

ALEXANDER KNOPF

Die »Individualitaet einer Buchstabenmasse«

Über das Verhältnis der Handschrift der ›Zueignung‹ von Novalis zu ihrem Druck

I. Überlieferungsgeschichte der Handschrift

Mit Handschrift FDH Hs-30464 hat sich der überlieferte Textzusammenhang des ›Heinrich von Aferdingen‹ um ein einzelnes, aber bedeutungsvolles Blatt erweitert.¹ Ende 2011 konnte das Freie Deutsche Hochstift in Frankfurt das Manuskript mitsamt dem Album der englischen Dichterin Hope Fairfax Taylor, in das es geheftet war, erwerben.² Eine erste Reproduktion und Transkription der Handschrift erschien zu Hardenbergs 240. Geburtstag am 2. Mai 2012.³ Folgt man der Überlieferungs-

- ¹ Zitiert wird nach der Ausgabe: Novalis Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, Historisch-kritische Ausgabe in 4 Bänden, 1 Materialienband und 1 Ergänzungsband in vier Teilbänden mit dem dichterischen Jugendlachlaß und weiteren neu aufgetauchten Handschriften hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 6 Bde., Stuttgart 1960 ff. Für das dichterische Werk im ersten Band wird auf die dritte Auflage von 1977 zurückgegriffen. Die Ausgabe wird im Folgenden mit der Sigle NS und mit Angabe von Bandnummer und Seitenzahl zitiert. Beschreibungen der bisher bekannten Handschriften mit Angaben zu Provenienz, Papierbeschaffenheit, Datierung etc. finden sich in NS 1, S. 624–659 und in der textkritischen Edition des Astralis-Gedichts von Sophia Vietor, Astralis von Novalis. Handschrift – Text – Werk, Würzburg 2001 (= Stiftung für Romantikforschung 15), S. 34–92.
- ² Die folgenden Angaben gehen auf Mitteilungen von Herrn Dr. Konrad Heumann und Frau Bettina Zimmermann zurück, beide Mitarbeiter des Freien Deutschen Hochstifts, denen hiermit herzlich gedankt sei. Eine ausführliche Beschreibung des Manuskripts und des Albums findet sich in dem Bericht der Restaurierungswerkstatt West Dean Conservation, der dem Verfasser freundlicherweise zur Verfügung gestellt wurde. Für die langen Gespräche und die stets anregende Kritik sei an dieser Stelle auch Roland Reuß gedankt.
- ³ Heinrich von Aferdingen. Eine wiederentdeckte Handschrift. [Faksimiledruck mit einer Transkription von Konrad Heumann und Bettina Zimmermann. Einleitung: Gabriele Rommel.] Georg Philipp Friedrich von Hardenberg (Novalis). 2. Mai

geschichte der Handschrift, findet sich ein erster Hinweis auf das Blatt bei Johann Wilhelm Ritter, einem der engsten Freunde Friedrich von Hardenbergs.⁴ Wie es in Ritters Besitz gelangte, ist indes eine offene Frage. Vermutlich hatte Karl von Hardenberg, der Bruder des Novalis, Ritter einen Teil der philosophischen und physikalischen Papiere überlassen. Dies geht zumindest aus einem Brief Ritters hervor, der damit Karls frühere Aussage gegenüber Tieck, er habe Ritter Manuskripte »blos zum Ansehen« gegeben, in Zweifel zieht.⁵ Ob allerdings das fragliche Manuskript zu diesen Papieren gehörte oder ob Novalis es ihm noch zu seinen Lebzeiten übereignet hat, ist nicht zu beantworten.⁶ Sicher ist aber, dass Ritter, als Novalis' Erben 1808 die Hinterlassenschaft des Verstorbenen reklamierten, sich das Blatt »des Brouillons von der Zueignung des Ofterdingen« ausbat.⁷ Offenbar gelangte das Blatt nach Ritters Tod (1810) unter bislang nicht rekonstruierbaren Umständen in den Besitz der britischen Übersetzerin Sarah Austin (1793–1867), die unter anderem einige Fragmente des Novalis und Charakteristiken Goethes ins Englische übertragen hat.⁸ Vermutlich von ihr erhielt es Hope Fairfax Taylor, die Großnichte Sarah Austins.

1772 – 25. März 1801. Festgabe zum 240. Geburtstag, hrsg. von der Forschungsstätte für Frühromantik und Novalis-Museum Oberwiederstedt und vom Freien Deutschen Hochstift / Frankfurter Goethe-Haus, Oberwiederstedt 2012 (= Wiederstedter Fragmentblätter 3).

- 4 Vgl. Klaus Richter, *Das Leben des Physikers Johann Wilhelm Ritter. Ein Schicksal in der Zeit der Romantik*, Weimar 2003; Walter D. Wetzels, *Johann Wilhelm Ritter. Physik im Wirkungsfeld der deutschen Romantik*, Berlin und New York 1973 (= Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N.F. 59 [183]).
- 5 Vgl. den Brief an Karl von Hardenberg vom 5. August 1808 in: NS 5, S. 169: »unter denjenigen Papieren von *Novalis*, welche Sie mir einst zu Weißenfels mittheilten [...]«. Vgl. auch den Brief von Karl an Tieck vom 6. Mai 1802; NS 5, S. 150.
- 6 Richard Samuel, *Zur Geschichte des Nachlasses Friedrich von Hardenbergs*, in: *Jahrbuch der deutschen Schiller-Gesellschaft* 2 (1958), S. 301–347, hier: S. 339, Anm. 46, vermutet letzteres.
- 7 NS 5, S. 170.
- 8 Vgl. Sarah Austin, *Characteristics of Goethe. From the German of Falk, Von Müller, &c. with Notes, Original and Translated, Illustrative of German Literature*, London: Wilson, 1833; *Fragments from German Prose Writers. Illustrated with Notes. Translated by Sarah Austin with Biographical Sketches of the Authors*, London: Murray, 1841. Zu Sarah Austin vgl. Lotte und Joseph Hamburger, *Troubled Lives: John and Sarah Austin*, Toronto u.a. 1985.

II. Beschreibung der Handschrift

Hs-30464 enthält die Niederschrift der beiden Eingangssonette des ersten Teils und dessen Titeldisposition. Sie gehört damit zu dem Überlieferungszusammenhang der ›Erwartung‹, der, abgesehen von einem weiteren Einzelblatt, noch immer als verloren gelten muss.⁹ Es ist uns schwer festzustellen, dass es sich um einen Entwurf handelt, der in dieser Gestalt keinen Eingang in den Erstdruck vom Juni 1802 fand.¹⁰ Zwischen der Handschrift und dem Erstdruck besteht eine umfassende Varianz in Wortlaut und Interpunktion. Zugleich verrät das Manuskript, dass Novalis ursprünglich kein ›Doppelsonett‹ unter dem Titel ›Zueignung‹ geplant hatte. Das Zueignungssonett steht auf einer Seite des Blattes, das zweite Sonett auf der anderen Seite des Blattes unter dem Titel »Heinrich von Afterdingen. / Ein Roman / von / Novalis. / Erster Theil. / Die Erwartung. /« (343,1–6).¹¹

Damit stellt Hs-30464 den Philologen und besonders den um die Textkonstitution besorgten Editor vor Probleme, die auf gewisse Weise exemplarisch für die Dilemmata des Umgangs mit Manuskripten und die editorische Praxis sind. Bislang war die Novalis-Forschung mangels handschriftlicher Zeugen von der Beantwortung der Frage, inwieweit der Erstdruck einen gesicherten Text bietet, entbunden. Zwar stand der posthum erschienene Erstdruck seit je unter dem Verdacht der Nichtauthentizität, da man wusste, dass zumindest Ludwig Tieck, mit Friedrich Schlegel Herausgeber des Hardenbergschen Nachlasses, in den Text

- 9 Das andere Blatt enthält die beiden Gedichte aus dem sechsten Kapitel, die im ›Musenalmanach für das Jahr 1802‹ – herausgegeben von Tieck und August Wilhelm Schlegel, gedruckt 1801 bei Cotta – vorab veröffentlicht wurden. Sie befinden sich heute in der Bibliotheca Bodmeriana, Cologny-Genf (Sign.: Hs. No. 11). Vgl. Samuel, *Zur Geschichte des Nachlasses Friedrich von Hardenbergs* (Anm. 6), S. 304.
- 10 Zur Entstehung dieses Erstdrucks vgl. Samuel, a. a. O. (Anm. 6), S. 302 f. Außerdem Sophia Vietor, *Die Erstdrucke und die Erstaussagen der Schriften von Novalis und ihre Herausgeber*, in: *Novalis. Das Werk und seine Editoren*, hrsg. von Gabriele Rommel, Wiederstedt 2001, S. 65–86. Dazu auch die *Dokumentensammlung* in NS 5, S. 127–187.
- 11 Der Einfachheit halber nenne ich das zweite Sonett nach dem Incipit »In ewigen Verwandlungen«. Die serifenlose Type zeigt den Wechsel von deutscher zu lateinischer Schreibschrift im Manuskript an.

eingegriffen hatte.¹² Aber das bloße Verdachtsmoment ließ keine Aussage darüber zu, auf welche Weise der Text verändert wurde. Die Handschrift scheint nun den Verdacht zu bestätigen, dass der Druck in dieser Form nicht auf Novalis zurückgeht.

Tatsächlich lässt sich auch dem handschriftlichen Entwurf nicht mit Sicherheit entnehmen, wer der Urheber des »Doppelsonetts« ist. Es ist durchaus möglich, dass Novalis den Entwurf selbst überarbeitet hat, dieser also nur eine Vorstufe innerhalb der Textgenese darstellt. Als Entwurf ist die Handschrift kaum geeignet, die Legitimität des Drucks anzufechten. Dennoch geht aus der Handschrift eindeutig hervor, dass Novalis zu einem bestimmten Zeitpunkt innerhalb des Arbeitsprozesses zwei einzelne Sonette verfasst hat, von denen eines die Überschrift »Zueignung« trägt, während das andere, titellos, dem ersten Teil des Romans zugeordnet ist. Vor die Frage, ob die beiden Sonette von Novalis zusammengestellt wurden und welche Gründe ihn zu der Änderung des früheren Entwurfs bewogen haben könnten, sieht sich der Editor überhaupt erst durch Hs-30464 gestellt.

Wo aber der materielle Befund kein Urteil darüber erlaubt, welchem der beiden Zeugen bei der Textkonstitution zu folgen ist, kann der Editor seine Entscheidung einzig durch eine Interpretation fundieren. Wenn Hs-30464 im Hinblick auf den Druck eine Erkenntnis gewährt, dann die, dass der zu edierende Text nicht im Material fixiert vorliegt, sondern vom Editor jederzeit erst zu gewinnen ist. Zu bedenken ist, dass die Edition die Grundlagen für die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Text deshalb schafft, weil sie den Text selbst schafft, d.h. konstituiert.¹³ Der Editor ist, vermittelt über eine Rezeptions- und schließlich Interpretationsleistung, an der Produktion des Textes beteiligt. Mehr noch: die Edition objektiviert ein vorliegendes Stück Sprache überhaupt

12 Vgl. Vietor, Die Erstdrucke und die Erstaussagen der Schriften von Novalis (Anm. 10), S. 65–86. William Arctander O'Brien, Herstellung eines Mythos. Novalis' »Schriften« in der redaktionellen Bearbeitung von Tieck und Schlegel, in: Zeitschrift für deutsche Philologie 111 (1992), S. 161–180.

13 Zum Textbegriff vgl. Roland Reuß, »... / die eigene Rede des andern«. Hölderlins »Andenken« und »Mnemosyne«, Frankfurt am Main und Basel 1990, S. 42–55. Der Text wird dort verstanden als das »einheitsbestimmte Moment von Literatur« (S. 42), das als solches das Komplement zu Produktion und Rezeption, dem von Vielheit bestimmten Moment der Literatur, bildet.

erst zum Text.¹⁴ Das bedeutet, dass jede Edition eine Interpretation des gegebenen Schriftzusammenhangs zu ihrer Voraussetzung hat, denn der Grund für eine editorische Entscheidung kann und darf ausschließlich das Resultat einer Interpretation sein. Nur die Befragung des Geschriebenen kann Aufschluss über die einzelnen textuellen Phänomene geben. Die Minimalbedingung zur Hypothesenbildung über Interventionen in den Text durch die Herausgeber Schlegel und Tieck ist das Scheitern »alle[r] innertextuellen Kohärenzvermutungen«.¹⁵

Bevor jedoch das Verhältnis von Manuskript und Druck besprochen werden kann, ist die Handschrift selbst in ihren Eigenheiten zu erfassen. Festzuhalten ist zunächst, dass Hs-30464 mit 19,6 cm Höhe und 17,0 cm Breite ungewöhnliche Abmessungen aufweist. Das Blatt ist, wenn man die Seite mit dem Titel vor sich hat, am linken und oberen Rand auf eine Weise beschnitten, dass es sich der Form des Quadrats annähert.¹⁶ Ob dieser Form Absicht zugrundeliegt oder sie sich dem Zufall verdankt, ist schwer zu sagen.¹⁷ Es ist aber kaum anzunehmen, dass Novalis dieses Format für die Papiere gewählt hat, auf denen er seinen Roman niederschreiben wollte. Für einen Text größeren Umfangs scheint es zu knapp bemessen, zumal Novalis in der Regel auch noch einen Korrekturrand frei gelassen hat, der zur Verfügung stehende

- 14 Vgl. ebd., S. 43 f. Einen ähnlichen Textbegriff hat auch Gunter Martens, Was ist ein Text? Ansätze zur Bestimmung eines Leitbegriffs der Textphilologie, in: *Poetica* 21 (1989), S. 1–25, entwickelt. Anhand der auf Peirce zurückgehenden dreistelligen Zeichenrelation zwischen Zeichenträger, Zeichenobjekt und Interpretant definiert Martens den Text als »ein Zeichen, dessen Struktur durch eine vom Zeichenbenutzer und vom jeweiligen situativen Umfeld bestimmte dynamische Wechselbeziehung zwischen Textträger und Textbedeutung gekennzeichnet ist« (S. 13).
- 15 Roland Reuß, Was ist das Kritische an einer kritischen Ausgabe? Erste Gedanken anlässlich der Edition von Kleists Erzählung ›Die Marquise von O...‹, in: *Berliner Kleist-Blätter* 2 (1989), S. 3–20, hier: S. 11.
- 16 Die folgende Beschreibung behandelt diese Seite als Rückseite (verso), ohne dass damit schon eine Aussage über die Reihenfolge der Beschriftung gemacht werden soll.
- 17 August Wilhelm Schlegel, Vorlesungen über die romantische Literatur (1803/04), in: ders., *Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, Bd. 2,1: *Vorlesungen über Ästhetik* (1803–1827). Textzusammenstellung von Ernst Behler, Paderborn u. a. 2007, S. 163, rekonstruiert die Quartette des Sonetts mit dem Reimschema abba »nach dem Schema des Quadrats«.

Raum also weiter geschrumpft wäre. Zumindest für den zweiten Teil hat er Folio-Bögen mit den ungefähren Maßen 39×49 cm verwendet und diese so aufgeteilt, dass daraus Seiten mit ca. $24,5 \times 19,5$ cm entstanden.¹⁸ Bereits aufgrund der Irregularität des Formats stellt sich demnach die Frage, ob das Blatt überhaupt Teil des Romankonvoluts gewesen sein kann.¹⁹

Das Blatt wurde einmal horizontal und einmal vertikal gefaltet, was zumindest entlang des horizontalen Falzes auf beiden Seiten zu Schriftverlust geführt hat. An allen vier Ecken des Blattes sowie am oberen und unteren Rand in der Mitte finden sich gelblich-braune Flecken, bei denen es sich um Rückstände des Knochenleims handelt, mit dem das Blatt in das Album von Hope Fairfax Taylor geheftet war. Das Blatt, nicht aber das Album, weist einen Wasserschaden am linken unteren Rand auf, der demnach entstanden sein muss, bevor das Manuskript von Taylor in ihr Album geheftet wurde. Ein weiterer Fleck, der ungefähr $11,5 \times 3,0$ cm misst, befindet sich mit Blick auf die Rückseite rechts neben der vertikalen Mittelachse. Genau am linken Rand dieses Flecks läuft ein Riss entlang, der das Blatt von oben nach unten teilt. Dieser Riss kann kaum dadurch verursacht worden sein, dass man das Blatt, nachdem es bereits verklebt war, dem Album wieder entnommen hat. Zwar wurde das Blatt, folgt man dem Bericht der Restaurierungswerkstatt, tatsächlich zweimal eingeklebt, aber das vollständige Zerreißen hätte sich bei einem behutsamen Ablösen des Blattes unbedingt vermeiden lassen müssen.²⁰ Stattdessen vermittelt der Riss den Eindruck, als sei er durch eine rasche Bewegung entstanden, wie man sie ausführt, wenn man ein Papier vernichten will. Merkwürdig ist zudem die Art der Klebung. Das Blatt wurde offenbar nicht am linken Seitenrand befestigt, so dass es leicht umzublättern gewesen wäre, sondern

18 Zur Astralis-Handschrift vgl. Vietor, *Astralis von Novalis* (Anm. 1), S. 82. Zu den Handschriften der beiden Fragmente des ersten Kapitels der »Erfüllung« vgl. NS 1, S. 644 und 655.

19 Allerdings handelt es sich bei der Entwurfshandschrift zu den beiden Gedichten aus dem sechsten Kapitel des Romans um einen gefalteten Folio-Bogen mit den Maßen $33,0 \times 19,9$ cm, was zwei Einzelseiten mit den Maßen $19,9 \times 16,5$ cm entspricht. Dies stimmt ungefähr mit den Abmessungen von Hs-30464 überein.

20 Es lassen sich keine Papierspuren an dem Blatt feststellen, die nicht aus demselben Album stammten, in dem es zuletzt gefunden wurde.

man hat es derart mit Leim bestrichen und in das Album geheftet, dass ein Lesen der Vorder- und der Rückseite unmöglich war.

Das Schriftbild ist in seiner Gesamtheit sehr auffällig, auch wenn man Probleme der Entzifferung zunächst beiseite lässt. Bemerkenswert ist die Disposition des Titels, der beinahe eine halbe Seite einnimmt und den Charakter einer Reinschrift hat, so dass er sich sehr deutlich vom nachfolgenden Schriftbild abhebt. Diese Großzügigkeit auf engem Raum deutet darauf hin, dass Novalis ursprünglich kein auf den Titel folgendes Gedicht vorgesehen hatte. Ein Vergleich mit der ersten Seite des ›Astralis‹-Manuskripts und der Handschrift des Kapitelfragments ›Das Gesicht‹ zeigt, dass Novalis dort mit dem zur Verfügung stehenden Platz sparsamer umgegangen ist. Der Titel beansprucht jeweils nur ungefähr ein Drittel der Seite und ein waagerechter Strich setzt ihn vom folgenden Text ab. Auch die Tinte, mit der der Titel niedergeschrieben wurde, scheint im Vergleich mit den beiden Gedichten blasser. Es ist daher so gut wie sicher, dass Novalis zuerst nur den Titel notiert hatte.

Als komplizierter erweist es sich, Aussagen über die folgenden Arbeitsschritte zu treffen. Beide Gedichte scheinen mit derselben Tinte geschrieben worden zu sein, wobei der besonders dunkle Farbton des ersten Verses des Zueignungssonetts ein Hinweis darauf sein könnte, dass dieser zu einem früheren Zeitpunkt als die übrigen Verse notiert wurde. Schon die Korrektur von »erweckt« (340,4) zu »erregt« (340,3) wurde offenbar in einem späteren Überarbeitungsschritt vorgenommen. Der Schriftduktus stimmt in beiden Gedichten überein. Das legt die Annahme nahe, sie seien in einem Arbeitsgang niedergeschrieben worden. Doch sagt die Beschaffenheit der Schrift über den genauen Zeitpunkt der Entstehung zu wenig aus, da Novalis ›Die Erwartung‹ bekanntlich in nur vier Monaten niedergeschrieben hat,²¹ signifikante Abweichungen also nicht zu erwarten sind.²² Gravierend sind dagegen die Irregularitäten in der Disposition der Schrift. Sie orientiert sich zunächst an der vertikalen Mittelachse. Der Romantitel ist mittig aus-

²¹ Vgl. NS 1, S. 185.

²² Gerhard Schulz, der vor Abfassung seines jüngsten Buches offensichtlich Gelegenheit hatte, Hs-30464 einzusehen, datiert die Verse auf Anfang 1800. Vgl. Gerhard Schulz, Novalis. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs, München 2011, S. 174, Anm.

gerichtet und auch die folgenden neun Verse, die mit »wunderbar genießt./« (343,16) enden und von denen ein Vers gestrichen ist, folgen diesem Ordnungsprinzip, auch wenn sie einen regelmäßigen, linksbündigen Einzugs beachten. Dagegen stehen die nächsten elf Verse bzw. Versanfänge, von denen wiederum fünf verworfen wurden, am linken Blattrand quer zur horizontalen Ausrichtung des übrigen Textes.

Die einfachste Erklärung für dieses Phänomen wäre nun, dass die andere Seite schon beschrieben war und Novalis sich daher gezwungen sah, auf den Rand auszuweichen. Es ist aber fraglich, ob diese Erklärung hinreicht. So scheint es beispielsweise höchst unwahrscheinlich, dass Novalis mit der halben Seite, die ihm nach der Niederschrift des Titels noch zur Verfügung stand, so verschwenderisch umgegangen wäre, wenn er von Anfang an gewusst hätte, dass den beiden Quartetten noch weitere Verse folgen sollten. Der Abstand zwischen den ersten neun Versen deutet keineswegs auf ein Bewusstsein von Platzmangel hin, und auch der Raum am unteren Blattrand, der mindestens noch für zwei weitere Verse genügt hätte, bleibt von Novalis ungenutzt, während er auf fast allen anderen Blättern aus dem Afterdingen-Zusammenhang die Schrift bis dicht an das Seitenende führt. Dazu tritt die Auffälligkeit, dass Novalis zwar die ersten neun Verse flüssig hintereinander weg schreibt – selbst die Streichung des fünften Verses erfolgt ohne erkennbares Schwanken –, bei den folgenden elf Versen aber in größte Formulierungsnot gerät. Bereits die Tatsache, dass er für sechs zu schreibende Verse, also die beiden Terzette, elf Verse konzipieren musste, zeigt diese Schwierigkeit an.²³ Nur zwei Verse (343,22–24) bedurften keiner weiteren Korrektur.

Dieser Bruch im Schreibprozess, der sich graphisch ja im Schriftbild widerspiegelt, korrespondiert auf geradezu rätselhaft zu nennende Weise mit dem Text unter der Überschrift »Zueignung«. Festzuhalten ist zunächst, dass sowohl die Überschrift als auch beide Querstriche nachträglich eingefügt wurden. Auch sie sind, wie die folgenden elf Verse, an der vertikalen Mittelachse des Blattes ausgerichtet. Von den elf Versen sind die ersten neun Verse offenbar in einem Zug geschrieben worden. Im zweiten Vers kommt Novalis zwar ins Stocken, er überwindet diese Schwierigkeit aber, und fährt dann ohne Unterbrechung

23 Eine genaue Beschreibung der Entstehung beider Terzette folgt im dritten Abschnitt.

fort. Diese neun Verse bilden die beiden Quartette. Zwar sind die Verse: »Du warft mir alles, wirft mir alles werden, / Mein Leben und mein Herz find ewig dein /« (340,15.17) noch mit gleichbleibendem Einzug niedergeschrieben. Doch plötzlich, mit dem ersten Vers des ersten Terzetts, wiederholt sich die Hemmung im Schreibprozess, die wiederum zu einer Vielzahl von Varianten führt und die formale Einheit des Gedichtes sprengt, indem die Verse nach links ausbrechen und einen neuen Einzug etablieren. Dieser Einzug wird erst durch den letzten Vers aufgehoben, der sich seinerseits am vorletzten, aufgrund der Korrektur dicht an den rechten Rand gedrängten Vers zu orientieren scheint.

Über eine so auffällige Störung stillschweigend hinwegzugehen, verbietet allein die Schreibpsychologie. Im Schreibprozess steht der Autor zu dem von ihm verfassten Text in einer doppelten Beziehung: Der Autor verfügt nicht nur über den Text, sondern der Text gewinnt zunehmend eine eigene Autorität, durch die er umgekehrt den Autor an sich bindet. Erhält ein Text vom Autor eine spezifische Form, dann verselbstständigt sich diese Form zu einem Formprinzip, das zu durchbrechen ab einem bestimmten Zeitpunkt Überwindung kostet. Ein Verstoß gegen dieses Formprinzip hat für den Autor stets etwas von der Übertretung eines Gesetzes, auch dann, wenn dieses durch ihn selbst konstituiert wurde. Wollte man diesen doppelten Bruch dadurch auflösen, dass man im einen Fall sagte, Platzmangel sei die Ursache, im andern Fall, die Verbesserung des elften Verses hätte Novalis veranlasst, mit dem Text nach links auszuweichen, bliebe noch immer die Frage offen, warum ausgerechnet die vier Terzette den Autor in solche Schwierigkeiten der Formulierung stürzten. Es ist nicht von der Hand zu weisen, dass der Irregularität im Schriftverlauf eine Störung auf der Ebene des materiell Ausgesagten entspricht. Die Tatsache, dass sich dieser Bruch in beiden Gedichten an exakt derselben Stelle ereignet, deutet vielmehr auf ein strukturelles Problem hin.

Führt man alle an beiden Gedichten gemachten Beobachtungen zusammen – Identität oder zumindest hohe Ähnlichkeit von Tinte und Duktus der Schrift, flüssige Niederschrift und einheitliches Schriftbild der vier Quartette, nachträgliche Einfügung der Überschrift »Zueignung« und der Querstriche –, dann drängt sich sozusagen von selbst der Gedanke auf, die vier Quartette könnten einen ursprünglichen Zusammenhang bilden. Um diesen Gedanken nun überhaupt verfolgen zu können, ist es notwendig, sich vom Resultat der Niederschrift nicht

den Blick auf die Textgenese verstellen zu lassen. Man hat, mit anderen Worten, zunächst einmal von der Tatsache abzusehen, dass es sich bei beiden Texten um Sonette handelt, die als solche bestimmten formalen und strukturellen Kriterien zu gehorchen haben. Der Interpret hat sich von einem Wissen freizumachen, das ihm nur die erhöhte Position gewährt, von der aus er den gesamten Schreibprozess überschaut.

Man kann die Konsequenzen, die eine solche mentale Operation, eine Art Epoché, für das Textverständnis haben kann, am sog. »Lied der Toten« veranschaulichen. Auch dieser Text ist allein in einer Entwurfs- handschrift überliefert.²⁴ Das Gedicht selbst trägt keinen Titel.²⁵ Allerdings ist ihm ein metrisches Schema vorangestellt, das durch einen Querstrich, der die ganze Seite teilt, vom Text getrennt ist. Neben dem metrischen Schema, ebenfalls über dem Querstrich, steht der Vers: »Selig sind allein die Toten./«. Dieser Vers scheint aber ebenfalls nicht als Überschrift gemeint zu sein, sondern nur das Metrum zu exemplifizieren. Anzunehmen ist, dass er im Druck nicht erscheinen sollte. Im Druck hätte der Leser also einen Text ohne Titel vor sich, in dem – folgt man dem ausgearbeiteten Kapitel »Das Kloster, oder der Vorhof« – weder der Kontext einen Hinweis auf den besonderen Charakter der Totengesellschaft gibt, noch das lyrische Wir von sich als einem Kollektiv der Toten spricht. Die überaus unwahrscheinliche, gegen alle Leseerwartungen verstoßende Tatsache, dass es sich um ein Lied von Toten handelt, wäre dem Text erst zu entnehmen, nicht schon vorauszusetzen. Ein solches Problembewusstsein hat der durch sein Wissen voreingestellte Interpret sich aber erst einmal zu verschaffen.

Hat man einmal den – spekulativen – Gedanken zugelassen, Novalis habe nicht von Anfang an ein oder zwei Sonette geplant, sondern die ersten beiden Quartette unter dem Romantitel und im Anschluss daran sofort zwei weitere Quartette auf der anderen Seite als ein einziges

24 Die Handschrift mit der Inventarnummer Hs-9619 befindet sich im Besitz des Freien Deutschen Hochstifts.

25 Der Titel »Das Lied der Toten« wurde erst durch Jacob Minors Ausgabe von 1907 in dieser Form in die Überlieferungsgeschichte eingeführt. Minor identifizierte offenbar die Notiz »Das Lied der Toten« (NS 3, S. 579, Nr. [192]) als Gedichttitel, obwohl diese, wie zuerst Heinz Ritter nachgewiesen hat, noch im Umkreis der Arbeiten zum Romanfragment »Die Lehrlinge zu Säis« anzusiedeln ist. Vgl. Heinz Ritter, Die Entstehung des Heinrich von Ofterdingen, in: Euphorion 55 (1961), S. 163–195, hier: S. 178.

Gedicht notiert, erhellt sich möglicherweise ein Phänomen, das in seiner Irregularität nicht kontingent zu sein scheint. Er würde zum einen erklären, warum Novalis den Raum unter dem Titel so unbesorgt ausgefüllt hat, darum nämlich, weil die Rückseite noch unbeschrieben war. Zum andern würde ein ursprünglicher Zusammenhang das einheitliche Schriftbild und den ununterbrochenen Schreibfluss erklären. Dazu passt bestens der von Gerhard Schulz in den »Schriften aus der Berufstätigkeit« gemachte Fund der Notizen zur ›Zueignung‹. Inmitten mehrerer Aufzeichnungen, die aufgrund ihres haushalts- und personaltechnischen Inhalts während Novalis' Aufenthalt in der thüringischen Stadt Artern Ende 1799 entstanden sein müssen, finden sich folgende Reimlisten: »Thauen / Frauen / Bauen / Grauen / Auen«, »grüßt / sprießt / schließt« und »geschieden / gemieden / beschieden / Müden«. ²⁶ Die notierten Reime gehören aber allesamt den Quartetten an. ²⁷ Novalis scheint in den Dezemberwochen, die er in Artern zubrachte, lediglich die vier Quartette konzipiert zu haben.

Es ist überdies nicht zu übersehen, dass ein solches Gedicht auch im Hinblick auf Zahlenverhältnisse interessant wäre. Mit seinem regelmäßigen Aufbau von vier Vierzeilern würde es eine Quadratur des Quadrats darstellen, eine Operation der Potenzierung, wie sie für das Denken des Novalis und der Frühromantik insgesamt typisch ist. Man wird über die Möglichkeit eines ursprünglichen Zusammenhangs der Verse aber keinen Aufschluss geben können, wenn man das materiell Ausgesagte nicht in die Untersuchung einbezieht. Gerade dann scheint sich die Vermutung aber eher zu bestätigen. Zunächst fällt ein Wechsel im Modus der Rede in die Augen. In den ersten beiden Quartetten redet das lyrische Subjekt, das selbst nur im Pluralis an der Textoberfläche erscheint, über eine »wunderfame Macht« (343,8). Erst in den folgenden zwei Quartetten hebt sich ein ›Ich‹ von dem Kollektiv ab, das sich an ein »Du« (340,4) wendet. Im Übergang vom zweiten zum dritten Quartett, nach der Mittelachse des Gedichts, verändert sich also die unpersönliche Rede hin zu einer personalisierenden Anrede. Das angededete ›Du‹ ist offenbar mit jener ›Macht‹ identisch, über die zuvor gesprochen wurde. Eine Identität beider legt vor allem der Umstand

26 Vgl. NS 6.3, S. 451–456. Außerdem Schulz, Novalis (Anm. 22), S. 170–176.

27 So schon Schulz, a. a. O., S. 175.

nahe, dass diese ›Macht‹ im zweiten Quartett als »Frühling, der um uns entprießet/« (343,11) bezeichnet wird, Novalis dieses Attribut aber, nach der Streichung des Verses, im vierten Quartett wieder aufnimmt: »[Du]Mit Ahndungen haßt du das Kind gepflegt,/Als Frühling ihm gefchmückt der Heymath Auen/« (340,10f.). Auch bleibt der ideale Charakter der ›Macht‹, die im vierten Quartett ein »Urbild« (340,12) genannt wird, durchgehend gewahrt. Allerdings läßt sich diese Lesart nicht mehr ohne weiteres durchhalten, wenn die Terzette zum Text hinzutreten.

Im Zusammenhang mit der Frage nach der Entstehung beider Gedichte ist auch der Umstand von Interesse, dass Novalis die beiden Quartette unter dem Romantitel anfangs nur mit weiblichen Kadenz und elfsilbigen Versen versehen wollte. Noch im ersten Quartett hieß es »begrüßet« (343,7) und »umfließet« (343,10). Mit der Streichung des ersten Verses des zweiten Quartetts: »Sie ift der Frühling, der um uns entprießet/« (343,11) gibt Novalis diese Form auf, tilgt die silbenkonstituierenden Vokale und ersetzt so den weiblichen durch einen männlichen Reim. Auch dieser Befund darf als Hinweis darauf gedeutet werden, dass die acht Verse unter dem Romantitel zuerst entstanden sind. Insgesamt scheint Novalis erst im Laufe der Niederschrift des Sonetts »In ewigen Verwandlungen« zur endgültigen Form gefunden zu haben. So weist dieses Sonett, ganz im Gegensatz zur ›Zueignung‹, fast keine Interpunktion auf. Eine durchgeführte Interpunktion ist aber ein Hinweis auf den fortgeschrittenen Grad in der formgemäßen Bildung der Perioden. Auch die Tatsache, dass Novalis das erste Terzett ursprünglich mit einer männlichen Kadenz beginnen wollte, spricht für den experimentellen Charakter dieses Textes.²⁸ Dagegen scheint das Zueignungssonett, in dem bereits die Grundschicht den weiblichen Reim im neunten Vers aufweist, der Vollendung näher zu stehen.²⁹

Versteht man den Wechsel weiblicher und männlicher Reime als ein Merkmal der Form, in dem sich Momente des materiell Ausgesagten reflektieren, dann könnten es die letzten beiden Quartette gewesen sein,

28 Dieses Problem wird im Zusammenhang mit der Textkonstitution im dritten Abschnitt noch genauer besprochen.

29 Doch ist auch diese Schlussfolgerung keinesfalls notwendig. Ebensogut ließe sich behaupten, die formstrenge ›Zueignung‹ habe Novalis Zwänge auferlegt, die den Schreibprozess im Fall des andern Sonetts hemmten.

die Novalis zu dieser Modifikation bewogen haben.³⁰ Erst dort wird eine Geschlechterbeziehung zwischen einem ›ich‹ und einem »Urbild zartgefinnter Frauen« (340,12) etabliert. Von einer solchen Beziehung ist in den ersten beiden Quartetten noch nicht die Rede. Die fertigen Sonette sind in dieser Hinsicht dadurch voneinander unterschieden, dass die Geschlechterbeziehung im Zueignungssonett ein Liebesverhältnis darstellt (»Denn du Geliebte willst die Mufe werden/«, 340,21–24), während das Sonett »In ewigen Verwandlungen« auf ein Mutter-Kind-Verhältnis hindeutet (»An ihrem füßen Busen trank ich Leben/«, 343,17–19). Dieser Unterschied ergibt sich allerdings erst aus den Terzetten.

Es lässt sich also tatsächlich plausibel machen, dass die vier Quartette ursprünglich einen einzigen textuellen Zusammenhang bilden sollten. Lediglich eine Streichung könnte die Hypothese zu Fall bringen. Vor dem ersten Vers des Zueignungssonetts findet sich das getilgte Wort »Noch« (340,3). Es steht nicht auf der Grundlinie des Verses, sondern ist leicht nach oben versetzt, weshalb es sich um keine Variante handeln dürfte, die unmittelbar mit dem Vers zusammenhängt. Vielmehr scheint Novalis nach der Streichung völlig neu angesetzt zu haben. Berücksichtigt man weiter, dass auch das zweite Terzett des Sonetts »In ewigen Verwandlungen« mit dem Wort »Noch« (343,22) beginnt, wäre vorstellbar, dass Novalis diese Strophe zuerst auf der anderen Seite des Blattes fortsetzen wollte, dann aber den Platz für das noch zu schreibende Zueignungssonett reservierte.³¹ Überdies endet das erste Terzett genau am rechten unteren Rand der Seite. Novalis hatte also nur die Möglichkeit, eine neue Seite anzufangen oder nach links auszuweichen. Das gestrichene »Noch« könnte demnach einen Hinweis darauf liefern, dass zum Zeitpunkt der Abfassung der Terzette die andere Seite des Blattes noch unbeschrieben war.

Bedenkt man jedoch die damit verbundenen Implikate, wird diese Annahme ihrerseits schwierig. Man müsste nämlich zugleich annehmen, Novalis habe bereits, bevor er das Sonett »In ewigen Verwandlungen« unter dem Titel niederschrieb, den Plan gehabt, dem ganzen Roman

30 Es kann sich aber auch schlicht um die Korrektur eines Versehens handeln, denn in den bereits erwähnten Reimlisten der »Schriften aus der Berufstätigkeit« hatte Novalis durchgehend männliche Reime notiert (»grüßt / sprießt / schließt«).

31 Diesen Hinweis verdanke ich Bettina Zimmermann.

noch ein Zueignungssonett voranzustellen. Oder aber, er habe diesen Plan im Laufe der Niederschrift erst gefasst, womöglich genau in dem Augenblick, als er das Blatt umwandte und das »Noch« notierte. Das erste Szenario ist mindestens kontraintuitiv, denn in diesem Fall hätte er ja mit der ›Zueignung‹ beginnen können. Das zweite Szenario ist noch unwahrscheinlicher, ohne dass die beiden Terzette einen Anhalt dafür bieten würden. Es ist aber in beiden Fällen gar nicht einzusehen, warum Novalis sich in der Disposition der Schrift überhaupt einem Zwang hätte unterwerfen sollen. Selbst nach der Niederschrift des zweiten Terzetts auf der anderen Blattseite hätte er genügend Platz gehabt, um die ›Zueignung‹ folgen zu lassen. Daraus hätte sich vielleicht eine Schwierigkeit in der Anordnung ergeben, die aber leicht durch grafische Markierungen zu beheben gewesen wäre. Außerdem bleibt die Frage offen, warum Novalis nicht bereits das erste Terzett auf die Rückseite geschrieben hat. Die Entscheidung, sich auf eine Seite zu beschränken, scheint ja bereits nach dem achten Vers getroffen worden zu sein. Grundsätzlich spricht die Tatsache, dass Novalis nach dem achten Vers nicht auf der anderen Seite des Blattes fortfährt, für die Annahme, dass diese Seite bereits beschrieben war.

Untersucht man nun die Strophen genauer, stellt sich indes heraus, dass die einzelnen Quartette nicht gleichwertig nebeneinander bestehen. Vielmehr bilden die ersten und die letzten beiden Quartette jeweils ein Oktett, d. h. eine höhere Einheit, die durch die Reimpaarung abba/abba konstituiert wird. Insofern beide Oktette auch durch den in ihnen ausgedrückten Gedanken als Einheit aufzufassen sind, kann diese Struktur durchaus als formaler Reflex auf das Ausgesagte verstanden werden. Gleichwohl ist nicht zu übersehen, dass diese spezifische Strophenform mit fünfhebigen Jambus »als Quartett in der Sonettdichtung [...] geläufig« ist.³² Zwar fordern die Quartette nicht zwingend ihre Ergänzung um zwei Terzette ein – außerhalb der Sonettdichtung wurde diese Strophenform etwa im Kirchenlied verwendet –, dennoch kündigt allein ihr Vorhandensein auf gewisse Weise ein Sonett an. Will man trotzdem die Annahme, Novalis habe in einer ersten Niederschrift nur die vier Quartette verfasst, gelten lassen, muss man zumindest Gründe

32 Horst Joachim Frank, *Handbuch der deutschen Strophenformen*, Tübingen und Basel 1993, S. 315.

dafür angeben können, warum er sich schließlich für zwei Sonette entschieden hat, deren Reihenfolge er im Text umkehrt.³³

Das Sonett steht mit dem ›Afterdingen‹ schon insofern in einem näheren Zusammenhang, als Heinrich – das geht aus den Aufzeichnungen zum Roman und aus Tiecks Fortsetzungsbericht hervor – sich an den Hof Friedrichs II. begeben sollte, wo in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts durch die Vertreter der sizilianischen Dichterschule das Sonett entwickelt worden war.³⁴ Unabhängig davon war das Sonett aber für die Frühromantiker von ausgezeichneter Bedeutung. Zunächst wurde die Sonettform nach einer längeren Periode der Geringschätzung in Deutschland – Goethe verlieh ihr noch im Jahr 1800 dichterischen Ausdruck – mit dem Erscheinen der Gedichte von Gottfried August Bürger 1789 rehabilitiert.³⁵ In der Folge eigneten sich vor allem die Frühromantiker die Sonettdichtung an. Novalis übte sich, angeregt durch Bürger, bereits als Siebzehnjähriger in ihr, und August Wilhelm Schlegel, ein Schüler Bürgers, trieb die Theoretisierung des Sonetts voran.³⁶

- 33 Begründet werden kann nicht, warum sich Novalis zu einem bestimmten Zeitpunkt für Sonette entschieden hat. Lediglich die Frage, warum er sich überhaupt für Sonette entschieden hat, kann beantwortet werden.
- 34 Vgl. NS 1, S. 341 f., 347 f., 366. Zur Entstehung des Sonetts vgl. Thomas Borgstedt, *Topik des Sonetts. Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*, Tübingen 2009 (= Frühe Neuzeit 138), S. 120.
- 35 Vgl. Johann Wolfgang Goethe, *Das Sonett*, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe), Bd. 6.1: *Weimarer Klassik 1798–1806*, hrsg. von Victor Lange, München 1986, S. 46 f. Gottfried August Bürger, *Sämtliche Werke*, hrsg. von Günter und Hiltrud Häntzschel, München 1987, S. 124–146. Zur Rezeptionsgeschichte Bürgers vgl. Borgstedt, *Topik des Sonetts* (Anm. 34), S. 410–425.
- 36 Sowohl die Sonette Bürgers als auch diejenigen der Frühromantiker orientierten sich allezeit an den italienischen Vorbildern Petrarca, Dantes und Boccaccios, während etwa die Sonette Shakespeares im Deutschland des 18. Jh. kaum Nachahmer fanden. Allerdings wurde eine fast vollständige Übersetzung der ›Sonnets‹ auch erst 1820 von Karl Lachmann vorgelegt. Vgl. William E. Yates, *Tradition in the German Sonnet*, Bern u. a. 1981 (= *Britische und irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur* 4), S. 69–86. Nicht gegen Shakespeare wandte sich Schlegel in seiner Gattungspoetik, sondern gegen die Vorherrschaft der französischen Sonettform, vor allem des Alexandriners, in der deutschen Sonettdichtung seit dem 17. Jahrhundert. Vgl. dazu Borgstedt, *Topik des Sonetts* (Anm. 34), S. 462; Hans-Jürgen Schlütter, *Sonett*. Mit Beiträgen von Raimund Borgmeier und Heinz Willi Wittschier, Stuttgart 1979 (= *Sammlung Metzler* 177), S. 6.

Während die frühromantischen Sonette vor 1799 aber noch formale Freiheiten aufweisen,³⁷ erfolgte mit dem Treffen der Frühromantiker in Jena in der zweiten Jahreshälfte 1799 schlagartig die Festschreibung einer verbindlichen Sonettform.³⁸ Im Anschluss daran setzte sich der Vierzeiler mit umschlingendem Reim und fünfhebigen Jambus durch, wie er sich im ›Afterdingen‹ findet und wie ihn auch Schlegel und Tieck überwiegend verwenden.³⁹ Es ist dabei durchaus von Bedeutung, dass Novalis die Sonettform in noch größerer Strenge durchführt, als es selbst Schlegel fordert. Für Schlegel ist die Reimstruktur der Terzette variabel, während Novalis auch die Terzette mit umschlingendem Reim versieht.⁴⁰ Er weicht von Schlegels Empfehlungen auch darin ab, dass er nicht durchgehend weibliche Reime und elfsilbige Verse einsetzt.⁴¹

Lässt sich aber aus der spezifischen Gedichtform des Sonetts eine Erklärung für die Hemmung im Schreibprozess ableiten, die sich in dem gebrochenen Schriftbild manifestiert? Tatsächlich kann gerade das Sonett aufgrund seiner strukturellen Eigenheiten eine solche Erklärung liefern. Das Sonett ist für die Frühromantiker nämlich nicht mehr nur das infolge klanglicher Qualitäten sangbare Lied,⁴² sondern vor allem

37 In den beiden Sonetten, die Novalis am 27. Mai 1789 an Bürger sandte, findet sich in den Quartetten noch der fünfhebige Trochäus, allerdings schon der umschlingende Reim. Vgl. NS 1, S. 495 f. und NS 4, S. 74, Nr. 12.

38 Vgl. Borgstedt, *Topik des Sonetts* (Anm. 34), S. 427: »Man kann [...] davon ausgehen, dass die Kodifikation der romantischen Sonettform ein unmittelbares Resultat des persönlichen Austauschs im Kreis der Jenaer Frühromantiker ist«.

39 Vgl. u. a. die Sonette in August Wilhelm Schlegel, *Die Gemälde. Gespräch*, in: *Athenäum 2* (1799), S. 39–151 und in dem 1799 von Ludwig Tieck verfassten ›Leben und Tod der heiligen Genoveva. Ein Trauerspiel‹ (Berlin 1820). Dazu Borgstedt, *Topik des Sonetts* (Anm. 34), S. 431–440.

40 Zwar lag eine Gattungspoetik erst mit den Berliner ›Vorlesungen über die romantische Literatur‹ vor, aber bereits in dem Sonett mit dem Titel ›Das Sonett‹ (1800) schreibt Schlegel nur den Quartetten ihre feste Form vor, während »des Gleichlauts Kette« durch beide Terzette »[s]ich freier wechselnd« schlingen dürfe. Zu Schlegels Sonett vgl. Theo Stemmler, *Einige Bemerkungen zur Erfindung des Sonetts und den Folgen*, in: *Erscheinungsformen des Sonetts. 10. Kolloquium der Forschungsstelle für Europäische Lyrik*, hrsg. von dems. und Stefan Horlacher, Mannheim 1999, S. 23–32, hier: S. 29.

41 Vgl. Borgstedt, *Topik des Sonetts* (Anm. 34), S. 426 und 431. Außerdem Schlütter, *Sonett* (Anm. 36), S. 103.

42 Das Wort ›Sonett‹ geht auf lat. ›sonus‹ »Klang, Schall« zurück. Vgl. Schlütter, *Sonett* (Anm. 36), S. 1.

»geometrische und tektonische Form«. ⁴³ Bereits die Poetiken der Aufklärung hatten versucht, die Struktur des Sonetts zu logifizieren. So hat man das Verhältnis von Quartetten und Terzetten als das von Vorsatz, Nachsatz und Periodenschluss oder als Satz, Gegensatz und Abgesang beschrieben. ⁴⁴ Daran anknüpfend stellte August Wilhelm Schlegel den beiden Quartetten die beiden Terzette antithetisch gegenüber, wobei diese wiederum für sich streng symmetrisch aufgebaute Einheiten zu bilden hatten. Durch die inhaltlich zu erreichende Verschränkung der beiden Einheiten konnte das Sonett zum Ort gelingender Synthesis werden. Als das entscheidende Mittel zur Verbindung und Trennung der Verse wurde dabei der Reim angesehen. ⁴⁵

Wenn also Novalis im Schreibprozess jeweils nach dem zweiten Quartett stockt bzw. neu ansetzt, dann stimmt dies mit der inneren Anlage des Sonetts genau überein. Sowohl in formaler Hinsicht als auch in dem, was materiell ausgesagt ist, bilden die Quartette und die Terzette jeweils in sich abgeschlossene Einheiten. In dem Sonett »In ewigen Verwandlungen« tritt das ›Ich‹ erst in den Terzetten als Individuum in Erscheinung, während es in den Quartetten in einer Mehrheit untergeht. Im Zueignungssonett lässt sich dagegen eine Versinnlichung des Idealen feststellen; aus dem »Urbild zartgefinnter Frauen« in der ersten Hälfte wird die konkrete »Geliebte« in der zweiten. ⁴⁶ Zwar deuten die Reimlisten und das Schriftbild darauf hin, dass Novalis zunächst nur die Quartette konzipiert hatte. Aber ihre relative Selbständigkeit innerhalb des Sonetts erlaubt es trotzdem, sie ohne die Notwendigkeit rückwirkender Änderungen des bereits Geschriebenen um zwei Terzette zu ergänzen. Die Terzette könnten demnach, was die plötzliche Formulierungsnot auch nahelegt, tatsächlich das Resultat einer späteren, spontanen Niederschrift sein.

43 Borgstedt, *Topik des Sonetts* (Anm. 34), S. 458.

44 Vgl. dazu ebd., S. 401 f.

45 Vgl. Schlegel, *Vorlesungen über die romantische Literatur* (Anm. 17), S. 161.

46 So schon Ursula Ritzenhoff, *Novalis* (Friedrich von Hardenberg). Heinrich von Ofterdingen. Erläuterungen und Dokumente, durchgesehene und bibliographisch ergänzte Ausgabe, Stuttgart 1999 (= Universal-Bibliothek 8181), S. 6. Mit dieser durch das Sonett zu leistenden Verschmelzung von Sinnlichkeit und Ideal stellt sich Novalis bewusst in die Tradition Petrarca's. Vgl. Borgstedt, *Topik des Sonetts* (Anm. 34), S. 454 f.

Allen Bemühungen um eine Rekonstruktion der Textgenese zum Trotz, kann mit relativer Sicherheit nur gesagt werden, dass Novalis den Romantitel zuerst notiert hat. Ob er dann, zu einem späteren, unbestimmten Zeitpunkt, erst die vier Quartette oder sogleich die beiden Sonette verfasst hat, lässt sich aus dem gegebenen Material nicht mit letzter Gewissheit erschließen. Im letzteren Fall wäre überdies die Reihenfolge der Entstehung fraglich, ohne dass diese sich aus der Handschrift erhellen ließe. Zwar sprechen verschiedene Auffälligkeiten im Schriftbild dafür, dass beide Gedichte in einem Verhältnis stehen, in dem das Sonett »In ewigen Verwandlungen« seine Form erst im Laufe der Niederschrift gewinnt und diese Ergebnisse auf das Zueignungssonett appliziert werden. Aber diese Indizien reichen nicht aus, um ein abschließendes Urteil zu fällen. Es ist auch nicht unmöglich, dass beide Sonette ursprünglich dem Romantitel folgen sollten, Novalis sich mit der nachträglichen Einfügung der Überschrift »Zueignung« dann aber dafür entschieden hat, dem Roman *ein* Sonett voranzustellen. Damit ist über das Verhältnis, in welchem die Sonette zueinander stehen, noch gar nichts gesagt. Aus diesem Verhältnis muss sich aber die Möglichkeit eines ›Doppelsonetts‹ ergeben, soll nicht der Erstdruck als Schlegel-Tiecksche Manipulation der ursprünglichen Textgestalt verworfen werden.

III. Zur Edition der Handschrift

Die Edition der Handschrift folgt derselben in Wortlaut, Zeichensetzung und Orthographie. Dabei lassen sich sowohl die Überschrift als auch das Zueignungssonett ohne nennenswerte Schwierigkeiten entziffern. Lediglich das gestrichene Wort »wehrt« (340,18) unterliegt einem leisen Zweifel. Denkbar wäre auch die Lesung ›wahrt‹, aber bei dem zweiten, teilweise durch die Durchstreichung verdeckten Graph handelt es sich doch mit hoher Wahrscheinlichkeit um ein »«. Probleme bei der Entzifferung und folglich auch der Textkonstitution ergeben sich dagegen aus den beiden Terzetten des Sonetts »In ewigen Verwandlungen«. Diese Probleme sind in der Hauptsache den zahlreichen Überarbeitungen des Autors geschuldet, wobei sich bereits die Reihenfolge der einzelnen Überarbeitungsschritte nicht mit letzter Sicherheit feststellen lässt.

Zunächst wäre zu fragen, ob Novalis das erste Terzett in der linken Kolumne begonnen hat. Dort steht der abgebrochene Vers »Ich hab' an ihrer füßen/« (343,18). Novalis streicht diesen Vers und ersetzt ihn

durch »An ihrem Bufen trank ich Lebens/« (343,18 f.). Diese Reihenfolge ergibt sich aus der Anordnung der Schrift. Novalis setzt mit dem neuen Vers unmittelbar hinter dem letzten gestrichenen Wort »füßen« an. Auffällig ist dennoch zweierlei: einmal, dass er nach der Streichung nicht in derselben Kolumne fortfährt, sondern nach rechts ausweicht und dort das Terzett niederschreibt; zum zweiten, dass er beide Verse im Schreiben abbricht, weil er sich offensichtlich des Reimes nicht sicher ist. Novalis hatte nicht von Anfang an die Reime »bin/Sinn/dahin« und »Leben/erheben/schweben« im Kopf. Der Vers »Ich hab' an ihrer füßen/« ist offensichtlich durch das Wort »Brust« zu ergänzen, und auch der Vers »An ihrem Bufen trank ich Lebens/«, hätte, wie das gestrichene Fügungs-»s« verrät, vermutlich auf »-lust« enden sollen. Der von Novalis verworfene männliche Reim – und diese Entscheidung muss nach der Niederschrift des Wortes »Lebens« gefallen sein – findet sich aber auch in dem folgenden Vers »Sie war um mich, feit dem ich mir bewußt/« (343,22 f.). Dieser Vers könnte den beiden anderen zeitlich also vorausliegen, denn er scheint niedergeschrieben worden zu sein, ehe Novalis den männlichen Reim in dem Wort »Lebenslust« erneut verwenden wollte, sich dann aber zugunsten des weiblichen Reims »Leben« entschieden hat. Das würde aber bedeuten, dass Novalis das Terzett in der rechten Kolumne begonnen hätte, möglicherweise mit dem Vers »Ich ward durch fie/« (343,21), den er streicht und ersetzt.

Am Duktus der Schrift lässt sich mit Sicherheit ablesen, dass von den ersten fünf Versen bzw. Versanfängen des ersten Terzetts der Vers »Ich ward durch fie zu allem was ich bin/« (343,20) zuletzt niedergeschrieben wurde. Man sieht, wie Novalis im Schreiben zwischen das Wort »Lebens« und den Vers »Ich ward durch fie/« ausweichen musste. Beide Verse befanden sich zu diesem Zeitpunkt also bereits auf dem Papier. Aus dem bisherigen ergäbe sich folgende hypothetische Reihenfolge:

1. Ich ward durch fie
2. Sie war um mich, feit dem ich mir bewußt
3. Ich hab' an ihrer füßen
4. An ihrem Bufen trank ich Lebens
5. Ich ward durch fie zu allem was ich bin

Diese Reihenfolge ist aber mit gewissen Unwahrscheinlichkeiten behaftet, die sich nicht ohne weiteres erklären lassen. Es ist beispielsweise

überhaupt nicht einzusehen, warum Novalis nach der Niederschrift und Streichung der ersten beiden Stufen plötzlich in die linke Kolumne hätte ausweichen sollen. Über dem Versanfang »Ich ward durch fie/« wäre genügend Platz gewesen. Im Grunde kann das nur heißen, dass Novalis tatsächlich in der linken Kolumne angefangen hat. Diese Überlegungen führen zu einer veränderten Reihenfolge der ersten fünf Verse:

1. Ich hab' an ihrer füßen
2. An ihrem Bufen trank ich Lebens
3. Ich ward durch fie
4. Sie war um mich, feit dem ich mir bewußt
5. Ich ward durch fie zu allem was ich bin

Mit Gewissheit lässt sich die genetische Reihenfolge der ersten sieben Verse nicht rekonstruieren. Vergleicht man beide hier entwickelten Varianten, scheint die zweite Variante konsistenter. Aus beiden Varianten geht aber hervor, dass dem Quartett ursprünglich ein Vers mit männlichem Schlussreim folgen sollte und die Änderung zum weiblichen Reim, mit dem alle Terzette beginnen, nachträglich erfolgte. Wenn Novalis zunächst einen männlichen Reim vorgesehen hatte, lässt dies nur zwei mögliche Schlussfolgerungen zu: Entweder (1) stand die Reimstruktur der Terzette zu diesem Zeitpunkt noch nicht fest. Damit wäre eindeutig bewiesen, dass Novalis diese Terzette und wahrscheinlich das ganze Gedicht zuerst verfasst hat, denn im Zueignungssonett folgt, wie bereits erwähnt, auf das zweite Quartett ein weiblicher Reim; oder (2) Novalis wollte kein Terzett, sondern ein weiteres Quartett verfassen, das ja regelmäßig mit einem männlichen Reim beginnt. Allerdings ist es recht unwahrscheinlich, dass Novalis den Plan, ein weiteres Quartett folgen zu lassen, bereits mit den ersten Versen aufgibt. Vielmehr darf angenommen werden, dass Novalis sich vor der Niederschrift der Terzette weder über den Wortlaut noch über die genaue Form klar war. Letzte Sicherheit ist gleichwohl auch hier nicht zu haben.

Offen muss außerdem die Frage bleiben, wie der letzte Vers des ersten Terzetts ursprünglich lauten sollte. Schwierigkeiten bei der Entzifferung verhindern nähere Aussagen über Novalis' Absichten. Nicht geringere Schwierigkeiten bereitet der letzte Vers des zweiten Terzetts. Insgesamt sieben Mal greift Novalis in den Vers ein, bis er seine endgültige Gestalt findet. In der Grundschrift lautet er: »Und gab mich ihr

auf Ewigkeiten hin/« (343,27). Welche Änderung folgt, ist nicht sicher. Entweder Novalis strich die Worte »gab mich«, die er durch »flog mit« (343,26) ersetzte, oder er strich »auf Ewigkeiten«, über die er »zum ewgen Altar« (343,26) notierte. Denkbar ist auch, dass beide Änderungen ein und demselben Überarbeitungsschritt angehören. Semantisch ist die Variante »Und gab mich ihr zum ewgen Altar hin/« nicht unmöglich, aber doch unkonventionell. Der alternative Vers »Und flog mit ihr auf Ewigkeiten hin/« liegt dem Sprachempfinden näher, weshalb diese Variante in der Edition vorgezogen wird. Sicher ist, wenn auch die Abfolge der Änderungen zweifelhaft bleibt, dass der Vers zu einem bestimmten Zeitpunkt »Und flog mit ihr zum ewgen Altar hin/« heißen sollte. An dieser Wendung fällt auf, dass der jambische Versfuß »Altar« mit der natürlichen Betonung des Wortes kollidiert. Novalis streicht dann auch in einem nächsten Arbeitsschritt diese Änderung und fügt nun offenbar die Worte »auf ewgen Fittich« (343,25) ein. Der Vers lautete dann: »Und flog mit ihr auf ewgen Fittich hin/«. Der Akkusativ »ewgen« ist selten, aber möglich.⁴⁷ Der graphische Befund ist hier relativ eindeutig. Ob das Wort »ewgen« später durch ein ebenfalls akkusativisches »Einen« oder ein »Einem« (343,24) ersetzt wurde, lässt sich aufgrund der Streichung nicht ausmachen.

Problematisch bleibt auch die nächste Stufe. Novalis streicht augenscheinlich alles bis auf den Anfang des Verses »Und flog mit ihr«, um dann unter dem Vers die Worte »auf ewig mit ihr hin« (343,28) zu notieren. Der Vers hätte demnach »Und flog mit ihr auf ewig mit ihr hin/« lauten sollen. Stilistisch wäre dieser Vers missraten. Nimmt man dagegen an, Novalis habe die auf »flog« folgenden Worte »mit ihr« nur zu streichen vergessen und eigentlich den Vers »Und flog auf ewig mit ihr hin/« schreiben wollen, gerät man aufgrund der metrischen Unregelmäßigkeit in Erklärungsnot. Dem Vers würde ein Fuß fehlen. Der Zusammenhang wird noch komplexer dadurch, dass Novalis an die Einfügung »auf ewig mit ihr hin« das Kolon »in ihrem Arm dahin« (343,28) anschließt und beide durch einen Schrägstrich trennt. Dieser Schrägstrich könnte ein Hinweis darauf sein, dass Novalis beide For-

47 Vgl. NS 1, S. 325, wo Novalis im ersten Kapitel der »Erfüllung« ebenfalls einen Akkusativ anstelle des nach heutigem Gebrauch üblichen Dativs verwendet: »Sie waren jetzt auf einen geräumigen Platz im Holze gekommen, auf welchen einige verfallne Thürme [...]«.

mulierungen als Möglichkeit in Betracht gezogen hat, und zwar noch zu einem Zeitpunkt, als er bereits den Versanfang neu gefasst hatte: »Und flog erwacht« (343,28). Hätte er nämlich das Kolon »auf ewig mit ihr hin« gestrichen, um es zu ersetzen, wäre die graphische Markierung nicht nötig gewesen. Der letzte Vers hätte folglich sowohl »Und flog erwacht auf ewig mit ihr hin/« als auch »Und flog erwacht in ihrem Arm dahin/« lauten können. Erst mit der Streichung des ersten Kolons hat sich Novalis für den endgültigen Verzicht auf die Idee des »ewigen Fliegens« entschieden.

IV. *Zum Verhältnis von Handschrift und Erstdruck*

Sämtliche Bemühungen, die Textgenese aus der Handschrift zu rekonstruieren, haben noch keine Antwort auf die Frage geben können, was Novalis dazu bewogen hat, beide Sonette zu einem »Doppelsonett« zusammenzufassen. Vielmehr hat sich gezeigt, dass der Versuch, diese Frage allein anhand des vorliegenden Materials zu klären, scheitert. Damit ist die Auswertung von Hs-30464 an einem Punkt angelangt, an dem sie zur Interpretation überzugehen hat. Erst die Interpretation setzt die materiellen Phänomene in eine Beziehung zum Inhalt des Geschriebenen. In diesem Zusammenhang ist dann auch dem Verhältnis der Handschrift zum Erstdruck nachzugehen. Eine Interpretation des Geschriebenen hat aber damit zu beginnen, sich über dessen Status innerhalb des überlieferten Textzusammenhangs zu verständigen. Es wurde bereits gesagt, dass es sich um einen Entwurf handelt, der vom Erstdruck erheblich abweicht. Dieser Erstdruck wurde, wie sich aus der Korrespondenz der beteiligten Herausgeber erschließen lässt, auf der Grundlage einer Reinschrift vorgenommen. Am 5. April 1800 schrieb Novalis an Friedrich Schlegel:

Ich habe mit Fleis lange geschwiegen. Die ganze Zeit bin ich viel beschäftigt gewesen, und erst seit einigen Tagen hab ich den ersten Theil meines Romans zu Ende bringen können [...] Sobald mein Roman ins Reine geschrieben ist, welches ohngefähr in 8 Tagen seyn wird, so schick ich ihn gleich zu euch.⁴⁸

48 NS 4, S. 329, Nr. 158.

Wie aus einem an demselben Tag verfassten Brief an Tieck hervorgeht, hat Novalis die Reinschrift von einem unbekanntem Schreiber anfertigen lassen und sie Tieck persönlich übergeben wollen.⁴⁹ In wessen Hände das Manuskript dann gelangte, ist wiederum unsicher. Tieck schreibt Anfang Juli 1801 an August Wilhelm Schlegel:

Du hast, scheint es, ganz vergessen, daß Hardenberg mir und dir und Friedrich [Schlegel] das Buch schickte, daß ich es Unger mitnahm, daß ich den Auftrag hatte, die Sprache hie und da zu ändern, daß Unger es mir zurück gab, und daß ich es auch nur unter dem Versprechen in Berlin ließ, es mir sogleich nachzuschicken.⁵⁰

August Wilhelm Schlegel war offensichtlich damit beauftragt worden, die Verhandlungen mit dem Verleger Unger zu führen. Novalis lag daran, seinen Roman in Gestalt von Goethes ›Wilhelm Meisters Lehrjahre‹ und Tiecks ›Franz Sternbalds Wanderungen‹, die beide bei Unger erschienen waren, drucken zu lassen.⁵¹ Allerdings zeigte Unger sich abgeneigt, weshalb man den Druck bei Georg Andreas Reimer in Auftrag gab.⁵²

Angesichts der Varianz zwischen dem Entwurf und dem Erstdruck stellt sich dem Editor die Frage, ob er den Erstdruck einer Textrevision des Entwurfs durch Novalis selbst oder den Eingriffen der Herausgeber in die Reinschrift zuzuschreiben hat. Im ersten Fall würde weiterhin der Erstdruck die Grundlage jeder Edition bilden, wenn diese auch um die Entwurfshandschrift zu ergänzen wäre. Im zweiten Fall dagegen müsste die Handschrift als Zeugenstellvertreter der Reinschrift den Erstdruck ersetzen. Dass Tieck tatsächlich in den Text der Reinschrift eingegriffen hat, ist der Forschung seit längerem bekannt, doch bleibt das Ausmaß dieser Eingriffe umstritten.⁵³ Nach Tiecks eigener Auskunft

49 Vgl. ebd., S. 328, Nr. 157.

50 NS 5, S. 138.

51 Vgl. die Briefe von August Wilhelm Schlegel an Tieck vom 30. Juni und 10. Juli 1801; NS 5, S. 137 und 140.

52 Vgl. den Brief von Tieck an Friedrich Schlegel von Ende November 1801, NS 5, S. 146; Briefe von Friedrich Schlegel an Reimer vom Januar, April und Mai 1802, NS 5, S. 147–149.

53 Vgl. Anm. 11. Zur editorischen Praxis Tiecks im Fall Kleists vgl. Klaus Kanzog, *Edition und Engagement. 150 Jahre Editionsgeschichte der Werke und Briefe Heinrich von Kleists*, Bd. 1, Berlin und New York 1979 (= *Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker N.F.* 74 [198]), S. 74–132.

hat er nur »sehr wenig und Unbedeutendes geändert«. ⁵⁴ Darüber geht die Varianz zwischen Hs-30464 und dem Erstdruck weit hinaus. Sie betrifft nicht nur ganze Verse; ⁵⁵ es werden im Druck auch zwei Sonette, also zwei hoch artifizielle und in sich abgeschlossene Texte zu einer übergeordneten Einheit zusammengestellt. Diese Änderungen sind, auch in ihren Konsequenzen, so gravierend, dass man ihnen entweder einen Autorwillen unterstellen oder sehr gute Gründe zur Hand haben muss, um die Herausgeber in die Verantwortung zu nehmen. Das Sonett ist für die Frühromantiker immerhin *das* Symbol der Kunst, eine »in sich zurückgekehrte, vollständige und organisch articulirte Form«. ⁵⁶ Eine Restitution der Textgestalt nach der Handschrift brächte die Literaturgeschichte um eine singuläre Formverwegenheit.

Über die Gründe zur Zusammenstellung der Sonette lässt sich etwas Klarheit gewinnen, wenn man sie nicht isoliert, sondern im Zusammenhang mit dem Astralis-Gedicht betrachtet. ⁵⁷ Vietor ist aufgefallen, dass die Kapitelüberschrift »Das Kloster, oder der Vorhof.« nachträglich von Novalis eingefügt wurde, d.h. zu einem Zeitpunkt, als der Titel des zweiten Teils und das Gedicht bereits niedergeschrieben waren. ⁵⁸ Vietor schlussfolgert daraus, dass ›Astralis‹, als Pendant der ›Zueignung‹, dem ersten Kapitel des zweiten Teils ursprünglich als Prolog hätte vorangehen sollen. Mit der nachträglichen Einfügung habe Novalis aber diese Ordnung modifiziert und das Gedicht in das erste Kapitel verlagert.

54 Brief an Friedrich Schlegel vom November 1801, NS 5, S. 146. Das bestätigen die Herausgeber von NS; vgl. NS 1, S. 187: »Der 2. Teil [in NS] folgt der Handschrift. Die textlichen Verschiedenheiten zwischen Handschrift und Erstdruck des 2. Teils sind geringfügig und rühren wahrscheinlich nicht von Novalis her [...]«

55 So wird in der ›Zueignung‹ aus »Als Frühling ihm gefchmückt der Heymath Auen/« (340,11) zu »Und zogst mit ihm durch fabelhafte Auen;/« (NS 1, S. 193,6). Im zweiten Sonett wird »Uns Eine wunderfame Macht hienieden,/Dort wandelt sie als ewger, goldner Frieden/« (343,8f.) zu »Uns des Gesangs geheime Macht hienieden,/Dort segnet sie das Land als ew'ger Frieden,/« (NS 1, S. 193,16f.).

56 Schlegel, Vorlesungen über die romantische Literatur (Anm. 17), S. 166.

57 Zahlreiche Übereinstimmungen im Wortlaut weisen auf die Zusammengehörigkeit der Gedichte hin. Gemeinsam ist beiden z.B. die Rede vom ›Bild: «das Urbild zartgesinnter Frauen,/« (NS 1, S. 193,7); »Vereinten beyde sich zu Einem Bilde.–/« (S. 318,41), und von der ›Jugend: «Indeß sie hier als Jugend uns umfließt/« (S. 193,18); »An einem Sommermorgen ward ich jung;/« (S. 317,1).

58 Genaugenommen hatte Novalis für das Kapitel erst den Titel »Das Kloster.« vorgesehen, ihn dann aber um »oder der Vorhof.« erweitert.

Dort erfülle es die Funktion einer Überleitung von Klingsohrs Märchen am Ende des ersten Teils zum Auftakt des zweiten Teils, was auch seinem inhaltlichen Aufbau entspräche.⁵⁹

Diese – noch ohne Kenntnis von Hs-30464 vorgenommene – Deutung kann sich auf Notizen berufen, in denen Novalis plant, jedes Kapitel mit einer Überschrift, Eingangs- und Schlussgedichten zu versehen.⁶⁰ Auf derselben Seite notiert Novalis jedoch: »[z]wischen jedem Capitel spricht die Poësie« und »Geburt des siderischen Menschen mit der ersten Umarmung Math. u. Heinrichs. Dieses Wesen spricht nun immer zwischen den Kapiteln«, was sich zweifellos auf das Gedicht ›Astralis‹ bezieht. ›Zwischen‹ den Kapiteln hieße aber außerhalb der erzählten Rahmenhandlung. Tatsächlich bildet ›Astralis‹ – daran ändert auch die nachträglich eingefügte Kapitelüberschrift nichts – eine Metaebene im Roman. In dem Gedicht erhebt sich eine eigene, mit dem Chor der *dramatis personæ* unvermischte Stimme. ›Astralis‹ befindet sich außerhalb des Erzählzusammenhangs. Das hat gravierende Auswirkungen auf den Status des Erzählers. Der Erzähler ist nicht mehr die Zentralinstanz, die jede einzelne Figur nur zu Wort kommen lässt. Seine Alleinherrschaft, der alles Sprechen der anderen Romanfiguren von vornherein unterworfen ist, wird durch ›Astralis‹ negiert. Diese Transzendierung des Erzählzusammenhangs bringt, in poetologischer Lesart, die Himmelfahrt des ›Ich‹ in ein präzises Bild: »Ich hob mich nun gen Himmel neugeboren /«. ⁶¹

Die Rede des ›Ich‹ in dem Gedicht ›Astralis‹ steht also außerhalb des durch den Erzähler vermittelten Romangeschehens. Durchkreuzt wird diese Unmittelbarkeit einzig vom Titel, der Nomen und Eigenschaftswort zugleich – *astralis* = der Sternhafte, der Gestirnte – ist.⁶² Im Falle des Gedichts ›Astralis‹ benennt und charakterisiert der Titel – übrigens analog zum Romantitel ›Heinrich von Afterdingen‹ – jedoch nicht nur das ›Ich‹. Er weist vielmehr dessen Rede als Text aus.⁶³ In diesem Sinn

59 Vgl. Vietor, *Astralis* von Novalis (Anm. 1), S. 87.

60 Vgl. NS 1, S. 335. Die Zitate sind nach den Handschriften korrigiert.

61 NS 1, S. 318,42.

62 Zur Etymologie und Bedeutung vgl. Vietor, *Astralis* von Novalis (Anm. 1), S. 255–257.

63 Vgl. NS 2, S. 283, Nr. 633: »Die Rede erfordert, wie der Gesang, einen ganz andern Text, als die Schrift. Zwischen Musik und Schrift steht die Redek«.

ist der Titel auch *Überschrift*. Das Tragen von Überschriften ist ein Spezifikum von Texten. Dass das Gedicht überhaupt einen Titel trägt, ist nicht selbstverständlich. Im ganzen Roman haben nur diejenigen Gedichte einen Titel, die nicht, wie die zahlreichen Lieder, von den Romanfiguren vorgetragen werden, sondern Darstellungsformen des Romans selbst sind: ›Astralis‹, ›Die Vermählung der Jahreszeiten‹ und eben auch die ›Zueignung‹.⁶⁴ Damit ist es aber auch nicht mehr ohne weiteres möglich, das ›Ich‹ der Zueignungssonette mit dem Autor zu identifizieren.⁶⁵ Mit dieser Zuschreibung würden die beiden Gedichte von der erzählten Handlung getrennt, obwohl sie, wie der Text zu erkennen gibt, mit ihr in Verbindung stehen. Stattdessen ist dieses ›Ich‹ auf derselben Metaebene anzusiedeln, auf der auch das ›Ich‹ in ›Astralis‹ spricht.

Vorausgesetzt der Zusammenhang beider Sonette bleibt gewahrt, lässt sich erkennen, dass das Gedicht ›Astralis‹ und das Doppelsonett strukturell aufeinander zu komponiert sind. Genaugenommen würde die Edition zweier Einzelsonette die meisten Bezüge zum ›Astralis‹-Gedicht kappen oder unkenntlich machen. In beiden Texten, sofern man die Sonette als *einen* Text auffasst, lassen sich zwei Teile auseinanderhalten. Dabei werden im Doppelsonett zwei autonome, je für sich bestehende Einheiten auf beinahe gewaltsame Weise zusammengezwungen. Die Selbstständigkeit beider Sonette wird durch den Spiegelstrich noch hervorgehoben. Im Schriftbild des Astralis-Gedichts dagegen geht die Trennung der beiden Teile nahezu verloren. Zwar markieren Tieck und Schlegel zwischen den Versen 46 und 47 eine Zäsur durch Einzug, die HKA und Vietor durch eine Leerzeile; beide sind im Manuskript aber nicht vorhanden.⁶⁶ Dass das Gedicht in der Darstellung sich als ununterbrochene Einheit zeigt, sollte die Edition respektieren. Zum einen,

64 Aus diesem Grund ist es auch wahrscheinlich, dass Novalis für das »Lied der Toten«, das offenbar von den Klosterbrüdern gesungen werden sollte, keinen Titel vorgesehen hatte.

65 Vietor, Astralis von Novalis (Anm. 1), S. 178, vermutet hinter dem ›Ich‹ Novalis selbst als Autor, der in den Sonetten das vorwegnimmt, »was Heinrich erst im Laufe des Romans erwerben muß«.

66 Vgl. das Faksimile der Handschrift in Vietor, Astralis von Novalis (Anm. 1). Novalis hatte Vers 47 mit dem Wort »Nun« begonnen, was er strich, um ein »Es« voranzustellen. Ein Einzug ist nicht zu erkennen. Auch der Abstand zwischen Vers 46 und Vers 47, der also beide Hälften des Gedichts voneinander absetzen würde, ist keinesfalls größer als die folgenden Abstände.

weil das Gedicht diese Einheit selbst ankündigt: »Vereinten Beide sich zu Einem Bilde. –«;⁶⁷ zum andern, weil die Aufhebung von Zweiheit als ›Erfüllung‹ am Ende von Heinrichs Reise stehen soll, die Erfüllung aber eine notwendige Beziehung zur ›Erwartung‹ unterhält.⁶⁸ ›Astralis‹ weist so zurück auf die zweistellige Relation, in der beide Sonette der ›Zueignung‹ stehen. Zwar hat sich nach der frühromantischen Poetik die Synthesis im einzelnen Sonett immer schon vollzogen, aber die Zusammenstellung der Sonette wiederholt die Antithese und potenziert sie zugleich. Sie vereint das Unvereinbare. Diese höhere Synthesis steht bis zur ›Erfüllung‹ allerdings noch aus. In dem ausgezeichneten Verhältnis von Erwartung und Erfüllung scheint ›Astralis‹ der im Schrift- »Bilde« geheilte Zwiespalt der ›Zueignung‹ zu sein.

Die Überwindung der Zweiheit auf der Ebene der Darstellung korrespondiert aufs Genaueste mit dem, was dargestellt wird. Das lässt sich an den Verhältnissen ablesen, die die Personalpronomina untereinander eingehen. In beiden Texten stehen die Teile in dem besonderen Verhältnis, dass jeweils im ersten Teil ein ›Ich‹ sich an ein Gegenüber wendet, im zweiten Teil dagegen dieses dialogische Verhältnis aufgegeben wird. So spricht das ›Ich‹ im zweiten Sonett der ›Zueignung‹ nicht mehr *zu* einem ›Du‹, sondern *über* ›Sie‹, die Macht des Gesangs. Dass es aber im Fall der ›Zueignung‹ in beiden Sonetten ein und dasselbe ›Ich‹ ist, das weder mit dem Heinrich der Romanhandlung noch dem Autor verwechselt werden darf, macht es nahezu unmöglich, sie nicht als Einheit zu betrachten. Da die Identität des Subjekts erst aus den Terzetten des Sonetts »In ewigen Verwandlungen« hervorgeht, liegt es nahe anzunehmen, Novalis habe diese Terzette schon im Hinblick auf die Einheit beider Gedichte verfasst.

›Astralis‹ beginnt mit der Rede eines ›Ich‹. Mit dem Wort ›ich‹ ist bereits die Abgrenzung vom Anderen vorgenommen und ein Verhältnis der Zweiheit etabliert.⁶⁹ Dieses Verhältnis realisiert sich, wenn das spre-

67 NS 1, S. 318,41.

68 Beide Begriffe können nicht unabhängig voneinander gedacht werden. Der Begriff der Erfüllung ist selbst nur dann erfüllt (*completus*), wenn ihm eine Erwartung entspricht.

69 Zum ›Anderen‹ vgl. Martin Heidegger, *Sein und Zeit*, Tübingen ¹⁰1963, §26. Außerdem Michael Theunissen, *Der Andere*. Studien zur Sozialontologie der Gegenwart, Berlin und New York ²1981.

chende ›Ich‹ sich explizit an sein Gegenüber wendet: »Wart ihr nicht Zeugen, wie ich noch /«.70 Gegen Ende des ersten Gedichtteils fährt dieses ›Ich‹ jedoch zum Himmel. An seine Stelle tritt ein ›man‹. Das bestimmte bzw. sich selbst bestimmende Subjekt wird ersetzt durch ein unpersönliches Indefinitpronomen, das als solches auch keinen Gesprächspartner mehr haben kann. Die Rede des Gedichts wird fortgesetzt, ohne dass man wüsste, wer redet, wer für das Gesagte einsteht. Im zweiten Teil von ›Astralis‹ ist ein sprechendes Subjekt nur noch auf grammatischer Ebene zu finden. Diese Unpersönlichkeit des Sprechens darf als Versuch verstanden werden, im Zusammenhang mit Totalaussagen wie: »Alles muß in einander greifen /«, oder: »Die Welt wird Traum, der Traum wird Welt /«,71 eine Überschreitung der Subjektivität hin zu größtmöglicher Allgemeinheit zu erreichen, in welcher auch der Gegensatz von Subjekt und Objekt aufgehoben ist.72 Das ›Ich‹ geht, wie eine gestrichene Passage des Gedichts erkennen lässt, mit seiner Himmelfahrt in »alles« ein.73

Damit sind die Beziehungen zwischen der ›Zueignung‹ und ›Astralis‹ aber noch nicht erschöpft. Vielmehr stehen beide in einem viel direkteren Zusammenhang: Das Verhältnis zwischen der ›Zueignung‹ und ›Astralis‹ ist selbst ein dialogisches. Im Rahmen einer Dedikation – diese Deutung legt der Titel ›Zueignung‹ nahe – scheint es nicht besonders merkwürdig, dass der Roman mit der Rede eines ›Ich‹ einsetzt, die an ein Gegenüber gerichtet ist. Man sollte jedoch bedenken, dass damit zumindest das erste Sonett Teil eines Gesprächs bildet. Das Gespräch wiederum ist, wie es im sechsten Kapitel heißt, die Seele der Welt, die solange stumm bleibt, wie diese ihre Seele noch nicht erwacht ist.74 An dieser Stelle ist auch daran zu erinnern, dass bereits der Titel des Romans das Gespräch mit sich führt. Die wahrscheinlich älteste und ursprünglichste Bedeutung des in dem Wort ›Afterdingen‹ enthaltenen Substantivs *Ding* ist ›Rede‹ oder ›Gespräch‹, ja sogar ›Wort‹ im Sinne

70 NS 1, S. 317,14.

71 NS 1, S. 319,65 und 319,72.

72 Vgl. die Kritik von Heidegger, *Sein und Zeit* (Anm. 69), S. 127, § 27, am ›man‹ als der »*Einebnung* aller Seinsmöglichkeiten«.

73 NS 1, S. 318,53.

74 Vgl. NS 1, S. 268.

des neutestamentlichen Logos. So heißt es bei Notker: »Ein Dinch Gotes Fater Daz Dinch noli ieo ana uuas, daz ist sin Sun«.75

Es wäre dann weiter zu fragen, zu wem das ›Ich‹ spricht und in welchem Verhältnis es zu diesem Gegenüber steht. Um dieses Verhältnis genauer zu bestimmen, ist es wichtig zu sehen, dass bereits dem Wort ›Zueignung‹ eine Mehrdeutigkeit eignet. Es zeigt die Tatsache einer Inbesitznahme von etwas an, wobei offen bleibt, ob die zu besitzende Sache gegeben oder empfangen wird.⁷⁶ Deshalb kann die Zueignung sowohl die Übereignung einer Sache in den Besitz einer andern Person meinen, was etwa bei der Dedikation eines Werkes der Fall wäre. Sie kann sich aber auch auf die Aneignung einer Sache beziehen. Dies wäre der Fall beim Musenanruf, der Bitte um inspirierenden Beistand. In dieser seit Homer gepflegten Tradition scheint auf den ersten Blick das erste Sonett zu stehen.⁷⁷

Allerdings handelt es sich bei der ›Zueignung‹ nicht um einen Musenanruf (*invocatio*).⁷⁸ Die »Muse« hat den »Trieb« zur »edlen Kunst« bereits erregt: »Ich ward durch sie zu allem, was ich bin./«.79 Das ›Ich‹ spricht aus dem Zustand der vorweggenommenen Erfüllung.⁸⁰ Dennoch hängt die Zueignung für Novalis in einem ganz bestimmten Sinn mit der Inspiration zusammen. In den ›Blüthenstaub‹-Fragmenten heißt es:

Wenn uns ein Geist erschiene, so würden wir uns sogleich unsrer eignen Geistigkeit bemächtigen: wir würden inspirirt seyn durch uns und den Geist zugleich. Ohne Inspirazion keine Geistererscheinung. Inspirazion ist Erscheinung und Gegenerscheinung, Zueignung und Mittheilung zugleich.⁸¹

75 Zitiert nach Johann Christoph Adelung, Grammatisch-Kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der Oberdeutschen, 4 Bde., Wien 1811, hier: Bd. 1, Sp. 1496, s. v. Ding. Vgl. Psalm 21,7: »verbum dei patris, quod erat in principio«.

76 Vgl. ebd., Bd. 4, Sp. 1747, s. v. zueignen.

77 Zum Stilmittel des Musenanrufs vgl. Bernd Auerochs, Die Entstehung der Kunstreligion, Göttingen 2006 (= Palaestra 323), S. 176–182.

78 Vietor, Astralis von Novalis (Anm. 1), S. 173, ist ungenau, wenn sie die Sonette als Musenanrufung deutet.

79 NS 1, S. 193,24.

80 Dies wurde von Ritzenhoff, Erläuterungen und Dokumente (Anm. 46), S. 6, bemerkt. Sie geht aber weder auf ›Astralis‹, noch auf das Verhältnis beider Gedichte ein.

81 NS 2, S. 427, Nr. 33. Vgl. auch die ›Vermischten Bemerkungen‹, NS 2, S. 426, Nr. 32.

Die Zueignung ist demnach eines von zwei notwendigen Momenten der Inspiration, und zwar das reaktive Moment, das der »Mittheilung« folgt. Sie verhält sich zur Mitteilung, indem sie diese vernimmt, annimmt und aufnimmt.⁸² Dieses reaktive Sich-zur-Rede-Verhalten, ein elementarer Bestandteil des kommunikativen Prozesses, ist Bedingung für die Inspiration.

Das erste Sonett hat, als Bestandteil eines Gesprächs, genau diesen replizierenden Charakter. Es ist Antwort oder Gegenrede, nicht aber Anrede. Die Person, der sie antwortet, ist – dies bleibt hier unbewiesen – das ›Ich‹, das in dem Gedicht ›Astralis‹ spricht. Tieck zufolge ist dieses ›Ich‹ der »sprechende Geist[,] die Poesie selber«.⁸³ Auf einer Ebene jenseits des Romangeschehens entfaltet sich so ein Dialog, der als Ko-Präsenz von »Mitteilung« und »Zueignung« die Voraussetzungen zur Inspiration erfüllt. Zwar wendet sich der Geist Astralis nicht ausschließlich an das ›Ich‹ der ›Zueignung‹, sondern an eine Pluralität, wie sie in dem zweiten Sonett der ›Zueignung‹ auch erscheint. Aber indem das ›Ich‹ diese Rede vernimmt, sie auf sich bezieht und sich zu ihr verhält, individuiert es sich und tritt als antwortendes ›Ich‹ in Erscheinung. Erst mit dieser ›Zueignung‹ kann sich die Inspiration vollziehen, der das ›Ich‹ seine »Dichtung« verdankt.⁸⁴

Als Ausdruck des Dankes wahrt die ›Zueignung‹ auch ihre zweite Bedeutung. Das ›Ich‹ übereignet dem Geist sein »Werk« – ein in der Handschrift gestrichener Vers im ersten Sonett lautete ursprünglich: »Es wird mein Werk ein liebes Opfer /« (340,25) –, das durch diesen erst zustandegekommen ist. Das zweite Sonett, das dadurch, dass es nicht mehr Teil des Dialogs ist, den Charakter eines solchen Werkes, eines gewirkten oder geschaffenen Gegenstands gewinnt,⁸⁵ ist auch eine sol-

82 Vgl. NS 2, S. 214: »Nehmen – ist active Receptivität«. Genaugenommen verhält sich die Zueignung nicht zur Mitteilung, sondern zur Rede, die erst mit der Zueignung zur Mitteilung wird.

83 Vgl. Tiecks Fortsetzungsbericht; NS 1, S. 360. Tatsächlich redet das ›Ich‹ nirgendwo von Kunst oder Poesie. Auch dass es sich um den Geist der »Poësie« handelt, hat die Interpretation zu zeigen, nicht vorauszusetzen. Diesen Versuch unternehme ich in meiner noch unpublizierten Dissertation »Heinrich von Afterdingen« von Novalis. Textkritische Edition und Interpretation«.

84 NS 1, S. 193,14.

85 Vgl. Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, Bd. XIV,1, Leipzig 1960, Sp. 328, s. v. Werk: »seit beginn der überlieferung ist *werk* geläufige bezeichnung

che übereignete Gabe,⁸⁶ und zwar, im Bereich der Kunst, die höchste. Denn das gelungene Sonett, »die Strophe der Strophen, die Strophe par excellence«,⁸⁷ ist dasjenige Kunstwerk, das der Vollkommenheit am nächsten kommt. Vielleicht ist in diesem Werkcharakter des Sonetts auch der Grund dafür zu suchen, dass Novalis es ursprünglich als Bestandteil des Gesamtwerkes vorgesehen und dem Romantitel untergeordnet hatte.

V. Zusammenfassung

Im Laufe der Untersuchung hat sich gezeigt, dass sowohl die strukturellen Ähnlichkeiten zwischen der ›Zueignung‹ und ›Astralis‹ als auch das kommunikative Verhältnis, das beide Texte untereinander eingehen, geeignet sind, die Entscheidung für eine Edition des Doppelsonetts zu rechtfertigen. Offenbar hat Novalis sich erst im Zuge der Entstehung des Astralis-Gedichts für die Sonettform entschieden. Zwar sprechen das in sich geschlossene Schriftbild im Manuskript und die Reimlisten aus Artern für eine frühere Niederschrift der vier Quartette. Aber diese Konzeption ändert sich mit dem Astralis-Gedicht vollständig. Während in den Quartetten das unpersönliche Verhältnis zwischen einer Pluralität und einer anonymen ›Macht‹ in ein persönliches Verhältnis zwischen einem ›Ich‹ und einem ›Du‹ übergeht, wird durch die Überarbeitung das erste Sonett nun selbst Element eines Dialogs zwischen einem ›Ich‹ und einem ›Du‹. Dieses ›Du‹ ist der Geist der »Poësie«, der im Astralis-Gedicht spricht und den das zweite Sonett als »des Gesangs geheime Macht« besingt. Erst indem Novalis die Quartette zu zwei Sonetten erweitert und sie zu einem einzigen Text zusammenrückt, beginnt dieser mit dem Astralis-Gedicht zu kommunizieren. Allein in dieser Form bilden die ›Zueignung‹ und ›Astralis‹ einen Erfüllungszusammenhang, wie ihn der Roman selbst darstellen sollte. Der Editor wird gut daran tun, sich bei der Textkonstitution weiterhin an den Erstdruck zu halten.

für das wirken (genauer unter I) und bewirkte, das ergebnis eines schöpferischen tuns (II)«.

86 Das Opfer stellt überdies eine Form der Selbstweggabe an die Gottheit dar. Vgl. Adelung, Grammatisch-Kritisches Wörterbuch (Anm. 75), Bd. 3, Sp. 605, s. v. Opfer.

87 Schlegel, Vorlesungen über die romantische Literatur (Anm. 17), S. 166.

TEXTKRITISCHE ZEICHEN

[g] Graphenfolge	Überschreibung eines Graphs in Graphenfolge
Graphenfolge	Durchgestrichene Graphenfolge
Graphenfolge	Nachträglich eingefügte Graphenfolge
	Innerhalb der Zeile vorgenommene Sofortkorrekturen werden in Grundschrift dargestellt.
Graphenfolge	Rückgängig gemachte Durchstreichung
Graphenfolge ²	Streichung im zweiten Überarbeitungsschritt (Streichungen in weiteren Überarbeitungsschritten erhalten entsprechende Exponenten); die Exponenten 2, 3, 4 usw. beziehen sich jeweils auf einen Überarbeitungszusammenhang. Ihre Reichweite erstreckt sich innerhalb der Zeile auf die Länge der jeweiligen Durchstreichungslinie.
Myriad	Graphenfolge in lateinischer Schreifschrift
ı bzw. ııı	nicht entziffertes Graph bzw. Graphenfolge
10	Im Bundsteg: Zeilenzählung
(Text)	Editorische Anmerkung

{30464^r}

Zueignung.

Noch Du haft in mir den edeln Trieb erweckt
 Mich im³ regt
 Ins tiefe In das² Gemüth der innern Welt² 5

Tief ins Gemüth der Welt hineinzufchauen.
 Mit deiner Hand ergriff mich ein Vertrauen,
 Das ficher mich durch alle Stürme trägt.
 [Du] Mit Ahndungen haft du das Kind gepflegt, 10
 Als Frühling ihm gefchmückt der Heymath Auen
 Und als das Urbild zartgefinnter Frauen
 Des Jünglings Herz zum höchften Schwung bewegt.

Was fefelt mich an irrliche Befchwerden
 Du wart mir alles, wirft mir alles werden, 15
 und ewig
 Sind nicht mein Herz Mein Leben und mein Herz find ewig dein
 hält² wehrt³ fchirmt³
 Und fchützt mich deine Liebe nicht auf Erden?
 für dich edlen 20
 Ich darf getroßt der füllen Kunft mich weihn die
 Denn Geliebte meine³ Mufe
 Um deiner Huld noch würdiger zu werden. Du du (willft mir zur hohen²
 Dir³ Mufe² werden 25
 Und Es² wird mein Werk ein liebes Opfer³
 stiller
 Und wirft der⁴ Schutzgeift meiner Dichtung
 feyn.

