologisch-inhaltlichen Bereich zu suchen, sondern im spezifisch künstlerischen Diskurs, also im Zeichensystem der romantischen

11 Hierzu K. H. Bohrer, *Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie*, in: ders., *Mythos und Moderne*, Frankfurt a. M. 1983, S. 62 ff.

12 Hierzu Bohrer, *Der Romantische Brief. Die Entstehung ästhetischer Subjektivität*, Frankfurt a. M. 1989, S. 51 ff.

Sprache selbst. Und dies um so mehr, als Friedrich Schlegel, Novalis, Kleist und Hölderlin eben eine revolutionäre Semantik entwickelten, die alle oben erwähnten Strukturmerkmale, nämlich die gegen die Ordnung des »Meisters« gerichteten Impulse schöpferischer Zerstörung, Innovation und Spontaneität, implizierten. Werfen wir also einen Blick auf diese Semantik. Gemeinsam ist bei aller unterschiedlichen Individualität des Stils zwischen Schlegel, Novalis, Kleist und Hölderlin, daß ihre spezifische Rhetorik Motive oder Stilgesten entwickelt, die sich als revolutionäre »Tropen- und Rätselsprache« lesen lassen, als eine »Chemie des plötzlichen Ereignisses«. Im Falle Friedrich Schlegels hätte man vor allem die Sprache und Form der *Athenäum-Fragmente*, dann aber auch die prophetische Rhetorik der poetologisch wichtigsten Essays *Gespräch über die Poesie* und *Über die Unverständlichkeit* zu beachten.

Man kann die fragmentarische Form der Aphorismen dem Geist jener »Chemie« zuordnen, den Schlegel selbst zur Charakterisierung der Revolution benutzt hat: So wie nach Schlegel der »chemische Sinn« am meisten erregt sei bei den revolutionären Franzosen¹³, so entsprang auch der »Chemie« seiner eigenen Aphorismen das Revolutionäre in Gestalt des »Frappanten«, »Bizarren« und »Interessanten«¹⁴, wodurch der traditionelle geschichtsphilosophische und poetologische Diskurs aufgelöst wurde. Die Selbstüberhebung der künstlerischen Reflexion über die künstlerische Produktion, wodurch alles Produzierte jäh einer unendlichen Kette neuer Verwandlungen ausgesetzt war¹⁵, gehörte zum Zentrum des romantischen Ironiebegriffs, den Schlegel vor allem in Goethes *Wilhelm Meister*¹⁶ realisiert sah. Deshalb konnte er diesen zusammen mit Fichtes *Wissenschaftslehre* neben die Französische Revolution stellen und alle drei zusammen als die »größten Tendenzen des Zeitalters«¹⁷ bezeichnen. Nicht als Ausdruck der Revolution, sondern als revolutionären Ausdruck! Dies aber nicht im Sinne einer formalen Veräußerlichung, sondern einer Radikalisierung des Revolutionsbegriffs. Wenn Schlegel die

13 Friedrich Schlegel, *Athenäum-Fragmente*, in: *Kritische Schriften*, a.a.O., S. 83.

14 Ders., *Über das Studium der Griechischen Poesie*, a.a.O., S. 149.

15 Ders., *Athenäum-Fragmente*, a.a.O., S. 39.

16 Ders., *Über Goethes Meister*, a.a.O., S. 463.

17 Ders., *Athenäum-Fragmente*, a.a.O., S. 48.

wichtigsten wissenschaftlichen Entdeckungen »Bonmots der Gattung« nennt, weil sie einer »überraschenden Zufälligkeit« und dem »Kombinatorischen des Gedankens« ihre Entstehung verdanken¹⁸, dann hat er damit sowohl seine Vorstellung von der Revolution als auch die von seinen Aphorismen erläutert. Die Selbstreflexion der aphoristischen Form als Kette kleiner revolutionärer Ereignisse kommt in der ebenso dunklen wie genialen Wendung von den »échappées de vue ins Unendliche«¹⁹ zum Ausdruck. Hier stellt sich die von Novalis erwähnte »Tropen- und Rätselsprache« ein, die viele Zeitgenossen irritiert hat. Schlegel hat die »Unverständlichkeit« der Sprache der Aphorismen verteidigt, indem er einerseits in der Nachfolge von Hamanns Kritik am Begriffs-Fetischismus der systematischen Philosophie (*Sokratische Denkwürdigkeiten, Aestetica in nuce*) eine Selbstreferenz des einzelnen Wortes im Kontext eines Satzes behauptete, die Walter Benjamin sprachphilosophisch anregte.²⁰ Schlegels wichtigster Satz lautet: »ich wollte zeigen, daß die Worte sich selbst oft besser verstehen, als diejenigen, von denen sie gebraucht werden.«²¹ Andererseits hat er die »Unverständlichkeit« des ironischen Stils als eine potentiell verständliche, ja überaus kommunikative, nämlich als prophetische Redeform in Anspruch genommen, in der sich ein elektrisch-revolutionäres Zeitalter ankündigte. »Die neue Zeit kündigt sich an als eine schnellfüßige, sohlenbefüßte; die Mor-

18 Ebd., S. 49.

19 Ebd.

20 Walter Benjamin, *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. R. Tiedemann u. H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M., 1974, Bd. 1, S. 49. Die magische Sprachtheorie Benjamins ist in dem Aufsatz *Über Sprache überhaupt und über die Sprache der Menschen* entwickelt, in der in Anlehnung an Hamanns Auffassung der Sprache als einer von Gott unmittelbar inspirierten, nicht im Begriff, sondern im anschaulichen Äquivalent der Dinge aufgehenden Lebendigkeit, Sprache nicht auf ihre Zeichenfunktion, sondern auf ihre expressiv-ontologische Qualität hin reflektiert ist. Friedrich Schlegels Konzeption der »Unverständlichkeit« des selbstreferentiellen Worts spielt in Benjamins Theorie einer »magischen« Sprache mit hinein. Schlegels Begriff läßt sich als Vermittlungsinstanz zwischen Hamanns Theologie der Sprache und der »Moderne« Walter Benjamins verstehen.

21 Friedrich Schlegel, *Über die Unverständlichkeit*, in: ders., *Kritische Schriften*, a.a.O., S. 531.