

OLIVER HEPP

## EIN TRANSZENDENTALER BUFFO

Kreuzgang und die romantisch-ironische Struktur der *Nachtwachen*.  
*Von Bonaventura*

### 1. NIHILISMUS, EINE ÜBERFLÜSSIGE AUTORENFRAGE UND DER ROMANTISCHE KONTEXT DER NACHTWACHEN. VON BONAVENTURA

Im Herbst 1804 erscheint im *Journal von neuen deutschen Original Romanen* ein ungewöhnlicher Text: die *Nachtwachen*. *Von Bonaventura*. Vor allem die Art und Weise der Veröffentlichung unter einem Pseudonym prägt die Rezeptionsgeschichte des Textes bis in die heutige Literaturwissenschaft hinein, sodass »for a considerable period of time the authorship-debate completely overshadowed and even retarded the analysis of the text.«<sup>1</sup> Ich halte allerdings diesen Ansatz der ausschließlichen Konzentration auf den Verfasser für verfehlt und berufe mich auf Michel Foucault und seine Einführung der »Funktion Autor«, damit ist eine Fixierung auf den Autor keine Grundvoraussetzung mehr für eine adäquate Interpretation.<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Kathy Brzovic, *Bonaventura's Nachtwachen. A satirical novel*, New York, Bern, Frankfurt/M., Paris 1990, S. 2. Die Frage nach dem Autor hinter dem Namen Bonaventura schien und scheint auf den ersten Blick die interessanteste. Dabei wurden die Namen von Jean Paul, E.T.A. Hoffmann, Clemens Brentano und Friedrich Wilhelm Joseph Schelling gehandelt (vgl.: Gerhart Hoffmeister, *Nachtwachen*, in: *Erzählungen und Novellen des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 1988, S. 61-96). Jost Schillemeit und Horst Fleig schreiben in den 70ern und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts den Text August Klingemann zu, indem sie sich neben sprachlichen auch auf mathematische Verfahren (Wortvorkommen, -relationen etc.) stützen. Selbst in Veröffentlichungen der neueren Forschung bleibt die Autorenfrage der zentrale Ausgangspunkt, um sich dem Text zu nähern (vgl. z.B.: Thomas Böning, *Widersprüche*, Freiburg 1996 oder Nicola Kaminski, *Kreuz-Gänge*, Paderborn, München, Wien, Zürich 2001). Beweggründe wie beispielsweise das Einordnen in den Kanon oder leichter zu fällende Werturteile bestimmen meistens den ersten und größten Interpretationsimpuls.

<sup>2</sup> Vgl.: Michel Foucault, *Was ist ein Autor?*, in: ders., *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/M. 1988, S. 18-23. Ansätze wie der von Fotis Jannidis, der den Autor als Interpretationsinstanz in anderer Form wieder aufwertet, werden bewusst ausgeblendet. Es geht hier primär darum,

Der zweite wesentliche Ansatz der literaturwissenschaftlichen Annäherung an die *Nachtwachen* war in den 1970er Jahren vor allem mit einem Schlagwort verbunden, dem Nihilismus.<sup>3</sup> Dieter Arendt ist mit seiner Arbeit von 1972 und dem darin eingeführten Terminus des »poetischen Nihilismus« hauptverantwortlich für die Prägung der Rezeption des Textes:

Die romantische Phantasie hatte sich in einer Weise subjektivistisch-enthusiastisch überdehnt und überhöht, daß dem poetischen Schöpfungsvermögen die Versuchung nahe lag zur ästhetischen Selbstüberhebung oder [...] zum experimentum suae medietatis, das bezeichnenderweise begleitet wurde von den Symptomen der Angst, Schwermut, Langeweile und der Verzweiflung, in denen sich alle Enttäuschung schon ankündigte, die in der Folge alle hochgespannten Erwartungen zunichte machte, zu Nichts.<sup>4</sup>

Auf den ersten Blick sprechen auch einige Indizien für eine solche Interpretation, wie Arendt sie vorschlägt. Kreuzgang verneint alles ihn umgebende, erkennt nichts an und hinterfragt auf diese Weise in den 16 *Nachtwachen* des Textes jegliche Wahrnehmung und Erkenntnis durchgehend, er findet »bei näherer Ansicht alles eitel.«<sup>5</sup> Weiter beklagt er an mehreren Stellen die Schwermut, hat Angst vor dem Tod, und befürchtet, dass »hinter dieser langweiligen comédie larmoyante noch eine zweite«<sup>6</sup> folgt und das ewige Leben eine genauso leere Fortsetzung der enerrierenden Existenz auf Erden ist. Kreuzgang beweist hier für Arendt in den 16 *Nachtwachen*, dass die transzendente Perspektive nach dem Tod fehlt, die »hochgespannte Erwartung« führt nur ins Leere, das Leben muss mit dem irdischen Sterben enden. Als Hauptaufhänger für die »Nihilismus-Anhänger« in der Forschung gilt das Ende der *Nachtwachen*. Dabei übersehen die

sich von der Autorfrage in Bezug auf die *Nachtwachen* strikt weg zu bewegen. Dafür stellt Foucaults Neubewertung des Verhältnisses Autor-Text meines Erachtens die beste Möglichkeit dar.

<sup>3</sup> Philosophisches Wörterbuch, 19. Aufl., neu bearb. v. Prof. Dr. Georgi Schischkoff, Stuttgart 1974, Artikel Nihilismus, S. 465-466: Nihilismus (vom. lat. Nihil, »nichts«): Standpunkt der absoluten Verneinung.

<sup>4</sup> Dieter Arendt, *Der poetische Nihilismus in der Romantik*, Bd. 1, Tübingen 1972, S. 3-4. Die Grundthese des poetischen Nihilismus greifen in den Folgejahren z.B. Kenneth Ralston, Walter Pfannkuche und Thomas Böning auf, um in die Textinterpretation einzusteigen.

<sup>5</sup> *Nachtwachen*. Von Bonaventura, hrsg. u. mit e. Nachw. v. Peter Küpper, Darmstadt 2004, S. 111. Ich wähle für die Zitate aus den *Nachtwachen* diese Ausgabe, da sie der historischen Erstausgabe folgt. Die im Literaturverzeichnis aufgeführte Ausgabe des Manesse-Verlages ist Klingemann zugeschrieben, außerdem fehlt am Ende der Gedankenstrich nach dem Nichts – was in meiner Interpretation eine große Rolle spielen wird.

<sup>6</sup> Ebd., S. 157.

Interpretieren jedoch eine entscheidende Tatsache: Die Sprechweise des Protagonisten, auf die noch näher eingegangen wird. In diesem Kontext fällt außerdem bei der Betrachtung der *Nachtwachen* auf, dass das frühromantische Umfeld, wenn überhaupt, nur eine Nebenrolle bei der Interpretation des Textes spielt.<sup>7</sup>

Das Augenmerk meiner Interpretation soll dagegen zwei Autoren und deren Programm aus der unmittelbaren Zeitgenossenschaft der *Nachtwachen* gelten, die maßgeblich am literarischen Betrieb um 1800 beteiligt sind: Friedrich Schlegel und Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis.<sup>8</sup> Friedrich Schlegel entwickelt in seinen theoretischen Schriften, besonders in den Lyceums- und Athenäumsfragmenten, die Denkfigur der romantischen Ironie. Johann Gottlieb Fichte und Immanuel Kant werfen dazu im direkten zeitlichen Umfeld der Romantiker eine Fragestellung auf, die für das literarische System und die Reflexion innerhalb desselben immens wichtig werden. Fichte formuliert dies wie folgt:

Der Grund fällt, zufolge des bloßen Denkens eines Grundes, außerhalb des Begründeten; beides, das Begründete und der Grund, werden, inwiefern sie dies sind, einander entgegengesetzt, aneinandergehalten, und so das erstere aus dem letztern erklärt. Nun hat die Philosophie den Grund aller Erfahrung anzugeben; ihr Objekt liegt sonach notwendig außer aller Erfahrung.<sup>9</sup>

Die Suche nach den Grundlagen der Erkenntnis, die Frage nach einer Synthese von Subjektivismus und Objektivismus sind in der Folge der Impuls

<sup>7</sup> Mir ist die Problematik der Verwendung solcher »Hilfsbegriffe« der Epochenbezeichnung (hier: Frühromantik) bewusst. Ich verwende den Begriff hauptsächlich zur zeitlichen Einordnung. Bei einem so weit gefassten Epochenbegriff, wie dem der Romantik, der eine Zeitspanne von 1795 bis in die 1830er Jahre umfasst, soll diese Bezeichnung zur Abgrenzung des Raumes 1795-1805 dienen. Zur Thematik vgl. auch: Ernst Behler, Frühromantik, Berlin, New York 1992, S. 9-29. Peter Kohl verortet z.B. die grundlegenden Interpretationslinien im Sturm und Drang, die englischsprachigen Literaturwissenschaftler konzentrieren sich auf Gattungsfragen und die Einordnung in humoristische Kontexte. Vgl. dazu: Peter Kohl, Der freie Spielraum im Nichts. Eine kritische Betrachtung der *Nachtwachen* von Bonaventura, Frankfurt/M., Bern, New York 1986, sowie Brzovic, a.a.O.; Linde Katritzky, A guide to Bonaventura's *Nightwatches*, New York 1999.

<sup>8</sup> Damit stelle ich mich bewusst vor allem gegen den Ansatz von Nicola Kaminski, die bei der Hinwendung ans frühromantische Umfeld von »ausgetretenen Interpretationspfaden« spricht. Ich bin der Meinung, ohne das direkte philosophische Umfeld sind die *Nachtwachen* nicht zu interpretieren und folge methodisch damit klar Foucault.

<sup>9</sup> Johann Gottlieb Fichte, Wissenschaftslehre. Einleitung, zit. nach: Herbert Uerlings (Hrsg.), Theorie der Romantik, Stuttgart 2000, S. 45.

für Schlegels Überlegungen.<sup>10</sup> Der Versuch, scheinbar unvereinbare Gegensätze miteinander zu versöhnen, gepaart mit der Aufstellung einer eigenen Kunstkonzeption, führt zum Aufgriff und der Weiterführung des Vorbildes der Sokratischen Ironie. Schlagwörter wie »Form des Paradoxen« oder »ewige Agilität« werden von Schlegel in seinen Fragmenten in dieselbe hineingelegt. Auch die literarische Form, in der die Grundzüge der romantischen Ironie modelliert werden, gehört aufgrund der Verknüpfung von entwickeltem Kunstbegriff und äußerer Form zwangsläufig mit zur Definition.<sup>11</sup> An Kants transzendentes System der Philosophie in der *Kritik der reinen Vernunft* angelehnt, denkt Kunst ihre eigenen Grundlagen mit, die Bedingungen der Möglichkeit von Kunst, oder wie Schlegel es selbst formuliert:

Es gibt eine Poesie [...] die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müsste. [...] so sollte wohl auch jene Poesie [...] sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein.<sup>12</sup>

Kunst reflektiert und bespiegelt sich selbst, wobei eines dieser Reflexions- und Darstellungsmittel die romantische Ironie ist. Antagonisten werden einander gegenüber gestellt, wodurch Ironie die Auseinandersetzung mit den aufkommenden Spannungen produziert und provoziert, allerdings ohne den Gegensatz endgültig aufzulösen:

Romantische Ironie bezeichnet in Schlegels Verständnis keine spezifische Aussage, sondern das Verhältnis der Schweben oder der Verschiebung zwischen Aussagen in einer Darstellungsform, die poetisch-assoziative Bildlichkeit mit philosophischer Diskursivität verbindet.<sup>13</sup>

Der Zustand des unaufgelösten Gegensatzes, das Mittel der Reflexion und der Zustand der »Schweben« werden gefordert. Auch das fehlende konkrete Ziel, das »ewige Werden«<sup>14</sup> ist ein Merkmal dieser Denkfigur. Es gibt in der

<sup>10</sup> Vgl.: Philosophisches Wörterbuch, a.a.O., Artikel Subjektivismus und Objektivismus, S. 473-638. Im Subjektivismus ist das eigene Bewusstsein das primär Gegebene, Erkenntnis nimmt ihren Ursprung im Individuum. Beim Objektivismus ist der Erkenntnisprozess unabhängig vom Bewusstsein, denn er beruht auf der Erfassung realer Gegenstände und objektiver Ideen.

<sup>11</sup> Detlef Kremer, *Romantik*, 2. Aufl., Stuttgart, Weimar 2003, S. 91.

<sup>12</sup> Friedrich Schlegel, *Athenäumsfragment* Nr. 238, in: ders., *Kritische Schriften und Fragmente*, Studienausgabe, Bd. 2, Paderborn 1989, S. 127.

<sup>13</sup> Detlef Kremer, *Prosa der Romantik*, Stuttgart, Weimar 1996, S. 14.

<sup>14</sup> Diese beiden Begriffe finden sich mehreren Fragmenten Schlegels so oder in ähnlicher Form. Vgl. z.B.: Friedrich Schlegel, *Lyceumfragment* Nr. 108, in: ders., *Kritische Schriften und Fragmente*, Bd. 1, a.a.O., S. 248.

romantischen Ironie keinen Fixpunkt in der Zukunft, das Wesentliche ist der Akt der Reflexion, der sich dann an ein »Absolutes«<sup>15</sup> annähert. Dieses »Absolute« ist aber nicht konkret darstellbar, vielmehr ist der Prozess in seiner Bewegung nur annähernd und zeitlich unbegrenzt.<sup>16</sup>

Festzuhalten bleibt somit: Der Begriff, den Friedrich Schlegel um 1800 prägt, greift ein antikes Stilmittel auf, erweitert es um die dargelegten Aspekte und findet so ein Reflexions- und Darstellungsmittel für die eigenen philosophischen und vor allem auch poetischen Ansätze. Die Problematik der Denkfigur ist aber ebenfalls schon zu erkennen. Das konkrete Ziel fehlt, die auf die Ewigkeit angelegte Perspektive droht in einer sinnlosen Spirale zu enden. Hier kann Arendts nihilistische Deutung ansetzen, die Abweichungen werde ich im Folgenden entwickeln.

Damit ergibt sich für die Interpretation folgende Vorgehensweise: Es wird zunächst ein kurzer Überblick über die Entwicklung des Begriffes der Ironie gegeben, der unverzichtbar ist, um die Grundlagen und die oben angesprochenen Begriffe einzuführen und noch ausführlicher zu erklären.<sup>17</sup> Im Anschluss daran wird gezeigt, dass die Figur der romantischen Ironie jenes Darstellungsmittel ist, dessen sich der Text der *Nachtwachen. Von Bonaventura* bedient. Die Textkonstruktion und die Gestaltung des Endes, die Art und Weise des Sprechens der Hauptfigur, dies alles sind romantische Elemente. Sie führen aber ins Nichts, in einen Prozess ohne Telos, der die narzisstische Tendenz einer sich ewig selbst bespiegelnden Poesie aufzeigt. Dies ist nihilistisch, zweifelsohne, aber der Text bietet eben eine zweite Analyseebene – eine strikt romantisch-ironische. Die Ziellostigkeit der ironischen Bauart des Textes hat die zweite Absicht, durch die ständige Relativierung in einer romantisch-ironischen Struktur im gesamten Text auf

<sup>15</sup> Vgl.: Philosophisches Wörterbuch, a.a.O., Artikel absolut, S. 2-3: absolut (lat. Abgelöst): »frei von allen Beziehungen, Bedingungen; unabhängig, unbedingt, uneingeschränkt, vollkommen, schlechthin, rein. Gegensatz: relativ. Philosophisch am Wichtigsten ist das metaphysisch Absolute, das gefasst wird u.a. als absoluter Geist, d.h. höchste Weltvernunft (bei Hegel) [...] absolutes Ich, d.h. überindividueller Kraftgrund des Einzelwesens (bei Fichte). Absolute Geltung hat, was unabhängig davon gilt, ob es erkannt oder gewusst wird.«

<sup>16</sup> Für Kritiker, wie zum Beispiel Sören Kierkegaard, wird die Unentscheidbarkeit und die mit der ewig fortschreitenden Denkbewegung verbundene Ziellostigkeit zum Hauptangriffspunkt der romantischen Ironie. Auch Georg Wilhelm Friedrich Hegel sei vor Kierkegaard als Kritiker erwähnt, allerdings hat seine negative Rezeption der Schlegelschen Theorie auch persönliche Gründe, die Antipathie zwischen den beiden Autoren ist an mehreren Stellen nachzulesen.

<sup>17</sup> Die Konzentration bleibt dabei beim Ansatz von Friedrich Schlegel, Nachfolger und Rezipienten wie Adam Müller und Karl Wilhelm Friedrich Solger werden in dieser Interpretation vernachlässigt, denn deren weiterführende Ansätze liegen in der Hauptsache zeitlich nach der Erscheinung der *Nachtwachen*.

keiner der oben genannten Ebenen eine eindeutige Aussage greifbar zu machen. Es geht also auf allen Ebenen um das sprachlogische Dilemma der Romantiker, das Absolute, Transzendente im Medium der Sprache nicht nennen, sondern nur in Widersprüchen, Brüchen und Rücknahmen einkreisen zu können. Das Foucaultsche Credo »Wen kümmerts, wer spricht?« gilt also nicht nur für die überholte und unnötige Frage nach dem Autor der *Nachtwachen*. Nein, auch im Text ist nicht entscheidend, dass die Person Kreuzgang sich sprachlich äußert und was sie inhaltlich von sich gibt, sondern auf welche Art deren Sprechakte passieren – romantisch-ironisch.

## 2. DIE »FORM DES PARADOXEN« – ROMANTISCHE IRONIE

Wo etwas bis zur Ironie getrieben wird,  
erreicht es seinen absoluten Grad.<sup>18</sup>

Eine sprachwissenschaftliche Definition soll den Ausgangspunkt des Weges zur romantischen Ironie bilden. Dabei ist zu betonen, dass in der Begriffsentwicklung nicht chronologisch vorgegangen wird, sondern ein Entwicklungsprozess nachgezeichnet wird, der am Ende bei Schlegels romantischer Ironie endet. Die »Redefigur, mit der man das Gegenteil des Gesagten vermittelt«<sup>19</sup> ist der erste Schritt. In einem Akt des Sprechens drückt der Sprecher seine Aussage in ihrem Gegensatz aus, die Verstellung erfolgt bewusst, denn durch die Art und Weise wie man spricht, erkennt der Zuhörer die Verstellung des Gesprächspartners. Sodann erfolgt der Schritt in der Entwicklung vom Stilmittel hin zur rhetorischen Figur der Gegenrede.<sup>20</sup> Dabei wird ein Kontrast vom Sprecher erzeugt, was auf mehrere Arten erfolgen kann: »Der Ironiker ist der Frager, der Schalk, jemand, der sich verstellt oder unwissend stellt.«<sup>21</sup> In Hinblick auf die *Nachtwachen*-Analyse spielt die Bezeichnung des Ironikers als Schalk eine besondere Rolle. Kreuzgang wird sich in seinen Sprechakten nämlich als ein solcher erweisen – mit einem transzendentalen Element.

<sup>18</sup> Matthias Schöning, *Ironieverzicht. Friedrich Schlegels theoretische Konzepte zwischen Athenäum und Philosophie des Lebens*, Paderborn, München, Wien, Zürich 2002, S. 136.

<sup>19</sup> *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des Sciences, des Arts et des Métiers, par une Société de Gens de Lettres*, Paris 1765; zit. nach: Behler, *Frühromantik*, a.a.O., S. 248.

<sup>20</sup> Hadumod Bußmann, *Lexikon der Sprachwissenschaft*, unter Mithilfe u. mit Beitr. v. Fachkolleginnen und -kollegen, 2., völlig neu bearb. Aufl., Stuttgart 1990; Artikel Ironie, S. 355.

<sup>21</sup> Helmut Prang, *Die romantische Ironie*, Darmstadt 1980, S. 2.

Wichtig in der Konzeption der Ironie als rhetorisches Stilmittel ist außerdem der Zuhörer, das ironische Sprechen benötigt ein Ohr, das die versteckte Aussage herausfiltern muss, sonst bleibt der Sinn verborgen. Dies setzt natürlich eine gewisse Abstraktionsfähigkeit voraus.<sup>22</sup> Die Rezeption der ironischen Aussage erfolgt beim Leser in vier Stufen.<sup>23</sup> Die rhetorische Figur mit Sprecher und Zuhörer führt nun zum nächsten Entwicklungsschritt, der sogenannten »Sokratischen Ironie«.<sup>24</sup> Sokrates ist der Führende in den platonischen Dialogen, seine Fragen lenken die Dialogpartner von Standpunkt zu Standpunkt. Er arbeitet dabei bewusst mit Gegensätzen, verstellt sich in der Rede, um von Aussage zu Aussage zu leiten, nimmt dabei verschiedene Standpunkte ein, und fragt sein Gegenüber, ob es diese Annahmen für richtig halte. Der Partner muss erkennen, dass seine Meinung im Gespräch ständig relativiert wird, da Sokrates seine Fragen jeweils aus seiner vorherigen Aussage nimmt und das für die Argumentation Wichtige herausfiltert. Anschließend wird auf das Gegenteil abgezielt und ein neuer Standpunkt geschaffen. Durch dieses ironische Sprechen regt der Philosoph den Reflektionsprozess bei seinem Gegenüber an, er führt ihn an die »Grenzen des Denkvermögens«.<sup>25</sup> Die rhetorische Figur der Ironie wird in diesem Entwicklungsschritt außerdem mit einer Aufgabe versehen. Sokrates lehrt in den platonischen Dialogen, so dass diese Form der Rede zur Vermittlung eines didaktischen oder ethisch-pädagogischen Konzepts dient.<sup>26</sup> Auffallend ist außerdem, dass sich die Texte durch diese Redeform Sokrates' strukturieren.

Eben diese Struktur bereitet dann auch die Transformation der Sokratischen Ironie durch Friedrich Schlegel vor, indem die Verstellung und die erzeugten Gegensätze zum ersten zentralen Begriff führen, den Schlegel für die romantische Ironie propagiert, das »Bewusstsein für das Paradoxe«.<sup>27</sup>

<sup>22</sup> Ebd., S. 2.

<sup>23</sup> Vgl.: Wolfgang Berg, *Uneigentliches Sprechen, Zur Pragmatik und Semantik von Metapher, Metonymie, Ironie, Litotes und rhetorischer Frage*, Tübingen 1978, S. 84: »Erstens: die Bedeutung wird aufgrund einer falschen Präposition vom Zuhörer / Leser zurückgewiesen (siehe Anm. 23). Zweitens: Der Zuhörer / Leser entwickelt eine alternative Interpretation, üblicherweise in die entgegengesetzte Aussagerichtung. Drittens: Der Zuhörer / Leser gleicht seine Bedeutung mit der des Sprechers / Autors ab. Viertens: Der Zuhörer / Leser findet daraufhin die eigentliche Bedeutung der ironischen Aussage.«

<sup>24</sup> Der Begriff wird zum ersten Mal von Sören Kierkegaard in seiner Dissertation *Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* von 1841 gebraucht und geprägt.

<sup>25</sup> Prang, a.a.O., S. 2.

<sup>26</sup> Ebd.

<sup>27</sup> Martin Götze, *Ironie und absolute Darstellung, Philosophie und Poetik in der Frühromantik*, Paderborn, München, Wien, Zürich 2001, S. 197.

Zentral für die romantische Ironie ist die Ausgangslage, zwei entgegengesetzte Positionen gegenüber zu stellen und so einen endlosen Prozess der Reflexion in Gang zu setzen. Das Gegenüber wird bei den Romantikern der Leser sein.

Diese Progressivität in der Denkbewegung entspringt Formulierungen, die sich nicht mehr ausschließlich auf die platonische Philosophie rückbeziehen, sondern sich erst durch Betrachtung des philosophischen Hintergrundes der Zeit um 1800 plausibilisieren lassen.<sup>28</sup>

Schlegel selbst erkennt im romantischen Programm diesen philosophischen Hintergrund samt der Darstellungsproblematik an: »Das ganze Werk ist ein steter Kampf das Undarstellbare darzustellen.«<sup>29</sup> Als Lösung bietet er uns die Denkfigur der Ironie an, denn diese weiß um den Fakt, das Absolute nicht fassen zu können. Das »ständige Werden«,<sup>30</sup> die endlose Annäherung an das Absolute bleibt die einzige Möglichkeit, zumindest eine Ahnung von ihm zu bekommen, ein »Gefühl davon zu erregen«, wie es im Lyceumfragment Nr. 108 heißt.

Die eingeführte selbstreflexive Struktur der romantischen Ironie bildet das wichtigste Übertragungsmoment vom philosophischen ins poetische System:<sup>31</sup>

Die Welt muss romantisirt werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisiren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identificirt. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzreihe sind.

<sup>28</sup> Hier soll noch einmal auf das Absolute hingewiesen werden, im Sinne des absoluten Ichs von Fichte und dem Problem, ein philosophisch Absolutes sprachlich darzustellen. Außerdem bildet Kants transzendentes System aus der *Kritik der reinen Vernunft* das Fundament für die romantische Denkbewegung im eigenen poetischen Konzept.

<sup>29</sup> Friedrich Schlegel, *Ideen zu Gedichten*, Nr. 115; zit. nach: Götze, a.a.O., S. 230.

<sup>30</sup> Behler, *Frühromantik*, a.a.O., S. 18.

<sup>31</sup> Ich folge dabei dem Gedankengang von Martin Götze, der in seinem Text *Ironie und absolute Darstellung* diesen Weg sehr klar nachzeichnet. Der Rückgriff auf philosophische Begriffe ist zunächst der Schritt zur Namensgebung bei den poetischen Termini, Transzendentalpoesie ist nach »Analogie der Kunstsprache« die selbstreflexive Poesie für die Romantiker. Pate hierfür steht Kants System der Transzendentalphilosophie, die selbstreflexiv nach den Grundvoraussetzungen der Erkenntnis, unabhängig von empirischen Erfahrungen, sucht: »Ich nenne alle Erkenntnis transzendental, die sich nicht so wohl mit Gegenständen, sondern mit unserer Erkenntnisart von Gegenständen, so fern diese a priori möglich sein soll, überhaupt beschäftigt. Ein System solcher Begriffe würde Transzendentalphilosophie heißen.« Diese Suche nach dem Anfangspunkt der Erkenntnis ist von der rückwärtigen Denkbewegung dem ironischen Versuch, das Absolute zu finden und zu fassen, deckungsgleich. Außerdem sei hier auf das Athenäumsfragment Nr. 116 verwiesen. Darin ist auch die mögliche Potenzierung als Qualität genannt, die es als Ergebnis der Reflexion ins poetische System zu übertragen gilt.

Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisire ich es. [...] Es bekommt einen geläufigen Ausdruck, romantische Philosophie, Lingua Romana. Wechselhöhung und Erniedrigung<sup>32</sup>

Gegensätze werden gekoppelt, um den »ursprünglichen Sinn« herzustellen. Die Bewegung zurück an den Anfang entspricht der Denkrichtung der Philosophie, weshalb das Absolute mit dem ursprünglichen Sinn gleichgesetzt werden kann. Novalis bezieht sein Fragment auf das Selbst, das Individuum, das »niedre Ich« wird mit dem »bessern Selbst« zusammengeführt, der Ausgang bleibt offen. Hierbei ist die Potenzreihe das selbst-reflexive Moment, der Bezug auf das philosophische System ist explizit hergestellt. Die Bewegung hin zum Absoluten bleibt wie in der Philosophie auch im poetischen System nur eine Annäherung. Die »unbekannte Operation« bezeichnet wieder einen Endpunkt, der in der Zukunft liegt und der für das gegenwärtige Ich nicht zu fassen ist, die Reflexionsbewegung stellt das entscheidende Moment dar.<sup>33</sup> Ihre Funktion reicht aber hierbei über pure Potenzierung hinaus: »Reflexion heißt nicht alleine Selbstbezug des Denkens. Sie ist auch das Vermögen, beliebige Stoffe zu verknüpfen, sie in Wechselrelationen zu setzen und derart universelle Kontexte zu erstellen.«<sup>34</sup> Die Ironie als höchste Form der Reflexion lädt die Poesie auf.<sup>35</sup> Die Übertragung in das poetische System ist daher eine in die Kunst, also auch in die Literatur.<sup>36</sup>

Ein weiterer entscheidender Aspekt kommt noch hinzu: Der Hinweis auf den poetischen Schein und dessen Zerstörung:

Das Produzierende, die poetische Theorie und die Reflexion des Produktes mit dem Produkt darzustellen, heißt die fingierte Objektivität zu vernichten. Da gezielte Desillusionierung Grundzug der Ironie ist, nennt Schlegel sie eine *permanente Parekbase* (KA XVII, 85, Nr. 668).

<sup>32</sup> Novalis, Poeticism, Nr. 105.

<sup>33</sup> Götze, a.a.O., S. 221.

<sup>34</sup> Ebd., S. 222.

<sup>35</sup> Oder wie Götze (a.a.O.) es auf Seite 228 formuliert: »Transzendente Poesie verhält sich schon dadurch ironisch, dass sie den Konstruktionscharakter von Kunst, den poetischen Schein als Schein zur Transparenz bringt. Das Produzierende, die poetische Theorie und die Reflexion des Produktes mit dem Produkt darzustellen, heißt die fingierte Objektivität des Dargestellten zu vernichten.«

<sup>36</sup> Kremer, Romantik, a.a.O., S. 60.

Gemeint ist die in der attischen Komödie angewandte Technik der parabolischen, des abschweifenden Danebentretens.<sup>37</sup>

Indem permanent auch das Nichtpoetische als Gegenbezug mit integriert wird, wird eine ständige Selbstreflexion nicht nur über den Inhalt alleine, sondern auch über die Struktur und Form selbst gewährleistet und angeregt, nämlich durch die äußere Darstellungsform des Fragments.<sup>38</sup>

Um aber die *Nachtwachen* interpretieren zu können, fehlt nun noch die Einführung einer Figur, nämlich die des Ironikers. Bei Schlegel heißt es in den Fragmenten dazu:

Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im Ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendente Buffonerie. Im Innern, die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend, oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo.<sup>39</sup>

Der Buffo ist hier der Spaßmacher, der um sein Spaßmachen weiß und darüber reflektiert und so über ein einfaches Sprechen hinausweist. Dem humoristischen Aspekt folgt sogleich der nächste Schritt: »Der humorige Umgang mit Sujet und poetischem Personal ist nur eine Weise, durch Distanzierung und Brechung auf das Verhältnis des Idealen und Realen aufmerksam zu machen.«<sup>40</sup> Der Ironiker leistet also durch sein Sprechen die Anregung zur poetischen Reflexion, die im ironischen Begriff endlos voranschreitet. So verleiht er dem Ganzen einen selbstreflexiven Charakter, denn die Desillusionierung führt zur Rückbesinnung auf die Grundlagen. In den Systemen, dem philosophischen bei Immanuel Kant und dem poetischen von Friedrich Schlegel, ist diese Bewegung eines Rückschrittes zu den Grundlagen mit dem Begriff »transzendental« bezeichnet, weshalb der »Buffo« ein transzendentaler ist, der im ironischen Konzept eben durch seine Sprechweise die Reflexion in diesem beschriebenen Rückschritt aus-

<sup>37</sup> Götze, a.a.O., S. 228.

<sup>38</sup> Denn das Fragment ist nicht abgeschlossen, regt den Leser zum Fortführen und Weiterdenken an. Dieser »vorläufige Charakter« (Götze) zeigt, dass nicht nur die romantische Ironie selbst, sondern auch der Ort, an dem sie definiert wird, keinen fixierbaren Zielpunkt besitzt. Setzt man nun an die Stelle von Poesie das Wort Ironie und bezieht man die Definitionsform der Fragmente mit ein, so gilt der Begriff der transzendentalen Form der Reflexion in der Form auch für die romantische Ironie.

<sup>39</sup> Friedrich Schlegel, Lyceumfragment Nr. 42, in: ders., Kritische Schriften und Fragmente, Bd. 1, a.a.O., S. 242.

<sup>40</sup> Götze, a.a.O., S. 229.

löst. In der Analyse der *Nachtwachen* wird sich Kreuzgang als ein ebensolcher transzendentaler Buffo erweisen.<sup>41</sup>

### 3. DER TRANSCENDENTALE BUFFO – KREUZGANGS SPRECHAKTE UND DIE STRUKTUR DER NACHTWACHEN

Die Romane sind die sokratischen Dialoge unserer Zeit.<sup>42</sup>

Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, [...] hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.<sup>43</sup>

Die romantische Ironie als strukturbildendes Element wird in nur wenigen Interpretationen überhaupt in Betracht gezogen, meistens wird der Aufbau des Textes entweder völlig außer Acht gelassen oder zumindest grundlegend vernachlässigt. Gerhard Hoffmeister kommt dabei meinem Ansatz am nächsten: »Ironie ist das vorwaltende Prinzip der Parodie in den Nacht-

<sup>41</sup> Die Begriffsentwicklung bei Friedrich Schlegel wirft auch Probleme auf. Die Ironie soll helfen, das Absolute darzustellen, das ist im System der Sprache aber nicht möglich. Das heißt, die Annäherung ist der einzige Ausweg. Wenn sich der Ironiker dem Absoluten jedoch annähern soll, bewegt er sich an den Grenzen des Systems und kommt immer näher an eine Überschreitung der Grenzen und die Auflösung des Systems heran: »Es [das frühromantische Denken, Anm. des Verf.] erwirbt sich seine antisystematischen Maßstäbe mit systematischen Mitteln.« (Götze, a.a.O., S. 181) Die Auflösung dieser Problematik leistet der Romantiker ironisch: »Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen beides zu verbinden« (Friedrich Schlegel, Athenäumsfragment Nr. 53) Der Gegensatz systematisch/antisystematisch kann nicht aufgelöst werden, da sich beide Begriffe gegenseitig bedingen. Ein Vorwurf (z.B. bei Kierkegaards erwähnter Schrift zur Ironie), der sich daran anschließt, betrifft den unendlichen Charakter dieser Bewegung. Die romantische Ironie führt in einen ewigen Zirkel, der fehlende Zielpunkt ist das Fatale für die Kritiker. Diese Schwierigkeit lässt sich in der Folge auf das ganze poetische System der Romantiker um Friedrich Schlegel übertragen. In diesem Kontext werden außerdem in einer ironischen Form die weiteren Theoriebegriffe aufgegriffen, auch sie sind Teil des romantischen Systems und am Ende bleibt nur die unendliche Selbstbespiegelung, angelehnt an die Metaphorik in Schlegels Athenäumsfragment Nr. 116. Der unendliche Reflexionsprozess soll aber im Bewusstsein des Sprachdilemmas nicht negativ oder nihilistisch gewertet werden, wie zum Beispiel bei Arendt. Vielmehr soll es um die Verwendung als poetisches Darstellungsmittel gehen.

<sup>42</sup> Friedrich Schlegel, Lyceumfragment Nr. 26, in: ders., Kritische Schriften und Fragmente, Bd. 1, a.a.O., S. 240.

<sup>43</sup> Friedrich Schlegel, Lyceumfragment Nr. 117, in: ebd., S. 243.

wachen.«<sup>44</sup> Zwar trägt der Text durchaus Züge einer Parodie oder einer Groteske, allerdings immer verbunden mit seiner Hauptfigur. Kreuzgangs Hanswurstrolle nur mit dem Stempel des Parodisten oder Satirikers zu versehen, geht aber nicht weit genug, da in dieser Konzeption der Ironiebegriff nur auf seinen rhetorischen Part reduziert wäre. Auch für den Protagonisten ist die Bezeichnung als Satiriker zu kurz gegriffen, denn die Satire unterscheidet eine Tatsache vom romantisch-ironisch gebauten Text.<sup>45</sup> Zwar benennt sie ebenfalls Mangelzustände und fordert den Leser zu einer Denkbewegung auf, aber die romantisch-ironische Reflexion ist ewig, bleibt zirkulär und unauflösbar. Die Satire hingegen prangert ihren Mangel an, mit einer realistischen Chance ihn beheben zu lassen, die Widersprüche wären theoretisch auflösbar. Auch Kreuzgang selbst ist kein Satiriker. Im ersten Teil wurde der ironische Redner, der ironische Schalk eingeführt. Die Bezeichnung Schalk ist freilich noch in der rhetorischen Definition beheimatet, allerdings überträgt Schlegel den Begriff und transformiert ihn in den eines »Buffo«. Kreuzgang ist genau dieser »Buffo« aus den Fragmenten zur Ironie, alle anderen Bezeichnungen bleiben einfach defizitär. Die Selbstreflexivität der romantischen Ironie macht den Buffo zu einem transzendentalen, sein Sprechen löst somit unweigerlich immer die Reflexionsbewegung aus.

Auch wenn 16 Nachtwachen lang Kreuzgang Protagonist ist, liegt die Schwierigkeit darin, so etwas wie ein »Ich« greifen zu können. Sämtliche Individualisierungsprozesse, die in der zeitgenössischen Philosophie und anderen kulturellen Bereichen (zum Beispiel Psychologie) stattfinden, lassen sich auf diesen seltsamen Nachtwächter nicht anwenden. Seine in den *Nachtwachen* angenommenen Rollen reichen neben der eines Nachtwächters über die eines Narren, des Teufels, eines Poeten, eines steinernen Gastes, eines Nachtwandlers, Sohnes, Verkünders des Jüngsten Tages, Tollhäuslers, Schauspielers, bis hin zu literarischen Gestalten wie Hamlet und Ödipus.<sup>46</sup> All dies sind Zitate, die Kreuzgang aus einem einzigen Grund anführt: Die literarischen Rollen dienen einer ersten Relativierung seiner Sprechakte, einer Kreation der paradoxen Struktur, die für die romantische Ironie grundlegend ist. Wenn er zum Beispiel am Ende des Textes in die Rolle Hamlets schlüpft, dann bedeutet dies, dass seine Aussagen nicht als

<sup>44</sup> Hoffmeister, a.a.O., S. 87-88.

<sup>45</sup> Gero von Wilpert, Sachwörterbuch der Literatur, 7., verb. u. erw. Aufl., Stuttgart 1997, Artikel Satire, S. 809.

<sup>46</sup> Die beste Zusammenfassung von Kreuzgangs Rollen findet sich bei Böning, a.a.O., S. 107f.

geäußerte Wahrheit, als seine eigene Aussage zu interpretieren sind. Diese Nähe von Zitat und Ironie ist bekannt.<sup>47</sup>

Was für die rhetorische Ironie gilt, wird auch in Kreuzgangs Interpretation des romantisch-ironischen Sprechaktes deutlich. Seine Zitate sind ironische Reden, die sich durch die Verortung im romantischen System ständig selbst relativieren. Die angenommenen, zitierten Rollen sind immer als solche erkennbar: Sowohl in expliziter Form wie beispielsweise durch den Shakespearebezug, als auch implizit an anderen Stellen im Text eingebaut. Um die Redeweise Kreuzgangs klarer aufzuzeigen, und um Arendts These zu widerlegen, werde ich nun noch einmal auf das Ende der *Nachtwachen* eingehen. Das Hauptaugenmerk gilt dabei der Diskussion der philosophischen Frage nach dem Sein, die Kreuzgang im Roman verhandelt. Schon Thomas Böning bemerkt in seiner Interpretation, dass am Ende der 16. Nachtwache etwas von Arendt überlesen worden ist. Denn das letzte Element der *Nachtwachen* ist nicht etwa das Wort »Nichts«, sondern ein Gedankenstrich.<sup>48</sup> Das Ende des Textes mit dem dreimaligen Ausruf des Wortes wurde durch Arendt bisher mit der Etikette des poetischen Nihilismus versehen, da es seiner Meinung nach mit dem finalen Höhepunkt der Friedhofsszene für Kreuzgang in der Reflexion auf das Sein keine transzendente Perspektive nach dem Tod mehr gibt. Diese These reflektiert jedoch nicht die entscheidende Tatsache, dass Kreuzgang in der letzten Szene in einer Rolle agiert, und zwar in der von Shakespeares *Hamlet*. Im Stück kehrt der Prinz von Dänemark mit seinem Freund Horatio vor Ophelias Begräbnis in die Heimat zurück, und befindet sich kurz vor der Beisetzung auf dem Friedhof, auf dem sie beerdigt werden soll. Die beiden Kirchhofgänger Hamlet und Horatio stehen in der Folge an einem geöffneten Grab, und Hamlet sinniert über die Vergänglichkeit des Menschen:

Alas poor Yorrick! I knew him Horatio – a fellow of infinite jest, of most excellent fancy. [...] Where be your gibes now? [...] To what base uses we may return, Horatio! [...] Alexander died, Alexander was buried, Alexander returneth to dust, the dust is earth, of earth we make loam, and why of that loam whereto he was converted might they not stop a beer-barrel?<sup>49</sup>

Der Mensch, egal welcher Herkunft, wird zu Staub und Asche. In diesem Moment fehlt dem Prinzen, wie seinem Nachahmer gut 200 Jahre später,

<sup>47</sup> Berg, a.a.O., S. 89.

<sup>48</sup> Böning, a.a.O., S. 143-193 (Kap.: »Weben eines Textes«) und *Nachtwachen*. Von Bonaventura, a.a.O., S. 186.

<sup>49</sup> William Shakespeare, *Hamlet*. Englisch / Deutsch, hrsg., übers. u. komm. v. Holger M. Klein, Stuttgart 1984, 5. Akt, 1. Szene, S. 276.

die transzendente Perspektive, womit Hamlets Sprechweise in dieser Szene die gleiche ist wie die Kreuzgangs: Die Figuren Hamlet und Kreuzgang drücken ihre Abscheu durch einen Redeakt aus, in dem keine transzendente Perspektive aufgezeigt wird. Das heißt nun aber, dass nicht Kreuzgang bei dem Versuch am Ende der *Nachtwachen* eine transzendente Existenz zu beweisen scheitert, sondern derselbe in der Rolle des Hamlet scheitert in Anlehnung an seinen literarischen Vorgänger. Kreuzgang verstellt sich also im Moment des eigenen Redeaktes, er führt eine intellektuelle Argumentation in der Reflexion auf das menschliche Sein in einer Rolle – das ist ironisch par excellence. Kreuzgang ist in diesem Augenblick Schlegels »transzendentaler Buffo«, hier werden wieder die ironische Brechung und die Distanzierung vom Gesagten durch den Ironiker durchexerziert. Dass der Nachtwächter dabei ausgerechnet die Szene zitiert, in der sein Vorbild Hamlet am Grab eines Narren steht, ist kein Zufall. Denn Shakespeares Figur wird in der Folge die vakante Position des Hofnarren einnehmen. Kreuzgang erfährt seine genealogischen Ursprünge. Gepaart mit dem Gedankenstrich vervollkommenet diese letzte Szene seine Existenz als transzendentaler Narr. Die Illusion der Familienzusammenführung und des fehlenden jenseitigen Lebens am Ende des Textes wird zerstört, indem der Protagonist sich einer bekannten Theaterfigur bedient und sich so der Realität entzieht, im Reden verstellt. Romantisch-ironisch wird durch das Erkennen dieser Brechung der Reflexionsprozess über die Aussage immer und immer wieder angestoßen. Dieses Muster zieht sich durch den kompletten Text, Kreuzgang zitiert als ironischer Sprecher literarische Masken und Rollen, um so die Sprechweise des transzendentalen Buffo zu perfektionieren.

Eine zweite zentrale Passage, die bislang in den Kontext der nihilistischen Deutung gehörte,<sup>50</sup> funktioniert genau nach dem gleichen Prinzip:

Sein oder Nichtsein! Wie einfältig war ich damals, als ich mit dem Finger in der Nase diese Frage aufwarf, wie noch einfältiger diejenigen, die es mir nachfragten, und wunder glaubten, was hinter dem Ganzen steckte. Ich hätte das Sein erst um das Sein selbst befragen sollen, dann ließe sich nachher auch über das Nichtsein etwas Gescheutes ausmitteln. Ich brachte damals noch die Unsterblichkeitstheorie von der hohen Schule mit, und führte sie durch alle Kategorien. Ja, ich fürchtete wahrlich den Tod der Unsterblichkeit halber – und beim Himmel mit Recht, wenn hinter dieser langweiligen comédie larmoyante noch eine zweite folgen sollte – ich denke, es hat damit nichts zu sagen.<sup>51</sup>

<sup>50</sup> Vgl.: Arendt, a.a.O., und Pfannkuche.

<sup>51</sup> *Nachtwachen*. Von Bonaventura, a.a.O., S. 156-157.

Wieder agiert Kreuzgang als Hamlet:

To be or not to be, that is the question – [...] Who would fardels bear, to grunt and sweat under a weary life, but the dread of something after death – the undiscovered country, from whose bourn no traveller returns – puzzles the will, and makes us rather bear those ills we have than fly to others that we know not of.<sup>52</sup>

Beide thematisieren erneut die Fragestellung: Was kommt für den Menschen nach dem Tod? Außerdem gibt es eine Parallele auf der Figurenebene, Hamlet bezeichnet sich selbst als Melancholiker und psychisch krank:

The spirit that I have seen, may be a devil, and the devil hath power t' assume a pleasing shape, yea, and perhaps out of my weakness and my melancholy – and he is very potent with such spirits – abuses me to damn me.<sup>53</sup>

Kreuzgang zitiert den »Sein oder Nichtsein«-Monolog aus dem Stück als Insasse eines Irrenhauses, eben als psychisch Kranker, wie Hamlet. Kreuzgang agiert also in der Rolle des melancholischen Hamlet, die angesprochene Langeweile an der Welt, ein Charakteristikum des Arendtschen Nihilisten, wird damit sofort wieder gebrochen, der Ironiker zerstört die von ihm geäußerten Standpunkte erneut durch die Art und Weise seines Sprechens. Wieder ist es nicht die Aussage Kreuzgangs, sondern die einer Figur, die eine literarische Vorlage zitiert. Diese Stelle geht aber noch einen Schritt weiter. Kreuzgang formuliert sein Erzähl- und Reflexionsprinzip explizit in diesem Monolog, indem er konstatiert, dass die Reflexion über das Sein immer auch eine solche über das Nichts gleich mitbedingt. Das ironische Sprechen relativiert diese Position also ständig. Die Frage zwischen Sein und Nichts kann so auf keinen Fall entschieden werden, die unauflösbare, paradoxe Struktur der Ironie ist hier mit präsent.

Die Shakespearezitate Kreuzgangs müssen noch ergänzt werden. Im dritten Akt von *Hamlet* findet sich eine dramatische Aufführung, ein Theaterstück im Theaterstück mit dem Titel *Die Mausefalle* (*the mouse-trap*), der von Hamlet selbst stammt. In diesem Stück wird das komplette Drama gespiegelt, Intrige und Verrat an einem fiktiven Hof sind das Thema der Handlung, die reale Welt wird zur Bühne, Hamlet durchläuft hier sämtliche Positionen im Theater (Direktor, Regisseur, Schauspieler, Publi-

<sup>52</sup> Shakespeare, a.a.O., 3. Akt, 1 Szene, S. 160.

<sup>53</sup> Ebd., 2. Akt, 2. Szene, S. 154.

kum, Chor).<sup>54</sup> Einen ähnlichen Inhalt transportiert ein Redeakt, den Kreuzgang in der Hamletrolle äußert:

Hamlet an Ophelia [...] Es ist alles Rolle, die Rolle selbst und der Schauspieler, der darin steckt, und in ihm wieder seine Gedanken und Plane und Possen – alles gehört dem Momente an und entflieht rasch, wie das Wort, von den Lippen des Komödianten. – Alles ist auch nur Theater, mag der Komödiant auf der Erde selbst spielen, oder zwei Schritte höher, auf den Brettern, oder zwei Schritte tiefer, in dem Boden, wo die Würmer das Stichwort des abgegangenen Königs aufgreifen [...] –<sup>55</sup>

Kreuzgang spiegelt sein Erzählprogramm in einem Redeakt, er tut dies sogar in zwei literarischen Rollen. Einerseits sitzt er im Tollhaus und andererseits spielt er den Hamlet, das ist eine doppelte Parekbase. Der Bruch wird an dieser Stelle vervierfacht, durch ein doppeltes Heraustreten forciert. Er reflektiert in der Rolle auf sein narratives Vorgehen, ein transzendentalpoetischer Akt in romantisch-ironischer Struktur.

Parallel zum Ende funktioniert außerdem der Redeakt in der 13. Nachtwache: Kreuzgang dichtet unter dem Eindruck einer Bergwanderung den »Dithyrambus<sup>56</sup> über den Frühling«. Darin bewegt er sich zudem in dem literarischen Motiv der Romantik, dem des Wanderers,<sup>57</sup> den seine Naturerfahrung inspiriert. Erneut stehen der Mensch und das Dasein im Reflexionsmittelpunkt. Nach dem Lob der Jahreszeit Frühling, die heranbricht, schwenkt Kreuzgang auf den Menschen um:

Hast du nur bis zu diesem Worte geschrieben, Mutter Natur? Und in wessen Hand überlieferst du die Feder zur Fortsetzung? – [...] – Wo liegt der Tempel des Apollo – Wo ist die Stimme, die einzig antwortende? Ich höre nichts, als Widerhall, Widerhall meiner eigenen Rede – bin ich denn allein? Allein! Ruft die hämische Stimme. Mutter, Mutter, warum schweigst du? – O du hättest das letzte Wort in der Schöpfung nicht schreiben sollen, wenn du dabei abrechnen wolltest. Ich blättere und blättere in dem großen Buche, und finde nichts, als das eine Wort über mich, und dahinter den Gedankenstrich, wie wenn der Dichter den Charakter, den er vollführen wollte, im Sinne behalten, und nur den Na-

<sup>54</sup> Ebd., 3. Akt, 2. Szene, S. 176-187.

<sup>55</sup> Nachtwachen. Von Bonaventura, a.a.O., S. 156.

<sup>56</sup> Großes modernes Lexikon in zwölf Bänden, Coni-Ewig, Gütersloh 1982, Artikel Dithyrambus, S. 233 und Von Wilpert, a.a.O., Artikel Dithyrambus, S. 199. Wieder zitiert Kreuzgang damit ein literarisches Modell, dieser Sprechakt ist der Definition nach »ursprünglich eine Hymne zu Ehren des griechischen Gott Dionysos, meist im Wechselgesang zwischen Chor und Vorsinger vorgetragen, Lobrede, trunkene Dichtung«

<sup>57</sup> Kremer, Romantik, a.a.O., S. 114-208 und 269-316.

men hätte mit einfließen lassen. War der Charakter zu schwierig zur Ausführung, warum strich der Dichter nicht auch den Namen aus, der jetzt allein dasteht, sich anstaunt, und nicht weiß, was er sich selbst machen soll. Schlag das Buch zu, Name, bis der Dichter bei Laune ist, die leeren Blätter, vor denen du nur als Titel stehst voll zu schreiben! –<sup>58</sup>

Genau wie der Monolog am Ende des gesamten Textes endet dieser Redeakt mit einem Gedankenstrich, sogar mit einem doppelten. Der Komplex wird so wieder in die Schwebelage gesetzt. Auch die Ansprache einer Elterninstanz funktioniert parallel zum Schluss des Textes. Am Ende der *Nachtwachen* verbirgt sich hinter der Anrufung des Vaters die Ansprache an Gott durch Kreuzgang. Im Dithyrambus spricht er nun die Natur an, um die Frage nach dem Platz des Menschen in ihr zu finden. Im literarischen Modell eines Gesanges an einen Gott gerichtet, ergibt sich wie am Ende in der Grundstruktur des Textes eine transzendente Perspektive. Im Dithyrambus selbst spricht Kreuzgang die Göttin der Erde an, der Mensch ist explizit Teil ihrer Schöpfung. Es ist die Frage nach dem Sinn des Lebens, die Frage nach der Selbsterkenntnis der menschlichen Existenz. Beleg hierfür ist der Tempel des Apollo, über dessen Eingang das *Erkenne dich selbst* das Motto für den nach Antwort sinnsuchenden Menschen vorgibt.<sup>59</sup> Die ständige Brechung der Aussage erfolgt parallel zum Ende durch die literarischen Zitate und das relativierende Syntaxelement des Gedankenstrichs. Der Mensch erhält also auf seine Frage im doppelten Sinn keine Antwort – in Kreuzgangs Sprechakt, dem Dithyrambus, und auf der strukturellen Ebene in der Unauflösbarkeit des romantisch-ironischen Aufbaus.

Die Selbstreflexivität findet sich ebenfalls als Merkmal in diesem Abschnitt, in dem Kreuzgang in seinem Sprechakt auch sein Schreibprogramm thematisiert. Das absolute Ich ist schwer zu fassen, weshalb Kreuzgang sodann die Frage aufwirft, wozu dann der Hilfsbegriff des defizitären Ichs überhaupt geeignet sei (»War der Charakter zu schwierig zur Ausführung, warum strich der Dichter nicht auch den Namen aus, der jetzt allein dasteht, sich anstaunt, und nicht weiß, was er aus sich selbst machen soll.«). Die Darstellung des absoluten Ichs ist im Sprachsystem auch in dieser Szene als Unmöglichkeit erkannt. Trotzdem wird es versucht, trotz der Unauflösbarkeit des Mangels, an dieser Stelle darzustellen. Die Zirkelbewegung »Sprache reicht zur vollen Darstellung nicht aus – Annäherung als Alternative im defizitären System Sprache – zwangsläufige Unvollständigkeit, dass das Absolute nicht fassbar bleibt« wird erneut evident.

<sup>58</sup> *Nachtwachen*. Von Bonaventura, a.a.O., S. 140–141.

<sup>59</sup> Vgl.: Robert Ranke-Graves, *Griechische Mythologie*. Quellen und Deutung, 14. Aufl., Reinbek bei Hamburg 2001, S. 67ff.

Die äußere Form an einer anderen Stelle der *Nachtwachen* ergänzt diese Schlussfolgerung. Der »Prolog des Hanswurstes« wird von Kreuzgang zum Stück des selbstmörderischen Poeten herausgegeben.<sup>60</sup> Der ironische Narr veröffentlicht also die Rede einer Figur eines anderen Erzählers und schafft eine Herausgeberfiktion, ein zweites – neben der Briefform im Kontakt Kreuzgangs mit Ophelia – Literaturzitat des Goetheschen Briefromans *Die Leiden des jungen Werthers*.<sup>61</sup> Diese eigene Inszenierung macht den gesamten Vorgang gleichzeitig wieder zu einem erneuten transzendentalpoetischen Akt. Der Protagonist zeigt den Bruch in sich selbst, er stellt seine eigene Figur dar und problematisiert den eigenen Schöpfungsakt in dieser paradoxen Struktur, die dann abermals in einen Reflexionsprozess mündet. Die Unauflösbarkeit macht dies erneut zu einem ewigen, zirkulären Phänomen, die romantische Ironie greift an dieser Stelle und bestimmt die Hauptfigur und deren (fehlende) »Ich«-Konstitution. Als weiteres Beispiel dafür kann die zehnte Nachtwache angeführt werden, in welcher Kreuzgang die Einmauerung einer Nonne beobachtet: »Er [der Pförtner des Klosters, Anm. des Verfassers] nahm die Schlüssel, die Angeln piffen, und ich ging über Gräber durch den Kreuzgang.«<sup>62</sup> Implizit ist dies der Durchgang durch sein eigenes, fragmentarisches Ich. Der anschließende Sprechakt *Lauf durch die Skala* rundet die Passage ab, denn er endet erneut mit einem Gedankenstrich, Kreuzgang reflektiert auf den Menschen und die eigene fragile »Maske« oder »Larve«; der romantisch-ironische transzendentalpoetische Akt ist perfekt:

Da fliehen die Masken vorüber, die Empfindungen, eine verzerrter wie die andere. [...] Die Larve lächelt und entflieht. [...] Gebt mir einen Spiegel, ihr Fastnachtsspieler, dass ich mich selbst einmal erblicke – es wird mir überdrüssig, nur immer eure wechselnden Gesichter anzuschauen. Ihr schüttelt – wie? Steht kein Ich im Spiegel, wenn ich davor trete – bin ich nur der Gedanke eines Gedanken, der Traum eines Traumes – könnt ihr mir nicht zu meinem Leibe verhelfen, und schüttelt ihr nur immer eure Schellen, wenn ich denke, es sind die meinigen? Hu! Das ist ja schrecklich einsam hier im Ich, wenn ich euch zuhalte, ihr Masken, und mich selbst anschauen will [...] Die Larve lächelt heim-

<sup>60</sup> *Nachtwachen*. Von Bonaventura, a.a.O., S. 95-100. Hier zeigt sich auch der Aufgriff der äußeren Form. Denn das Drama des Poeten ist Fragment geblieben. So gibt ein transzendentaler Narr das Fragment eines Poeten heraus, der wiederum einen Narren einen Prolog sprechen lässt – transzendentalpoetisch par excellence.

<sup>61</sup> Vgl.: Johann Wolfgang Goethe, *Die Leiden des jungen Werthers*, in: ders., *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, 40 Bde, Frankfurt/M. 1994; hier: Bd. 8, S. 7.

<sup>62</sup> *Nachtwachen*. Von Bonaventura, a.a.O., S. 118.

lich – ob dahinter das wahre Antlitz schaudert, oder verzückt ist – wer sagt es mir? [...] Wenn dann die letzte Maske auch verschwindet, und das Ich mit sich allein ist – wird es sich wohl die Zeit vertreiben? –<sup>63</sup>

Die Suche nach einem Ich oder einem stabilen Individuum muss also scheitern. Hierbei spielt auch die fragmentarische Struktur des gesamten Textkörpers der *Nachtwachen* eine Rolle. Es liegt keine chronologische Handlung vor, warum dann auch kein Werdegang von Kreuzgang und damit keine Psychologisierung vorgenommen werden kann. Die offensichtliche Anti-Psychologisierung wird im Text durch Kreuzgangs permanente Rollenwechsel selbst thematisiert (und macht ihn hier wieder selbstreflexiv). Gleichzeitig stellt dies eine Anti-Philosophie zur Fichteschen Ich-Konzeption, da das Ich in den *Nachtwachen* keine Ausnahmestellung im Erkenntnisprozess des Individuums einnimmt:

Welch ein helles Licht nach dieser Rede in mir aufging, das können sich nur Psychologen vorstellen; der Schlüssel zu meinem Selbst war mir gereicht, und ich öffnete zum ersten Male mit Erstaunen und heimlichem Schauder die lang verschlossene Tür – da sah es aus wie in Blaubarts Kammer, und es hätte mich erwürgt, wäre ich minder furchtlos gewesen. Es war ein gefährlicher psychologischer Schlüssel! Ich möchte mich selbst, wie ich bin, geschickten Psychologen zur Sezierung und Anatomierung vorlegen, um zu sehen, ob sie das aus mir herauslesen würden, was ich jetzt las<sup>64</sup>

Aber gerade das, was Kreuzgang in sich liest, stellt er nicht dar, sein psychologischer Schlüssel bleibt dem Leser in diesem Moment wie auch im ganzen Text verborgen, denn es gibt keinen. Seine Selbstidentität ist streng nach dem romantisch-ironischen Bauplan immer an eine sofortige und gleichzeitige Selbstauflösung gekoppelt. Der Zusammenhalt der »Person« Kreuzgang stellt ihre Redeweise dar. Alle Rollen, in die er schlüpft, sind literarische Zitate und sein Sprechen ist durchgängig ironisch und darauf angelegt, unablässig alles zu verkehren. Somit erklärt sich, dass er, obwohl er die Poesie in seinem Text ablehnt,<sup>65</sup> sich ihrer bedient. Nach dieser Sprechweise ist das Ich nicht zu arretieren, da fixe Positionen permanent aufgelöst werden. Kreuzgang definiert sich gezielt als Person des Widerspruchs, als ein ›Nicht-Ich‹ und damit als ein ironisches Ich: Die Ironisie-

<sup>63</sup> Ebd., S. 120–121. Nicola Kaminski hat in ihrer Interpretation dieses Phänomen ebenfalls angeschnitten, aber sie liest dies nicht als transzendentalpoetischen Akt, sie bezeichnet es lediglich als »Delegation des Erzählens«. Vgl.: Kaminski, a.a.O., S. 63.

<sup>64</sup> *Nachtwachen*. Von Bonaventura, a.a.O., S. 174.

<sup>65</sup> Ebd., S. 14.

rung geht soweit, sich in dieser Art und Weise des romantisch-ironischen Paradoxon selbst zu ironisieren. Deshalb ist Kreuzgangs Paraderolle die des Hanswurstes. Was er für ein Narr ist, liegt auf der Hand: Er ist der transzendente Buffo, der im Kontext der Schlegelschen Theorie durch seine Rede den Reflexionsprozess bei den Zuhörerinstanzen in Gang setzt. Der transzendente Hanswurst der *Nachtwachen* basiert dabei auf dem Arlecchino aus der *Commedia dell' arte*. Es ist die einzige Rolle, durch die sich Kreuzgang im gesamten Text auszeichnet. Die *Commedia dell' arte* ist kein Illusions- sondern ein Improvisationstheater, bei dem jede Figur jederzeit eingreifen kann und damit unkalkulierbar wird. Insbesondere gilt dies für Arlecchino, die Figur des Wortwitzes, der es in einem Maße wie keiner anderen gestattet ist, einzugreifen, wann immer sie will: »Er ist ein Akrobat der gesprochenen und gespielten Lazzi.«<sup>66</sup>

Zwei Textstellen fehlen noch, um diese These zu untermauern. Zunächst soll der »Prolog des Hanswurstes zur Tragödie: der Mensch« erneut herangezogen werden. In dessen erstem Satz wird die Nähe zur Struktur des gesamten Textkörpers deutlich: »Ich trete als Vorredner des Menschen auf.«<sup>67</sup> Kreuzgang praktiziert in seinen *Nachtwachen* das Gleiche, ein zentrales Thema ist der Mensch, der nach dem Sinn des Lebens sucht. Das Schauspiel, das durch den Prolog eingeleitet wird, ist ein Theaterstück in einem poetischen Text. Es ist Poesie in der Poesie, womit es genau den Inhalt reflektiert, den auch der gesamte Text als eines seiner Hauptthemen begreift. So geschehen durch diese Formulierung zwei Dinge: Erstens wird Kreuzgang mit dem Hanswurst gleichgesetzt und zweitens spiegelt der Theaterprolog, der einen Redeakt darstellt, die *Nachtwachen* innerhalb der *Nachtwachen*, der Prolog wird zur »Poesie der Poesie«, er ist ein transzendentalpoetischer Akt, in ihm steckt im Kleinen noch einmal der ganze Text:

Ein respektives Publikum wird es leichter übersehen, dass ich meiner Hantierung nach ein Narr bin [...] Das Gesagte mag hinlänglich sein, um meine Person und Maske vor der jetzt aufzuführenden Tragödie:

<sup>66</sup> Henning Mehnert, *Commedia dell' arte. Struktur – Geschichte – Rezeption*, Stuttgart 2003, S. 106. Ein Lazzi ist in der ursprünglichen Bedeutung ein »gestischer Scherz«. Der Arlecchino bedient sich neben der Geste auch dem gesprochenen Scherz, dieser Rollentypus entspricht genau dem, den Kreuzgang permanent praktiziert: Er greift unkalkulierbar und unberechenbar in die Handlung ein und fällt damit immer wieder aus der Rolle, indem er sich nicht an den »normalen Diskurs« hält: Seine Gedanken werden von einer nur in seinem eigenen Gehirn existierenden Logik bestimmt. Er darf, wann immer es ihm gefällt, reden oder schweigen, singen oder tanzen oder seine Lazzi und akrobatischen Kunststücke vorführen (vgl. auch Peter Simhandl, *Theatergeschichte in einem Band*, Berlin 2007, S. 69).

<sup>67</sup> *Nachtwachen*. Von Bonaventura, a.a.O., S. 95.

Der Mensch, zu rechtfertigen. Ich verspreche einem respektiven Publikum zum voraus, dass ich spaßhaft sein will bis zum Totlachen, der Dichter mag es noch so ernsthaft und tragisch anlegen. – Was soll es auch überhaupt mit dem Ernste, der Mensch ist eine spaßhafte Bestie von Haus aus, und er agiert bloß auf einer größern Bühne als die Akteure der kleinern in diese große wie in Hamlet eingeschachtelten; mag er's noch so wichtig nehmen wollen, hinter den Kulissen muss er doch Krone, Zepter und Theaterdolch ablegen, und als abgetretener Komödiant in sein dunkles Kämmerchen schleichen, bis es dem Direktor gefällt eine neue Komödie anzusetzen. [...] Der Totenkopf fehlt nie hinter der liebäugelnden Larve, und das Leben ist nur das Schellenkleid das das Nichts umgehängt hat, um damit zu klingeln und es zuletzt grimmig zu zerreißen und von sich zu schleudern. Es ist Alles Nichts und würgt sich selbst auf und schlingt sich gierig hinunter; und eben dieses Selbstverschlingen ist die tückische Spiegelfechtereie als gäbe es Etwas; da doch wenn das Würgen einmal inne halten wollte eben das Nichts recht deutlich zur Erscheinung käme, dass sie davor erschrecken müssten; Thoren verstehen unter diesem Innhalten die Ewigkeit, es ist aber das eigentliche Nichts und der absolute Tod, da das Leben im Gegentheile nur durch ein fortlaufendes Sterben entsteht. [...] Ich habe mich jetzt so ziemlich angekündigt, und kann das Trauerspiel nun allenfalls selbst auftreten lassen mit seinen drei Einheiten, der Zeit – auf die ich streng halten werde, damit der Mensch sich gar nicht etwa in die Ewigkeit verirrt – des Orts – der immer im Raume bleiben soll – und der Handlung – die ich so viel als möglich beschränken werde, damit der Oedipus, der Mensch, nur bis zur Blindheit, nicht aber in einer zweiten Handlung zur Verklärung fortschreite. Gegen die Maskeneinführung habe ich mich nicht gesperrt, denn je mehr Masken über einander, um desto mehr Spaß, sie eine nach der andern abzuziehen bis zur vorletzten satirischen, der hypokratischen und der letzten verfestigten, die nicht mehr lacht und weint – dem Schädel ohne Schopf und Zopf, mit dem der Tragikomiker am Ende abläuft. – Auch gegen die Verse habe ich nichts einwenden wollen, sie sind nur eine komischere Lüge, so wie der Kothum nur eine komischere Aufgeblasenheit. Prologus tritt ab –<sup>68</sup>

Beginnend mit der Ansprache des Publikums hat der Hanswurst mit seinem ironischen Redeakt wieder seine Zuhörer. Der Gegensatz, der auf den ersten Blick den Prolog strukturiert,<sup>69</sup> zeigt die zwei Gattungen des

<sup>68</sup> Ebd., S. 95-100.

<sup>69</sup> Der strukturierende Gegensatz ist ein Element, das schon bei der Sokratischen Ironie nachgewiesen wurde.

Dramas: Komödie versus Tragödie. Nach der einleitenden Passage folgt eine Reflexion über das menschliche Dasein, außerdem erscheint hier also erneut die Frage nach dem Jenseits. Es finden sich die Gegensätze »ewiges Leben« und »Nichts«<sup>70</sup> erneut kombiniert. Auf der Inhaltsebene gibt Kreuzgang der Komik und dem »Nichts« scheinbar den Vorzug. Doch wie an den anderen ausgewählten Passagen gezeigt, ist Kreuzgangs Rede immer janusköpfig, eine eindeutige Aussage wird von ihm nie gemacht.

Die letzten beiden Absätze des Prologs verhandeln das poetologische Programm der *Nachtwachen*. Das Trauerspiel zeigt den Menschen im poetischen Raum. Die Welt ist für den »erzählenden« Kreuzgang eine Bühne, an mehreren Stellen, außer dem hier angeführten Prolog, äußert er dies explizit, wie zum Beispiel in der sechsten Nachtwache, als er das Weltgericht ausruft.<sup>71</sup> Im Prolog greift Kreuzgang zudem auf Literatur zurück, er setzt Ödipus und den Menschen gleich, die klassische Tragödie wird also zum Muster für die menschliche Existenz zitiert. Die ständig wechselnden Masken stehen für die literarischen Rollen, in die der Protagonist im Laufe der *Nachtwachen* schlüpft, um die Praxis der verstellenden Rede zu seiner grundsätzlichen Handlungsbasis zu machen.<sup>72</sup> Die intertextuellen Bezüge spiegeln also Literatur in Literatur wieder, auch sie sind damit – neben der Voraussetzung für den ironischen Sprechakt Kreuzgangs – transzendentalpoetische Akte.

Das Hauptindiz für den romantisch-ironischen Aufbau des Prologs ist, wie im Schlussmonolog, der am Ende folgende Gedankenstrich. Der ganze Sprechakt muss als romantisch-ironisch identifiziert werden, es beginnt der Zirkelprozess der Reflexion. Das Satzzeichen relativiert die Aussage bei ständiger Betrachtung und setzt am Ende die komplette Rede in die Schweben. Außerdem nimmt der Hanswurst Bezug auf seinen Schöpfer, den Dichter. Bei der Nennung des Dichters steht Kreuzgangs Prinzip im Vordergrund: Die Rollen, die er zitiert, stiften für ihn eine Art Identität, die Wechselphasen zwischen seinen Sprechakten in Rollenmustern jedoch sind im Programm der *Nachtwachen* nicht von Belang. Dies verdeutlicht

<sup>70</sup> Für das ewige Leben im Sinne von einer transzendenten Perspektive, ein Leben nach dem Tod. Das Nichts im Sinne des Gegenbegriffes zum menschlichen sein. Vgl.: Philosophisches Wörterbuch, a.a.O., Artikel Nichts, S. 461-462.

<sup>71</sup> *Nachtwachen*. Von Boaventura, a.a.O., S. 65.

<sup>72</sup> Die Hamletzitate wurden schon erwähnt, doch in den *Nachtwachen* finden andere Werke aus dem zeitlichen Kontext ebenfalls ihren Platz. Die Briefromanform der 14. Nachtwache, als Kreuzgang in die Rolle Hamlets fällt, findet in Goethes *Die Leiden des jungen Werthers*, Brentanos *Godwi* oder Tiecks *William Lovell* ihre literarischen Vorbilder. Noch einmal: Diese literarischen Vorbilder dienen Kreuzgang für seine Art und Weise des Sprechens.

also wieder die Transzendentalpoesie. Der Hanswurst spricht über seinen eigenen Schöpfer, was bedeutet, dass diese Reflexion des Poeten über die Tätigkeit des Poeten aus dessen eigener Feder stammt. Der Dichter legt der eigenen Figur Worte über den Schaffensprozess in den Mund. Dies passiert nicht nur in diesem Prolog, sondern im gesamten Text. Kreuzgang schreibt seine Nachtwachen auf, in denen er selbst agiert, er ist seine eigene Figur, das bedeutet, es existiert sowohl im »Prolog des Hanswurstes« als auch im gesamten Text ein interaktiver Kontakt zwischen Poet und Figuren. Der Leser muss deshalb immer darauf reflektieren, dass die Figuren in der Konsequenz die Redeakte ausführen, die der Dichter für sie ansetzt; ein weiteres relativierendes Moment also.<sup>73</sup>

Die zweite Stelle findet sich in der neunten Nachtwache als Kreuzgang Dr. Olearius seine Kammer zeigt:

Nr. 20 ist endlich mein eigenes Narrenkämmerchen. Treten sie immer herein und schauen sich um, sind wir doch vor Gott alle gleich und laborieren bloß an verschiedenen fixen Ideen, wo nicht an einem totalen Wahnsinn, bloß mit kleinen Nuancen – Das dort ist ein Sokrates-Kopf, dem sie die Weisheit, so wie jenem Skaramuz die Narrheit an der Nase ansehen. Dies Manuskript enthält eigenhändige Parallelen von mir über beide, und ist zugunsten des Narren ausgefallen. –

Kreuzgang hat eine Sokrates-Büste im Zimmer, und weist den Arzt auf einen verfassten Text, einen poetischen Redeakt hin, der zwei Gegenpositionen diskutiert und die große Struktur des Textes erneut im Kleinen in einem Sprechakt abbildet, gebrochen durch die Rolle des Wahnsinnigen. Der ironische Sprecher reflektiert auf seine philosophischen Grundlagen, die platonischen Dialoge – der transzendente Schalk führt sich damit selbstreflexiv agierend ein.

Das Medium des Theaters legt zwangsläufig eine weitere Grundlage zu Kreuzgangs transzendentaler Hanswurstrolle. Es ist das am besten geeignete Medium für den romantischen Ironiker. Der Schauspieler schlüpft in eine Rolle, es kommt zum Illusionsbruch, sodann folgt eine Spaltung in ein reales Ich und ein Rollen-Ich. Diese Brechung ist Grundvoraussetzung in den *Nachtwachen* und gleichzeitig eine Modifizierung. Kreuzgang bewegt

<sup>73</sup> Pate steht hier Clemens Brentanos *Godwi*. Hier wird der Erzähler im Laufe des zweiten Teils krank, er leidet an einer entzündeten Zunge. So wechselt das Erzählen allmählich auf die Figuren, die die Krankheit des bisherigen Erzählers weiter präsent halten. Der Fiktionsbruch und damit die integrierte Selbstreflexion geht im *Godwi* so weit, dass der Autor sich im II. Band mit seinem Helden trifft, über bestimmte Stellen des I. Bandes diskutiert und, weil er vor seinem Helden an einer Entzündung der Zunge, des Redens also, stirbt, durch einen weiteren Autor ersetzt werden muss (vgl. Kremer, *Prosa der Romantik*, a.a.O., S. 59).

sich von Rollen-Ich zu Rollen-Ich, die fehlende Psychologisierung führt zu einem unendlichen Kreisen in literarischen Rollen. Die einzige Konstante bleibt also der permanente Wechsel von Rolle zu Rolle, deshalb muss für den transzendentalen Buffo die ganze Welt eine Bühne sein.<sup>74</sup> Das Leben als Theaterstück ist das Zitat einer ganzen literarischen Epoche, des Barock, stammen diese Charakteristika doch eindeutig aus diesem.<sup>75</sup> Der barocke Mensch jedoch stellt im Unterschied zu den *Nachtwachen* eben jene transzendente Perspektive, die Kreuzgang in seinen Rollenzitaten erst zu beweisen versucht, zu keiner Phase in Frage, denn der Glaube an ein Leben nach dem Tod mit dem Diesseits als Durchgangsstation war ein Fundament der barocken Weltanschauung. Die Modifikation in den *Nachtwachen* ist die Einbettung der Grundlinien in die romantisch-ironische Struktur.

Natürlich ist die Theatermetaphorik auch ein Zitat von Literatur. Die Dramenfiguren bieten die beste Möglichkeit für die im zweiten Kapitel erwähnte permanente Parekbase. Die Rolle ist immer der erste Bruch vor dem Redeakt auf der strukturellen Ebene, noch bevor Kreuzgang ein Wort im Muster der literarischen Figur gesprochen hat.<sup>76</sup>

Flüchtige Szenen – nichts anderes stellt also Kreuzgangs Leben dar. Ständig zitiert er, es gibt kein konkret fassbares Individuum, er definiert sich eben nur durch seine romantisch-ironische Redeweise.

Die letzte Rolle Kreuzgangs, auf die ich eingehen möchte, ist die des Teufels:

Die Geschichte ging mir während meiner Nachtwache sehr im Kopfe herum, denn ich hatte bis jetzt nur an einen poetischen Teufel geglaubt, keineswegs aber an den wirklichen. [...] da ich von Natur hinkte und nicht zum Besten aussah.<sup>77</sup>

Zusammen mit dem Ende der *Nachtwachen*, an der Stelle als Kreuzgangs Mutter seine Zeugung schildert, ist dieser in der Rolle des Teufels eingeführt:

<sup>74</sup> Ebd., S. 65.

<sup>75</sup> Simhandl, a.a.O., S. 91.

<sup>76</sup> Ein weiteres Beispiel wäre die dritte Nachtwache, hier bedient sich Kreuzgang des Don-Juan-Stoffes. Kreuzgang gibt dabei den steinernen Gast, die Wahl des Stoffes ist mit dem oben angesprochenen Bezugspunkt des barocken Theaters der Grund für diese Wahl: »In der Comedia Der Verführer von Sevilla oder der steinerne Gast stellte der Dramatiker [Tirso de Molina, Anm. d. Verf.] zum ersten Mal die Gestalt des Don Juan auf die Bühne, [...] das Stück besteht aus flüchtigen Szenen, in denen die Opfer und die Gegenspieler des Helden oft nur skizzenhaft angedeutet sind. Bilder des Schreckens wechseln mit Passagen überschäumender Sinnlichkeit; die Antithetik des barocken Weltgefühls drückt sich darin aus.« (Simhandl, a.a.O., S.105).

<sup>77</sup> *Nachtwachen*. Von Bonaventura, a.a.O., S. 23, 26.

Es war in der Christnacht, als dein Vater den Teufel bannen wollte [...]. Nun fing es in der Nacht um uns her sein buntes Wesen zu treiben, und wir merkten, dass wir nicht allein waren. Ich schmiegte mich in dem gezogenen Kreise dicht an deinen Vater, wir berührten zufällig das Zeichen des Erdgeistes und wurden warm beisammen. Als der Teufel erschien, erblickten wir ihn nur noch mit halb geöffneten Augen – es war grade der Moment, in dem du entstandest! – Jener war recht bei Laune und erbot sich, Patenstelle zu vertreten; er mochte ein Mann in seinen besten Jahren sein, und ich erstaune über die Ähnlichkeit, die du mit ihm hast; nur siehst du finsterer aus, was du dir noch abgewöhnen dürftest.<sup>78</sup>

Kreuzgang spricht vom poetischen Teufel, in der Konsequenz seiner Zitate kann es auch nur einen solchen geben. Und: »Er sehe aus wie der Teufel«, erklärt ihm die Mutter. Diese Herleitung und Parallelisierung ist immens wichtig, denn ein Jahr nach den *Nachtwachen* erscheint im *Journal von neuen deutschen Original Romanen* ein Nachtrag zu Kreuzgangs nächtlichen Rundgängen, die Einleitung zu einem Werk mit dem Titel *Des Teufels Taschenbuch*:

Zu guter Letzt verspreche ich möglichst interessant in diesem Taschenbuche zu sein, mich auch nicht so grell und ungebildet, wie die alten Teufel, zu betragen, was sich überhaupt für eine veredelte Bosheit keineswegs schickt, [...] und meine Wahrheiten, die meinem Charakter als Lügengeiste getreu, freilich immer Unwahrheiten bleiben, und in welcher einzigen Rücksicht mich irdische Schriftsteller bisher nachgeahmt haben, möglichst mit spitzen Fingern anzugreifen, so dass ich in jeder gesitteten höllischen Gesellschaft ohne Bedenken gelesen werden kann –

Sollte man von diesem allen indes in vorliegendem Teufels Taschenbuche das Gegenteil vorfinden, so weiß man schon aus dem obigen, was man sich in Hinsicht auf Wahrheit und Lüge von mir zu versprechen hat. Der Teufel.<sup>79</sup>

Die Indizien sprechen für die Verbindung der beiden Texte.<sup>80</sup> Wie der »Prolog des Hanswurstes« in den *Nachtwachen* endet diese Einleitung mit einem Absatz, der mit der Redewendung »Zu guter Letzt« beginnt. Der

<sup>78</sup> Ebd., S. 177.

<sup>79</sup> Des Teufels Taschenbuch (Einleitung), in: *Nachtwachen*. Von Bonaventura, a.a.O., S. 189.

<sup>80</sup> Vgl.: Horst Fleig, *Literarischer Vampirismus*. Klingemanns *Nachtwachen* von Bonaventura, Tübingen 1985, S. 35ff. Fleig verbindet ebenfalls beide Texte, die *Nachtwachen* und *Des Teufels Taschenbuch* (Einleitung) in seiner Interpretation miteinander.

Text zur Einleitung ist in der Folge nie erschienen, die Rede des Teufels bleibt damit Fragment. Sie ist unvollendet mit offenem Charakter, und hat so auch beste Voraussetzungen für einen romantisch-ironischen Sprechakt. Der Teufel schreibt, womit er der poetische Teufel ist, den Kreuzgang benennt. Er reflektiert auf seine Schreibsituation, konstruiert so die gleiche paradoxe, selbstreflexive Struktur wie die *Nachtwachen*.

Zusammenfassend lässt sich damit Folgendes konstatieren: Wie deutlich wurde ist Kreuzgang kein Individuum im psychologischen Sinne. Er ist auch nicht der poetische Nihilist, für den ihn Arendt gehalten hat. In Rückgriff auf Schlegels fragmentarische Herleitung des romantischen Ironiebegriffs ist der Nachtwächter ein transzendentaler Buffo. Seine Redeweise stößt den ewigen, romantisch-ironischen Reflexionsprozess an. Außerdem strukturieren Kreuzgangs literarische Zitate, seine Redeakte in Rollen, den kompletten Text, womit die *Nachtwachen* zu einem Reflexionsmedium der romantisch-ironischen Denkfigur werden. Das sprachlogische Dilemma eines nicht erreichbaren Zielpunktes in der romantischen Reflexion auf ein Absolutes bleibt bestehen, der ewige Zirkel der Annäherung wird in diesem Text eben durch die Sprechakte des Protagonisten erreicht. Wer spricht ist also – frei nach Foucault – unerheblich. Denn die Art und Weise, wie gesprochen wird, muss bei einer vollständigen *Nachtwachen*-Interpretation immer im Zentrum stehen.