

A photograph of a person in a dark jacket and pants hanging upside down from a horizontal bar in a train carriage. The person's head is near a patterned seat. The carriage has red and white wood paneling and patterned seats with red, blue, and white floral designs. The person is wearing dark shoes and has long dark hair.

Nicolas von Passavant

NACHROMANTISCHE EXZENTRIK

Literarische
Konfigurationen
des Gewöhnlichen

Wallstein

Nicolas von Passavant
Nachromantische Exzentrik

Nicolas von Passavant
Nachromantische Exzentrik

Literarische Konfigurationen
des Gewöhnlichen



WALLSTEIN VERLAG

Publiziert mit Unterstützung des Schweizerischen Nationalfonds
zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung.

DOI: <http://doi.org/10.46500/83533538>

Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Lizenz:
CC BY-NC-ND 4.0



Inhalt

Einleitung	9
1. Romantische Exzentrik.	
Die ästhetische Konfiguration des ›Gewöhnlichen‹ bei Novalis	13
1.1. »Alle Poesie unterbricht den gewöhnlichen Zustand.« Das ›Gewöhnliche‹ als subjektives Wahrnehmungsphänomen . . .	17
1.2. »Mittelmäßige und selbst schlechte Lectüre, [...] das ist ihre Sache.« Das ›Gewöhnliche‹ als gesellschaftlicher Habitus	25
1.3. »Kein Staat ist mehr als Fabrik verwaltet worden.« Das ›Gewöhnliche‹ als politischer Normalismus	31
1.4. »Trivialisierung des Göttlichen und Apotheosiren des Gemeinen.« Das ›Gewöhnliche‹ als das Profane	40
1.5. »Philister leben nur ein Alltagsleben.« Das ›Gewöhnliche‹ als figurentypologische Schablone	45
1.6. »Geschmeidige Prosa ist mein frommer Wunsch.« Das ›Gewöhnliche‹ als Stilprinzip	54
1.7. »Gegen Wilhelm Meisters Lehrjahre.« Das ›Gewöhnliche‹ als Kategorie gattungspoetischer Reflexion	60
1.8. »Daher ist der Verworrene so progressiv.« Die Genese des Romantischen aus dem ›Verworrenen‹ und dem ›Geordneten‹	64
2. Der Sonderlingstypus als Figuration ›nachromantischer‹ Poetiken	71
2.1. Humoristische Subjektivität.	
Jean Paul: Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch (1801)	72
2.1.1. Philisterkritik und Fragmente	73
2.1.2. Das Komische	77
2.1.3. Wut und Mitleid	83
2.1.4. Der Heißluftballon als Bett und ›Urhütte‹	89
2.2. Ein »Held der Gemütlichkeit«?	
E.T.A. Hoffmann: Meister Floh (1821)	95
2.2.1. Romantische Reminiszenzen	97
2.2.2. Ein dialektischer Gewohnheitsbegriff	103
2.2.3. Der Raum des Privaten	108
2.2.4. Das Volk der Flöhe und die ›agonistische‹ Position.	114

2.3. Literarische Vernehmlassung. Jeremias Gotthelf: Hans Joggeli der Erbvetter (1848)	122
2.3.1. Exzentrisches Maßhalten und sprachliche Exaltation	125
2.3.2. Ironie und Exzentrik	129
2.3.3. Der politische Zeitdiskurs	137
2.3.4. Poetik der ›Vernehmlassung‹	141
3. ›Cynische‹ Exzentrik als poetologische Strategie	147
3.1. Die Tücke des Subjekts. Friedrich Theodor Vischer: Auch Einer (1879)	148
3.1.1. Politische Subjektivität	149
3.1.2. Humoristische Selbststabilisierung	155
3.1.3. Der Kampf der Stockwerke	161
3.1.4. ›Cynismus‹ als literarisches Prinzip	166
3.2. Agonistische Assimilation. Theodor Fontane: L’Adultera (1882)	172
3.2.1. ›Cynische‹ Gemütlichkeit	173
3.2.2. Kulturelle ›Amalgamierung‹	177
3.2.3. Biologischer Rassismus und Philisterkritik	183
3.2.4. Das Van der Straaten’sche ›Hausgesetz‹	188
3.3. Humoristische Inventur. Wilhelm Raabe: Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte (1890)	193
3.3.1. Konfligierende Handlungsradien	194
3.3.2. Regression und Mitleid	196
3.3.3. Zwiespältiges Mitleid und dialogische Lektüre	204
3.3.4. Geusenwort und politische Exzentrik	209
4. Agonistische Gewöhnlichkeitskritik modernistischer Poetiken	217
4.1. Der Angestellte als ›nachromantischer‹ Exzentriker. Robert Walser: Helblings Geschichte (1913)	218
4.2. Oberflächliches Gerede und untergründiges Gewimmel. Martin Kessel: Herr Brechers Fiasko (1932)	225
4.3. Robinson im Bombentrichter. Hans Fallada: Der Alpdruck (1947)	233
4.4. Architektonische Agonistik. Wolfgang Koeppen: Das Treibhaus (1953)	241
4.5. Das Herz auf der Stirn. Ulrich Becher: Murmeljagd (1969)	249

INHALT

4.6. Regers Novalis gegen Heideggers Hölderlin. Thomas Bernhard: Alte Meister (1985)	256
4.7. Agonistische Religiosität. Sibylle Lewitscharoff: Consummatus (2006)	267
4.8. Panik! – Keine Panik! Benjamin von Stuckrad-Barre: Panikherz (2016)	275
5. Fazit: Was ist nachromantische Exzentrik?	289
5.1. Romantische Exzentrik	293
5.2. Humoristische Poetik	294
5.3. ›Cynische‹ Subjektivität	297
5.4. ›Nachromantischer‹ Modernismus	299
5.5. Politische Implikationen	300
6. Literatur	305
6.1. Siglen	305
6.2. Weitere Primärliteratur	306
6.3. Theorie- und Sekundärliteratur	308
Dank	329

Einleitung

Ausgangspunkt dieser Arbeit sind Novalis' Überlegungen zur literarischen Konfiguration des ›Gewöhnlichen‹. In seiner Dichtung wie seiner Theorie wertet er das Unscheinbare, das vermeintlich längst Verstandene und das allzu Ordinäre zur ästhetischen Kategorie auf. Das ›Gewöhnliche‹ figuriert dabei zunächst als Gegenbegriff zur Profilierung des Mystisch-Geheimnisvollen, gewinnt dann aber auch positiven Gehalt: In wahrnehmungstechnischer und romanpoetischer ebenso wie in politischer Hinsicht geht es Novalis nicht bloß um die Transzendierung des Gewöhnlichen, sondern darüber hinaus um seine dynamische Neukonfiguration.

Das Interessante, das in der Frühromantik zur zentralen Kategorie wird, geht so von einem möglichst spannungsgeladenen Bezug zwischen dem Geheimnisvoll-Unbekannten und dem Alltäglich-Gewöhnlichen aus. Und dieses Wechselspiel, das nicht bloß das Gegenteil zu Alltag und Routine darstellt, sondern eben für die stetige Neuaushandlung von Haltungen steht, die das Ungewohnte und das Erwartbare, das Sperrige und Eingängige in interessante Konstellationen zueinander bringen, nennt Novalis ›exzentrisch‹. Das Einzigartige und das Massenhafte werden somit weniger als einander ausschließende Größen aufgefasst, denn als Pole eines immer wieder neu zu konturierenden Spannungsfelds.

Dieses exzentrische Spannungsprinzip charakterisiert Novalis' Vorstellung des Individuums: Da man sich selbst nie zur Gänze erkennen könne, gelte es, das eigene Selbstbild immer neu zu entwerfen. Novalis' Verfahren des exzentrischen Entwurfs bestimmt darüber hinaus seine Konzeption von Literatur, denn auch die Gattung des Romans ist Gegenstand einer nie abgeschlossenen Aushandlung. Und solche Aushandlungsbewegungen grundieren nicht zuletzt sein Verständnis von Politik angesichts des zeitgenössischen Aufeinanderprallens von monarchistischen und demokratischen Ansichten: Anstatt sich für eines der Staatssysteme zu entscheiden, proklamiert er ihre Verbindung nach Maßgabe seines exzentrischen Verfahrens, wobei der Demokratie die Funktion der Dynamisierung, der Monarchie jene der Stabilisierung zukommen soll.

Politikgeschichtlich haben ganz unterschiedliche Bewegungen die Frühromantik für sich reklamiert: Auf der einen Seite dienten romantische Motive einer reaktionären Ikonografie der kulturellen Verfestigung. Auf der anderen galt sie liberalistischen Bewegungen als Stichwortgeberin für die Flexibilisierung kultureller Bestände. Die vor-

liegende Studie folgt keiner der beiden Richtungen, sondern sucht nach literarischen Erben der Frühromantik, welche an das Prinzip der exzentrischen Vermittlung dieses Gegensatzes anknüpfen, die allegorische Versöhnung von Subjektivität, Poetik und Politik, die Novalis vorschwebte, aber aufkündigen.

Auf allen drei Ebenen ergeben sich hierbei Modifikationen zu Novalis' Exzentrikbegriff: Im Entwurf der eigenen Persönlichkeit wird der Raum des Privaten zunehmend wichtig, der hilft, die Spannung zwischen Exaltation und Alltag zu stabilisieren. Poetologisch bewegen sich die Schriftsteller auf populäre Gattungsformen zu, ohne dabei allerdings das romantische Motiv einer originellen Neuentwicklung der Romanpoetik aufzugeben. Im Verlauf des 19. Jahrhunderts wird der Demokratie nicht mehr nur die Funktion der Dynamisierung der Gesellschaft, sondern zunehmend auch ihrer institutionellen Stabilisierung zugetraut. Die politischen Aspekte dieser nun unter demokratischen Vorzeichen konfigurierten Gleichzeitigkeit von Beweglichkeit und Formgebung wird hier im Rückgriff auf Chantal Mouffes Konzept der ›Agonistik‹ beschrieben, das eine Mischung aus Streitlust und Besonnenheit als Voraussetzung liberal-demokratischer Haltungen darstellt.

Nachdem der erste der vier Teile der Rekapitulation von Novalis' Exzentrikbegriff gewidmet ist, spielen im zweiten Teil ebenjene Refugien des Privaten die Hauptrolle, welche dem Ausgleich von Verflüssigung und Verfestigung des Selbstbilds Raum geben. Hierzu werden drei sonderlingspoetische Texte der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts untersucht: In Jean Pauls *Luftschiffer Giannozzo* (1801) wird das Prinzip des Rückzugs in den Raum des Privaten als zentraler Unterschied zur Frühromantik herausgearbeitet. Auf der Basis dieser humoristischen Sonderlingspoetik interpretiert E. T. A. Hoffmann in seinem späten Werk *Meister Floh* (1822) die romantische Gattung des Märchens neu. Und in Jeremias Gotthelfs *Hans Joggeli der Erbvetter* (1848) bestimmt das exzentrische Verfahren die eigensinnige Kombination von Dialekt und Hochsprache und stellt die politische Virulenz von Poetiken des Einzelgängertums im Zusammenhang der demokratischen Bewegungen des Vormärz heraus.

In der Schweiz waren die bürgerlichen Erneuerungsbewegungen 1848 erfolgreich. Dass sich die Sonderlingspoetik nach der deutschen Reichsgründung zur Aushandlung politischer Fragen eignet, zeigt im dritten der vier Kapitel dieses Buches die Untersuchung von Friedrich Theodor Vischers *Auch Einer* (1879). Auch hier ist neben der subjektbezogenen und politischen Ebene die Romanpoetik Gegenstand der Überlegungen zur Exzentrik: Vischer führt mit der Gattungsmischung

von Erzählung, eingefügter Novelle und Tagebuchaufzeichnungen seinerseits einen spannungsvollen Ausgleich zwischen Einheit und Vielfalt vor.

Noch aus einem anderen Grund erweist sich der Blick auf *Auch Einer* als aufschlussreich. Vischer überträgt darin ein Prinzip auf die Literatur, das er in einem Essay als ›Cynismus‹ beschrieben hat: das demonstrative Beharren auf dem Eigensinnigen und manchmal auch Anstößigen. Figurierte in den bisherigen Beispielen vor allem das Private als Motiv jenes Gewöhnlichen, das es nach dem romantischem Postulat interessant zu machen gilt, so tritt nun der Bezug auf den eigenen Körper hinzu. ›Cynisch‹ geben sich so auch die Protagonisten in Theodor Fontanes *L'Adultera* (1882) und in Wilhelm Raabes *Stopfkuchen* (1890), die den Bezug auf ihre Behaglichkeit auf anstößige Weise ausstellen, um mit einer solchen ›agonistischen‹ Mischung aus Provokation und Regression abermals Themen des politischen Zeitgeschehens aufzunehmen.

Herman Meyers ebenso einflussreiche wie in die Jahre gekommene Studie *Der Sonderling in der deutschen Dichtung* (1943) sieht mit Raabes Spätwerk das poetologische Potenzial der Sonderlingsliteratur ausgeschöpft. Meyer hatte die Sonderlingsmotivik programmatisch gegen die Romantik profiliert. Hier dagegen werden gerade Kontinuitäten zur dortigen Exzentrikkonzeption herausgestellt: Das Prinzip des Agonistischen schöpft sowohl aus einer romantischen Poetik der Ruhelosigkeit als auch aus der Reibung an ihr. Bei Meyer spielen zudem die hier zentralen politischen Implikationen der Sonderlingspoetik keine Rolle. Die Zurückhaltung Meyers dem Politischen gegenüber wird damit zu tun haben, dass das Buch – ab den 1960er-Jahren durch Lizenzausgaben bei Hanser, Ullstein und Fischer populär geworden – in der Zeit des Nationalsozialismus entstanden und erstmals erschienen ist.

Indem die Romantik auf der Schwelle zum 20. Jahrhundert eine Renaissance erfährt, ja viele ihrer Aspekte überhaupt erst jetzt zur Kenntnis genommen werden, ergeben sich ganz unterschiedliche Projekte ihrer Fortschreibung von der in ihrer Tendenz reaktionären Neoromantik bis zu progressiven Entwürfen in Avantgarde- und Reformbewegungen. In den hier vorliegenden Überlegungen stehen hingegen Poetiken zur Diskussion, welche Impulse der Romantik aufnehmen, ohne dass sie einer dieser beiden Richtungen umstandslos zugerechnet werden könnten: Vorbild ist die Romantik vielmehr in Bezug auf besagten exzentrischen Gestus, der auf eine Verschränkung von Exaltation und Besonnenheit, Besonderheit und Gewöhnlichkeit abzielt und damit nostalgische Projektionen ebenso unterläuft wie die Erneuerungshoffnungen der Avantgarden.

Bei Novalis war die Profilierung des Gewöhnlichen als ästhetische Kategorie zentral, um eine Ästhetik des Schönen zugunsten des ›Interessanten‹ zu überwinden. Im zweiten Teil wurde dieses Verfahren im Hinblick auf den Bereich des Privaten, im dritten in Form eines literarischen ›Cynismus‹, eines polemischen Bezugs auf die eigene Körperlichkeit, untersucht. Im vierten und letzten Teil dieses Buches erschließen sich der Semantik des Gewöhnlichen nun weitere Felder: Bei Robert Walser und Martin Kessel rückt die Figur des Angestellten in den Fokus, bei Hans Fallada und Wolfgang Koeppen spielt die Problematik des Alltäglichen in Phantasmen psychischer Regression im Zusammenhang der Auseinandersetzung mit der Zeit des Nationalsozialismus eine Rolle.

Ulrich Becher und Thomas Bernhard gewinnen das Exzentrische wiederum aus dem Rückbezug auf Gewohnheitsexzesse, die mit Körperlichkeit zu tun haben. Und abschließend interessiert das ›Gewöhnliche‹ im Blick auf die Populärkultur: Bei Sibylle Lewitscharoff wird diese anlässlich eines Tagesausflugs ins Jenseits thematisiert, wo sie allerlei verstorbene Popgrößen trifft, und bei Benjamin von Stuckrad-Barre erscheint sie in der Figur Udo Lindenegs, der als großer Erbe romantischer Exzentrik am Schluss dieser Überlegungen steht. Dass auch mit diesen Beispielen der nachromantischen Konfiguration des Gewöhnlichen aus dem 20. Jahrhundert und der Gegenwartsliteratur stets politische Implikationen verbunden sind, arbeitet das Nachwort heraus.

1. Romantische Exzentrik. Die ästhetische Konfiguration des ›Gewöhnlichen‹ bei Novalis

Er sei, so schreibt Novalis im Juli 1798 bei seinem Kuraufenthalt in Bad Teplitz an Friedrich Schlegel, in seiner »Philosophie des täglichen Lebens [...] auf die Idee einer *moralischen* / im Hemsterhuisischen Sinn / Astronomie gekommen und habe die interessante Entdeckung der Religion des sichtbaren Weltalls gemacht. Du glaubst nicht, wie weit das greift« (NW 4,255).¹ Schlägt man in den Aufzeichnungen der Zeit, in den *Teplitzer Fragmenten* nach, so liest sich diese *moralische Astronomie* einer *Philosophie des täglichen Lebens* folgendermaßen: Indem das »Licht, der Analogie nach [...] der *Selbstberührung* der Materie« entspreche, beseele »[d]ie Sonne, wie ein Gott, in ewiger Selbsttätigkeit die Mitte«. Novalis stellt fest: »Licht ist Vehikel der Gemeinschaft«, und erklärt weiter: »Wie wir, schweben die Sterne in abwechselnder Erleuchtung und Verdunklung – aber uns ist, wie ihnen, im Zustand der Verfinsterung doch ein tröstender, hoffnungsvoller Schimmer leuchtender und erleuchteter Mitsterne gegönnt« (NW 2,619).

Hinter dem Sternenbild steht eine Theorie der Gesellschaft: Wie das Sonnensystem, so soll auch die Gesellschaft eine leuchtende Mitte haben, um die herum die Menschen wie Planeten kreisen. Novalis wird die Rolle des dauerhaften Leuchtkörpers wahlweise mit dem König oder dem Katholizismus besetzen. Weniger konstant leuchten die Planeten: Sie schweben durch ihre Rotation in *abwechselnder Erleuchtung und Verdunklung*. Doch weil das Licht als *Vehikel der Gemeinschaft* auch noch indirekt wirkt, fällt auf die Planeten selbst im *Zustand der Verfinsterung* noch etwas Licht. Novalis denkt bei diesem *tröstenden, hoffnungsvollen Schimmer* sicher an den Mondschein.

Mit dieser Bedeutung des Lichts eröffnet Novalis auch die zwei Jahre später erschienenen *Hymnen an die Nacht*. Dort schreibt er von »seinen Farben, seinen Strahlen und Wogen; seiner milden Allgegenwart, als weckender Tag«. Wie das lyrische Ich hier dann gegen das freundliche Tageslicht das Versinken in den Extremzuständen der Nacht sucht – »[i]n

1 Die Primärstellen aus Novalis' Werken werden mit der Sigle ›NW‹ zitiert nach Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, fortgeführt von Hans-Joachim Mähl, Stuttgart 1960ff.

Thautropfen will ich hinuntersinken und mit der Asche mich vermischen« (NW 1,131) – so profiliert Novalis auch schon in seinen Aufzeichnungen zu einer *Religion des sichtbaren Weltalls* neben dem freundlichen Miteinander der Sterne auch noch ein anderes Prinzip. Er schreibt:

Die Kometen sind wahrhaft eccentriche Wesen – der höchsten Erleuchtung und der höchsten Verdunklung fähig – ein wahres Ginnistan – bewohnt von mächtigen guten und bösen Geistern – erfüllt mit organischen Körpern, die sich zu Gas ausdehnen – und zu Gold verdichten können. (NW 2,619f.)

Was für die Sterne galt, gilt für die Kometen nun nicht mehr: Weil ihr Material mehr Licht absorbiert als jenes der Planeten, reflektieren sie dieses kaum – schon gar nicht jenes von Mitsternen. Umgekehrt leuchten Kometen aber auch heller: Geraten sie nämlich in die Nähe der Sonne, so fängt ihre Gashülle Feuer. Somit sind sie also tatsächlich höherer Verdunklung und Erleuchtung fähig als die Planeten, was Novalis nun mit dem Begriff *wahrhafter Exzentrík* belegt.

Im Englischen war der Begriff der Exzentrík schon damals zur Bezeichnung schrulliger Personen geläufig.² Im Deutschen ist er indes noch im Wesentlichen für die Beschreibung der Planetenbahnen reserviert. Bei Novalis funktioniert er aber also bereits als soziale Metapher: Die Exzentríker erhitzen sich leichter, sind fröhlicher und der Inspiration näher. In ihrer eigensinnigen Bewegung können sie sich auch besser konzentrieren – Novalis spricht von der Verdichtung zu Gold. Im sozialen Sinn bedeutet dies jedoch, dass sie auf die Abwesenheit von Wärme mit größerer Dústerheit reagieren. Ein solches ungestümes Auf und Ab der Gemútslage wird zu Beginn des zweiten Buchs des *Heinrich von Ofterdingen* (1802) in Bezug auf die Hauptfigur beschrieben: In heftiger Trauer zwischen Zuständen der Verzweiflung und der Heiterkeit hin und her geworfen, verlässt Heinrich die Gesellschaft zeitweilig und wird zum Pilger.³

Allerdings sind die exzentrischen Kometen den sozialen Planeten zugleich auch áhnlich: Nach Johannes Kepler, auf dessen Theorie Nova-

2 Vgl. The Oxford English Dictionary. Second Edition, hg. von John Simpson und Edmund Weiner, Oxford 1989, Bd. 5, S. 49.

3 Es heißt dort: Er »hoffte gar nichts mehr. Die entsetzliche Angst und dann die trockene Kálte der gleichgúltigen Verzweiflung trieben ihn.« (NW 1,320) Indem er dann jedoch einen wundersamen Gesang hört, packt ihn sogleich auch wieder »die innigste Lust und Freude, ja eine himmlische Glückseligkeit« (NW 1,322).

lis sich in dieser Passage bezieht,⁴ folgen ja gerade die Planeten einer exzentrischen Bahn. Was Novalis unter dem Begriff *wahrhafter* Exzentrik fasst, sind also Prinzipien, die alle Himmelskörper des Sonnensystems betreffen, die sich bei den Kometen jedoch besonders deutlich ausgeprägt finden: In ihrer Reaktion auf die Gravitation der Sonne agieren sie die Wechselbewegung zwischen Hitze und Kälte, Licht und Finsternis bloß sowohl individueller als auch heftiger und daher besser sichtbar aus.

Spätestens wenn in diesem Zusammenhang die Chiffre *Ginnistan* fällt – der Name des orientalischen Märchenlands, das in den poetischen Werken Novalis' als das Reich der Phantasie figuriert⁵ –, wird deutlich, dass er mit den Eigenheiten der Kometen die Rolle des Künstlers umreißt. Das ästhetische Terrain, auf dem sich das Tun der Kometen abspielt, markiert Novalis im Brief an Schlegel ebenfalls, wenn er von seiner *interessanten* Entdeckung berichtet und damit eine frühromantische Schlüsselkategorie aufruft.⁶ Demnach zeichnet der Künstler eine Bewegung vor, welche allgemeinen Charakter beansprucht, vorderhand aber noch außerhalb der gesellschaftlich gängigen Bahnen stattfindet.⁷

- 4 Es ist, so Novalis, der »edle[] Keppler, dessen hoher Sinn ein vergeistigtes, sittliches Weltall sich erschuf« (NW 2,619). Dies stellt eine implikationsreiche Formulierung dar, indem der Astronom das Universum durch seine Beschreibung als *sittliches* erst *erschafft*. Zu Novalis' Bezug auf Kepler vgl. Ulrich Stadler: Hardenbergs »poetische Theorie der Fernröhre«. Der Synkretismus von Philosophie und Poesie, Natur- und Geisteswissenschaften und seine Konsequenzen für eine Hermeneutik bei Novalis, in: Die Aktualität der Frühromantik, hg. von Ernst Behler und Jochen Hörisch, Paderborn/München u. a. 1987, S. 51–62, bes. S. 57f.
- 5 Den Begriff »Dschinnistan« hat Christoph Martin Wieland mit seiner Märchensammlung *Dschinnistan oder Auserlesene Feen- und Geistermärchen* (1786ff.) geprägt. Bei Novalis taucht er in dieser Funktion in den *Lehrlingen zu Saïs* (NW 1,89) auf, im *Heinrich von Ofterdingen* auch als Name der Amme in Klingsohrs Märchen (NW 1,293).
- 6 Für eine Darstellung der Art und Weise, wie Schlegel im Jahr zuvor in seinem Aufsatz *Über das Studium der Griechischen Poesie* (1797) den Begriff des Schönen der Antike durch den modernen Begriff des Interessanten konterkariert, vgl. Kurt Wölfel: Interesse/interessant, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius u. a., Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 3, S. 138–174, bes. 162ff.
- 7 Verzweiflung und Hoffnung begreift der Arzt Sylvester im *Heinrich von Ofterdingen* als anthropologische Konstanten: »Es sind Nachhalle der alten unmenschlichen Natur, aber auch weckende Stimmen der höheren Natur, des himmlischen Gewissens in uns. Das Sterbliche dröhnt in seinen Grundvesten, aber das Unsterbliche fängt heller zu leuchten an, und erkennt sich selbst.« (NW 1,330)

Dies beinhaltet eine Vielzahl von Implikationen, die bedacht werden müssen, um die Innovationskraft von Novalis' Überlegungen zu verstehen. Schlegel scheint aus den euphorischen Ankündigungen seines Freundes noch nicht ganz schlau geworden zu sein. In einem Antwortbrief versichert er ihn zwar: »Von Deiner ungewöhnlichen Ansicht des gewöhnlichen Lebens erwarte ich sehr viel, so wie auch davon, daß Du die Religion und die Physik in Contact setzen willst.« Er setzt jedoch hinzu: »Das Wie des letzten Unternehmens ist mir in den kurzen Worten Deines Briefs nicht klar geworden.«⁸

Der Frage, was dieses Verhältnis von exzentrischer und normaler Bewegung bei Novalis in politischer, religiöser und ästhetischer Hinsicht bedeutet, widmet sich der folgende erste Teil dieses Buchs. Denn in diesen ganz unterschiedlichen Zusammenhängen wird Novalis auf das Bild des Sonnensystems immer wieder zurückkommen. Damit berührt diese, wie Schlegel witzig formuliert, *ungewöhnliche Ansicht des gewöhnlichen Lebens* große Teile von Novalis' sowohl politischen als auch poetologischen Überlegungen. Die Frage danach, was es hierbei mit dem Begriff des ›Gewöhnlichen‹ auf sich hat, ist der zweite rote Faden dieses Kapitels. Die leitende These besagt, dass gerade in seiner Verwendung des Begriffs des ›Gewöhnlichen‹ anschaulich wird, was Novalis unter Exzentrik und der Funktion des Künstlers in der Gesellschaft versteht.

Semantiken des ›Gewöhnlichen‹ tauchen in verschiedenen Bedeutungsfacetten in ganz unterschiedlichen Bereichen von Novalis' Reflexionen auf: seien diese wahrnehmungsphysiologischer, zeitgeschichtlicher, politischer, religiöser oder romanpoetischer Natur. Ausgehend von einem jeweils anderen Aspekt dieses ›Gewöhnlichen‹ erläutern die folgenden acht Abschnitte somit Eckpunkte der romantischen Poetik von Novalis. Dies dient zunächst dazu, seine *Philosophie des täglichen Lebens* zu verstehen und damit auch eine romantische Konzeption von Exzentrik.

Im selben Zug können Begriffe und Konzepte rekapituliert werden, die in den folgenden Kapiteln eine Rolle spielen. Dazu gehören politische und soziologische, aber auch poetologische, wie jene der Philisternkritik und der romantischen Romanpoetik. In der romantischen Konfiguration des Gewöhnlichen wird mit dem Postulat unhintergebar

8 Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Abt. III, Bd. 24: Die Periode des Athenäums. 25. Juli – Ende August 1799, mit Einleitung und Kommentar herausgegeben von Raymond Immerwahr, Paderborn/München/Wien 1985, S. 155.

ästhetischer Exzentrik zugleich eine literaturgeschichtliche Zäsur verortet, auf welche spätere, in den anschließenden Teilen nachskizzierte Positionen mal direkt, mal indirekt reagieren.

1.1. »Alle Poesie unterbricht den gewöhnlichen Zustand.«
Das ›Gewöhnliche‹ als subjektives Wahrnehmungsphänomen

Novalis hat die exzentrischen Extremzustände des Kometen als Verflüssigung zu Gas und als Verdichtung zu Gold beschrieben. Solche Wechsel des Aggregatzustands spielen auch im berühmt gewordenen Fragment 105 aus den Vorarbeiten von 1798 eine zentrale Rolle. Novalis schreibt dort:

Die Welt muß romantisirt werden. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisire ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche [...] – Es bekommt einen geläufigen Ausdruck. Romantische Philosophie. *Lingua romana*. Wechselerhöhung und Erniedrigung. (NW 2,545)

Oft zitiert wird dieses Fragment, weil man daran die ganz großen Linien der Ästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts skizzieren kann: Kunst zeichnet sich nicht mehr durch die Orientierung an normativen Regelpoetiken aus. Diese wurden etwa durch Kants Genieästhetik im Zeichen der Kunstautonomie überwunden. Leitend ist nun das Prinzip einer dynamischen Wechselspannung, welche das Kunstwerk konstituiert.

Im Gegensatz jedoch zu Kants Ästhetik läuft diese Wechselspannung hier nicht auf das Schöne oder Erhabene hinaus. Den Romantikern geht es um das ›Interessante‹, um den Innovationswert von Kunst, der sich gegen klare Kategorisierungen gerade sperrt.⁹ Und eben in diesem Zusammenhang spielt auch der Umstand eine Rolle, dass sich das Ästhetische nicht auf das Kunstwerk selbst beschränkt, sondern dieses auf die Betrachtung anderer Dinge abfärben soll: Schließlich soll ja *die Welt* romantisirt werden.

9 Vgl. zu einer Abgrenzung des romantischen Begriffs des ›Interessanten‹ von Kants Ästhetik das Kapitel *Friedrich Schlegels Poetik zwischen Fragment und Mythos* in Gerhard Plumpe: *Ästhetische Kommunikation der Moderne*, Opladen 1993, Bd. 1, S. 151 ff.

Wie aber hat man sich diesen Prozess der wechselweisen Erhöhung und Trivialisierung vorzustellen? – Normalerweise würde man zur Beantwortung einfach Motivbestände des Wunderbaren aufzählen: Die Romantik taucht die gewöhnlichen Dinge in das geheimnisvolle Zwielicht von Mond und Märchen. Darin aber erschöpft sich Novalis' Konzept der Romantisierung nicht. Ihm geht es nicht bloß um eine einseitige Verzauberung, sondern um eine dynamische Wechselwirkung. Das Romantische liegt ja im Prinzip einer Wechselerhöhung *und Erniedrigung*.

Dem romantischen Verfahren ist somit nicht alleine vermittels der Begriffe des Geheimnisvollen und Wunderbaren beizukommen, sondern man muss sich auch mit der Frage des Bekannten und Gewöhnlichen auseinandersetzen, die sich zunächst wesentlich weniger spektakulär ausnimmt. Tatsächlich ist aber der Begriff des Gewöhnlichen weder selbsterklärend, noch war er damals allgemein gebräuchlich. In gewisser Hinsicht kann man sogar sagen, dass er die größere Innovation darstellt als das Konzept des Wunderbaren.

Im *Adelung'schen Wörterbuch*, dessen entsprechender Band zwei Jahre zuvor, 1796, erschienen ist, taucht das Substantiv des ›Gewöhnlichen‹ nicht auf. Und auch mit den Möglichkeiten der digitalen Recherche wird man vor 1800 nicht fündig. Vielleicht lassen sich mit einem größeren Korpus und ausgefeilteren Suchmethoden einige Belegstellen bereits vor Novalis entdecken, gängig war das Substantiv damals aber jedenfalls nicht.¹⁰ Bereits geläufig waren dagegen das Adjektiv und das Adverb ›gewöhnlich‹, das nach *Adelung* bedeutet, »was in den meisten oder doch in mehreren ähnlichen Fällen ist oder geschieht«. ¹¹ Es ist also noch ganz eng mit der etymologischen Wurzel der Gewohnheit verbunden. Auf diese weisen auch die Beispielsätze: im Bezug auf individuelle Angewohnheiten (»Das gehöret zu meinen gewöhnlichen Verrichtun-

¹⁰ Im *Adelung* stößt man nur auf Beispielsätze zum adjektivischen und adverbialen Gebrauch von ›gewöhnlich‹. Vorgeschlagen, aber nicht weiter exemplifiziert wird dort bloß die Substantivierung ›Gewöhnlichkeit‹ (vgl. Johann Christoph Adelung: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart*, Leipzig ²1793 ff., Bd. 2, Sp. 674). In einem Wörterbuch taucht das Substantiv des ›Gewöhnlichen‹ erst 1808 bei Campe auf (Joachim Heinrich Campe: *Wörterbuch der Deutschen Sprache*, Braunschweig 1807ff., Bd. 2, S. 369) – ein Befund, den auch das *Grimm'sche Wörterbuch* stützt: »die in der neueren sprache so sehr geläufigen formen der substantivierung werden erst bei Campe berücksichtigt: das gewöhnliche ... beim gewöhnlichen bleiben; das gewöhnliche« (Jacob und Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig 1854ff., Bd. 4, Sp. 6606).

¹¹ *Adelung*: *Grammatisch-kritisches Wörterbuch*, Bd. 2, Sp. 674.

gen«¹²) oder auf kollektives Brauchtum («Diese Kleidung ist hier nicht gewöhnlich«¹³).

Mit diesem Bedeutungsfeld der Gewohnheit ist eine erste Facette des romantischen Gewöhnlichkeitsbegriffs beleuchtet, denn auch Novalis interessiert sich für Phänomene der Gewohnheitsbildung. So schreibt er nur wenige Fragment-Entwürfe nach der Rede von der Romantisierung der Welt von der Möglichkeit, sich abzubrühen, »von der vereinigten Sinnenwelt unabhängig zu werden«. Diese »Abstumpfung der Sinne« könne sich gegen äußere Empfindungen richten. Dieses Phänomen der Abhärtung gegen äußere Empfindungen findet Novalis bei »den Stoickern und [...] zum Theil den Wilden von America«, ferner, so die bunte Aufzählung, bei »strengen Anachoreten, Fakirs, Mönche[n], Büßer[n]«, und auch »[m]anche sog[enannte] Bösewichter mögen diese Maxime wenigstens dunkel gehabt haben« (NW 2,549).

Man könne aber auch innerlich abstumpfen: Dann schwänden »Leidenschaft aller Art, Glauben und Zuversicht zu uns selbst, zu anderen Personen und Dingen, zu Geistern etc.« (NW 2,549). Wer innerlich abstumpfe, so Novalis, verliere den Bezug zur »wirklichen Sinnenwelt« und bewege sich nun ganz in der »*Zeichenwelt*«. Das »pflügt bey Gelehrten und auch sonst noch sehr häufig der Fall zu seyn« und scheint Novalis' Zuspruch nur bedingt zu finden. Noch schärfer aber kritisiert er »Leute, die von der Vorstellungs- und Zeichenwelt nichts wissen wollen; das sind rohsinnliche Menschen, die alle Unabhängigkeit der Art für sich vernichten« durch ihre »träge, plumpe, knechtische Gesinnung« (NW 2,550). Dieses Charakterbild der *trägen, plumpen, knechtischen Gesinnung* wird im Typus des Philisters wiederkehren, welchem unten der Abschnitt 1.5. gewidmet ist. Der Variante des Gelehrten, der sich in seiner *Zeichenwelt* verliert, entspricht jener des Bildungsphilisters.

Nach Novalis beruht nun solcher Stumpfsinn auf der Gewohnheit, die sich als »Annihilationsact« (NW 2,548) also sowohl gegen das Gefühl als auch gegen den Verstand richten kann. Sie stelle ein »äußerst bequemes Verfahren« dar, »sich aller Mühe des Forschens zu überheben und allem innern und äußern Streit und Zwiespalt ein Ende zu machen« (NW 2,548f.). Die Gewohnheit sorgt also für eine falsche Versöhnung von Innen- und Außenwelt, und das Ästhetische soll nun helfen, dieses Verhältnis wieder etwas in die ihm zunächst eigene Schiefelage zu

12 Ebd.

13 Ebd.

bringen.¹⁴ So liest man in den *Anekdoten*: »Alle Poesie unterbricht den gewöhnlichen Zustand – das gemeine Leben, fast, *wie der Schlummer*, um uns zu *erneuern* – und so unser Lebensgefühl immer *rege* zu erhalten« (NW 2, 568).

Dieses Konzept, den Alltagszustand durch Kunst zu unterbrechen, ähnelt Vorstellungen aus dem kunstgeschichtlichen Umfeld der klassischen Moderne, wie sie über hundert Jahre später Schule machen werden: So entwirft der neukantianische Philosoph Broder Christiansen Anfang des 20. Jahrhunderts den Begriff der ›Differenzqualität‹, um zu beschreiben, was die Wahrnehmung von Kunst von jener des Alltags unterscheidet.¹⁵ Diesen Begriff greift dann in den 1910er-Jahren der russische Theoretiker Viktor Schklowski auf und entwickelt daraus sein Konzept der *Ostranenie*, der ästhetischen ›Verfremdung‹ als Verfahren, »das Empfinden des Lebens wiederherzustellen.«¹⁶

Während der russische Theoretiker die Irritation der Wahrnehmungserwartung primär in literaturgeschichtlichen Parametern denkt, als Bruch von Gattungskonventionen,¹⁷ ist die Unterbrechung des *gewöhnlichen Zustands* bei Novalis zunächst noch ganz auf die eigene Wahrnehmung bezogen: »Aller Anfang des Lebens muß antimecha-

14 Friedmar Apel beschreibt das Prinzip der Entautomatisierung der Wahrnehmung in Novalis' Poetik wie folgt: »Der Blick richtet sich [bei Novalis] von vornherein weniger auf Gegenstände und deren Gestalt, sondern auf Strukturierungen und Differenzierungen. Die bildliche Versuchsanordnung stellt den Automatismus des alltäglichen Sehens und ihren passiv-rezeptiven Charakter in Frage.« (Friedmar Apel: Die Poetik der Aufmerksamkeit bei Novalis, in: Novalis – Poesie und Poetik, hg. von Herbert Uerlings, Tübingen 2004, S. 141-150, hier S. 146) Auch Barbara Thums legt im Novalis-Kapitel ihrer Studie zur Geschichte des Aufmerksamkeitsdiskurses besonderes Gewicht auf Verfahren der Unterbrechung und Störung von Wahrnehmung (vgl. Barbara Thums: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Brockes bis Nietzsche, München 2008, bes. S. 324 ff.).

15 In Broder Christiansens *Philosophie der Kunst* von 1909 heißt es: »Wird etwas als Abweichung von einem Gewohnten, von einem Normalen, von einem irgendwie geltenden Kanon empfunden, so löst es dadurch eine Stimmungsimpression von besonderer Qualität aus« (Broder Christiansen: Philosophie der Kunst, Hanau 1909, S. 118).

16 Vgl. Viktor Šklovskij: Die Kunst als Verfahren, in: Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa, hg. von Jurij Striedter, München 1969, Bd. 1, S. 3-35, hier S. 15.

17 So Schklowskis Überlegungen zum Stil Puschkins, dessen Verfremdungspotenzial er aus der Abweichung von den durch Gawriil Romanowitsch Derschawin etablierten Gattungskonventionen beschreibt (vgl. ebd., S. 33).

nisch [...] – Opposition gegen den Mechanismus seyn« (NW 2,575), schreibt Novalis und analogisiert die Wirkweise von Kunst mit jener von »Kranckheiten, Unfälle[n], sonderbare[n] Begebenheiten, Reisen, Gesellschaften«. Diese Wirkungen sind aber nicht spezifisch künstlerisch, sondern, so Novalis, nur »unregelmäßige[], unvollkommne[] Poësie«. Die Aufgabe der neuen, romantischen Kunstauffassung liegt für ihn infolgedessen darin, Techniken zu entwickeln, mit denen man diese Wirkung kalkuliert hervorrufen kann: »[W]ir [werden] uns selbst zu unserm poetischen Fato machen – und unser Leben nach Belieben poetisieren, und poetisieren lassen können.« (NW 2,569)

Bei diesem Poetisieren und Poetisieren-Lassen ist zunächst das Subjekt wichtig, das ja auch die Romantisierungsbewegung im Fragment 105 rahmt: »Indem *ich* dem Gemeinen einen hohen Sinn [...] gebe, so romantisiere *ich* es« (NW 2,545, Hervorheb. v. N.v.P.). Die Poetisierung der Welt soll von einem subjektiven Prinzip ausgehen: »Die Welt hat eine ursprüngliche Fähigkeit durch mich belebt zu werden – sie ist überhaupt a priori von mir belebt – Eins mit mir«, wie es wiederum wenige Fragmente später heißt – oder noch knapper: »Die Welt soll seyn, wie ich will.« (NW 2,554)

Dieses Projekt der poetischen Selbst- und Weltbelebung speist sich unter anderem aus Novalis' ausladenden *Fichte-Studien*. Nach Johann Gottlieb Fichtes Gedankengang setzt das ›Ich‹ sich selbst und davon unterschieden zugleich die Welt als ›Nicht-Ich‹.¹⁸ Das Ich ist somit, so Fichte in seiner *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* von 1794, Ergebnis einer ›Tathandlung‹: nämlich »zugleich das Handelnde, und das Produkt der Handlung«. ¹⁹ In diesem Wechselspiel der Erschaffung des Selbst durch die freie Setzung zugleich seiner selbst und all dessen, was es nicht ist, findet Novalis »die höchste philosophische Wahrheit«. Er notiert: »Entäußerung des Ich, um sich zu vollenden – So wird es klar, wie es durch seine Entstehung, entsteht. Es findet *sich*, *außer* sich.« (NW 2,150) Und eben nach diesem Prinzip der Selbsterschaffung ist nach Novalis alles originelle Machen, wie Ulrich Gaier feststellt, »unberechenbar, immer noch zufällig und frei, obwohl die Regel und Berechnung die Bedingung für sein Kommen

18 Bei Fichte heißt es: »Das Ich *setzt sich selbst*, und es *ist*, vermöge dieses bloßen Setzens durch sich selbst; und umgekehrt: Das Ich *ist*, und es *setzt* sein Sein, vermöge seines bloßen Seins.« (Johann Gottlieb Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* als Handschrift für seine Zuhörer [1794], mit einer Einleitung versehen von Wilhelm G. Jacobs, Hamburg ⁴1997, S. 16)

19 Ebd.

herstellt«. ²⁰ Diesen Versuch, eine Verfahrenslogik für den Umgang mit dem Zufall zu finden, findet Gaier in Novalis' Postulat: »Allem Ideal liegt eine Abweichung von der gemeinen Regel, oder eine *höhere* (krumme) Regel zum Grunde.« (NW 3,413) – Diese *krumme Regel* passt auch zum Bild der Kometenbahn.

Mit diesem Selbsterschaffungsprinzip übernimmt Novalis nun Fichtes Prinzip jedoch nicht schlicht, sondern bemüht sich, auch dieses für Unberechenbarkeiten offen zu halten. Das Prinzip der ›Tathandlung‹ ist bei Fichte eine theoretische Hypothese zur Erklärung des Selbstbewusstseins, eine rationale Rekonstruktion, die zeigen soll, wie die Erschließung der Welt durch das Subjekt funktioniert. Novalis will hier aber nicht stehen bleiben, sondern zusätzlich dazu noch eine genau umgekehrte Bewegung in Gang bringen: Er will nicht bloß verstandesmäßig einholen, was bereits ist, sondern auch geschehen machen, was sich verstandesmäßig nicht einholen lässt. Grundlage dafür ist, wie die Forschung Manfred Franks dies gezeigt hat, nicht mehr das Selbst*bewusstsein*, das sich selbst setzt, sondern ein Selbst*gefühl*, das immer schon gesetzt ist. Die künstlerischen Verfahren folgen somit dem Prinzip einer aktiven Erkundung des unbekanntem Selbst, nicht des passiven Nachvollzugs eines sich willkürlich setzenden Ichs. ²¹

Das Subjekt, das sich in der frühromantischen Konzeption selbst erschafft, kann und soll sich somit selbst nie ganz verständlich werden: Gerade im Unbekannten des Selbst liegt das Reservoir, aus dem sich dieses laufend neu schöpfen kann – ein Verfahren, das der kanadische Philosoph Charles Taylor mit einem Begriff Isaiahs Berlins ›Expressivismus‹ nennt. ²² Im Sinn einer solchen ›expressiven‹ Haltung ist das künstlerische

20 Ulrich Gaier: *Krumme Regel. Novalis' »Konstruktionslehre des schaffenden Geistes« und ihre Tradition*, Tübingen 1970, S. 248.

21 Franks ausführliche Rekonstruktion von Novalis' Bruch mit der idealistischen Grundsatzphilosophie findet sich in seiner Rekapitulation der *Fichte-Studien* in der 33. Vorlesung in Manfred Frank: »Unendliche Annäherung«. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik, Frankfurt a.M. ²1998, S. 831 ff. Dort ist zu lesen, dass Fichtes »synthetische[s] Ich nicht wirklich das Absolute ist. Dieses ›schlechthin‹ ist nur ›eine Idee«, in deren Sphäre das analytische Ich als Begriff und das synthetische als Gefühl einrücken« (ebd., S. 837), wobei »[s]ynthetisches und analytisches Ich [...] beide in unserem Ich gleichursprünglich aus dem ›Unbekannten‹ auf[tauchen]. Dieses ist ›das heilige Nichts für uns‹, d.h. es ist kein möglicher Gegenstand eines Bewußtseins.« (Ebd., S. 837f.)

22 Der Begriff des ›Expressivismus‹ bezeichnet den am Ende des 18. Jahrhunderts aus der neuen Vorstellung von Individualität resultierenden Anspruch, »der eigenen Originalität im Leben gerecht zu werden« (Charles Taylor: *Quellen*

sche Subjekt exzentrisch: Es folgt einer Logik der Selbsterschaffung, zu deren Zweck es Bereiche außerhalb dessen betreten muss, was ihm als sein Selbst schon bekannt und vertraut ist. Somit gerät es in Zustände, die es im Vornhinein selber noch nicht klären oder begründen kann. Das exzentrische Verfahren wird durch solche tastende Ahnung grundiert, wie sie Heinrich im *Ofterdingen*-Roman nach seinem Initiationstraum befällt: »Es muß noch viel Worte geben, die ich nicht weiß« (NW 1,195).

Nur weil dieses Prinzip der Selbstsetzung jedoch nun von einem subjektphilosophischen in den ästhetischen Bereich gewandert ist, hat Fichte als Stichwortgeber nicht ausgedient: Von ihm übernehmen die Frühromantiker auch das Vokabular, mit dem beschrieben werden soll, wie diese Selbstgenese über eine Folge von Momenten des Aus-sich-Hinaustretens und wieder In-die-eigene-Bedingtheit-Zurückfindens vor sich gehen soll. Fichte schreibt in der *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*: »Mithin können wir der absoluten Tätigkeit des Ich eine Richtung, und eine zentripetale Richtung, nur unter der stillschweigenden Voraussetzung zuschreiben, daß wir auch eine zentrifugale Richtung dieser Tätigkeit entdecken werden.«²³

Novalis vollzieht dieses Oszillieren zwischen Unbedingtheit und Bedingtheit des exzentrischen Ich in seinen *Fichte-Studien* nach,²⁴ um die Begrifflichkeiten anschließend – in ähnlicher Weise wie Friedrich Schlegel dies mit seinem Ironie-Begriff tut²⁵ – auf das Kunstwerk zu übertragen: Auch dieses soll aus der Spannung zweier widerstreitender Bewegungen hervorgehen. Einerseits geht Novalis von einem »Act des sich selbst Überspringens« (NW 2,556) als der zentrifugal-öffnenden Einbildungskraft aus, und andererseits von einem zentripetal-deterministischen Prinzip, das Novalis *Verzweiflung* nennt.²⁶ Und ge-

des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität [1989], übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 1996, S. 653; vgl. hierzu ferner das Kapitel *Die Wende zum Expressivismus*, ebd., S. 639ff.). Zu der Genese des Begriffs bei Isaiah Berlin in Zusammenhang mit Herders Sprachtheorie sowie seiner Adaption durch Charles Taylor vgl. Matthias Jung: *Der bewusste Ausdruck. Anthropologie der Artikulation*, Berlin/New York 2009, S. 62ff.

23 Fichte: *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, S. 191.

24 »Setzen ist ein bedingtes Seyn. Seyn, ein bedingtes Setzen. Identität des Unbedingten und Bedingten ist Ichheit.« (NW 2,141)

25 Vgl. zu Schlegels Adaption der subjektphilosophischen Spannung Fichtes Ernst Behler: *Ironie und literarische Moderne*, Paderborn/München u.a. 1997, S. 110ff.

26 So heißt es in den Vorarbeiten von 1798 nur wenige Einträge nach jenem zur Romantisierung der Welt: »Alle Verzweiflung ist deterministisch – aber auch

nau diese Spannung zwischen Ekstase und Ernüchterung, Konzentration und Diffusion wird dann in dem Bild des Kometen wiederkehren, welcher der *höchsten Erleuchtung* und der *höchsten Verdunklung* fähig ist und sich zu Gold wie zu Gas transformieren kann.

Das exzentrische Verfahren erschöpft sich somit nicht in zentrifugaler Exaltation und Ekstase: Die *höchste Erleuchtung* des Kometen macht nur die Hälfte seiner Erscheinung aus – wie darin, *dem Gewöhnlichen ein geheimnißvolles Ansehen* zu verleihen, noch nicht die ganze Romantisierungsbewegung liegt: Nötig ist, wie bei Fichte, ein Wechselspiel zwischen zentrifugalen und zentripetalen Kräften, dem Geheimnisvollen und dem Gewöhnlichen, der Begeisterung und der Verzweiflung. Nur beides zusammen ergibt jene *Wechselerhöhung und Erniedrigung*, aus der das romantische Prinzip besteht.

Exzentrische Subjektivität bedeutet nicht einfach das exaltierte Pochen auf das Außergewöhnliche, sondern analog zum Prinzip dessen, was Charles Taylor einen ›expressiven‹ Selbstentwurf nennt, eine Wahrnehmungspraxis, in der das Gewöhnliche und das Wunderbare auf eigensinnige Weise in ein Spannungsverhältnis zueinander treten. »*Subjective Poesie*« heißt somit »[i]diosynkratische Poesie« (NW 2,561): Kunst, in der das Gewöhnliche und das Wunderbare auf eigensinnige Weise zusammengeführt werden.

Für das Kunstwerk bedeutet dies, dass es somit nicht nur für die Darstellung des Wunderbaren zuständig ist, sondern auch dafür, das Gewöhnliche immer auch mit zu profilieren.²⁷ Ohne einen Anteil an Gewöhnlichem im Kunstwerk könnte dieses weder eine interne Spannung erzeugen, noch wäre diese nach außen hin übersetzbar. Es wäre ebenso wenig exzentrisch wie die Philister, die nur den Trott des Alltags kennen, oder wie jene abgestumpften Gelehrten, die bloß in ihren Zeichenwelten leben. Bezeichnet also das *Geläufig-Machen* zunächst eine ästhetische Funktion innerhalb des Kunstwerks, so muss es doch zugleich auch auf Strukturen des Gewöhnlichen in der Welt bezogen sein – sonst gelingt kein Transfer der romantischen Idee auf die Welt.

Determinismus ist ein *Element* des philosophischen Weltalls, oder Systems.« (NW 2,557)

²⁷ Manfred Engel schreibt in Bezug auf Novalis' Poetik: »Auch überall dort, wo die Dichtung auf Vorgegebenes zu rekurrieren *scheint*, ist dieses in Wahrheit bereits imaginativ transformiert [...]. Nichts Vorgegebenes einfach zu übernehmen, ist eine frühromantische Grundmaxime« (Manfred Engel: *Der Roman der Goethezeit*, Stuttgart/Weimar 1993, Bd. 1, S. 452).

Beim Wunderbaren sind solche außerkünstlerischen Bezüge leicht zur Hand: Religion und Mythologie sowie die Ästhetik des Absolutismus bieten einen reichen Fundus an Wunderdingen, aus dem Novalis schöpft. Wo liegen aber jene gesellschaftlichen Muster des Gewöhnlichen, an die Novalis mit seiner poetologischen Konfiguration anknüpfen könnte?

1.2. »Mittelmäßige und selbst schlechte Lectüre,
[...] das ist ihre Sache.«
Das ›Gewöhnliche‹ als gesellschaftlicher Habitus

Denkt Novalis an das Gewöhnliche der Gesellschaft, dann fallen ihm zunächst Frauen ein. So schreibt er in den *Teplitzer Fragmenten* von den »Muster[n] der gewöhnlichen Weiblichkeit« als einem »Esprit des *Baggetelles* [sic!]«, einem ausgeprägten Sauberkeits- und Ordnungssinn.²⁸ Die Frauen, so Novalis, »empfinden die Grenzen der jedesmaligen Existenz sehr genau – und hüten sich *gewissenhaft* dieselben zu überschreiten – daher *ihre* gerühmte *Gewöhnlichkeit* – *practische Weltleute*« (NW 2,613). Solche *Gewöhnlichkeit* schlägt sich auch in ästhetischen Vorlieben nieder:

Sie mögen selbst übertriebne Feinheiten, Delicatessen, Wahrheiten, Tugenden, Neigungen nicht leiden – Sie lieben Abwechslung des Gemeinen – Neuheit des Gewöhnlichen – keine neuen Ideen, aber neue Kleider – Einförmigkeit im Ganzen – oberflächliche Reitze. Sie lieben den Tanz vorzüglich wegen seiner Leichtigkeit, Eitelkeit und Sinnlichkeit. Zu guter Witz ist ihnen fatal – so wie alles Schöne, Große und Edle. Mittelmäßige und selbst schlechte Lectüre, Acteurs, Stücke etc. das ist ihre Sache. (NW 2,613)

Schreibt Novalis hier noch speziell über Frauen oder über *practische Weltleute* im Allgemeinen? Im Folgenden geht es dann jedenfalls um

²⁸ Der Ausdruck des *esprit des bagatelles* findet sich auch in Kants *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* (1764), wo er definiert wird als »Geschmack für alles, was abgezirkelt und auf peinliche Weise ordentlich, obzwar ohne Nutzen ist« (Immanuel Kant: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* [1764], in: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 1, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1998, S. 821–884, hier S. 846). Als Beispiele nennt Kant ein wohlgeordnetes Bücherregal und ein sauberes Zimmer (vgl. ebd.).

»[o]rdinaire Menschen« (NW 2,403/2,613) überhaupt. Frauen eignen sich in seinen Augen für die Charakterisierung wohl nur besonders, weil ihre Eigenschaften deutlicher zutage treten als jene von Männern. Es seien, so Novalis, bei Frauen »die Extreme ihrer Bildung viel frap-pander [...], als die Unsrigen. Der verworfenste Kerl ist vom trefflichen Mann nicht so verschieden, als das elende Weibsstück von einer edlen Frau.« (NW 2,616f.)

Somit sind Frauen nicht generell gewöhnlicher als Männer, bei den Gewöhnlichen unter ihnen sticht ihre Gewöhnlichkeit in Novalis' Augen nur stärker hervor. Die Gewöhnlichkeit selbst scheint vielmehr, die obigen Beispiele zeigen es, mit Gesellschaftsformationen zusammenzuhängen. Novalis plant entsprechend: »Aufsätze über meine *gesellschaftlichen Verhältnisse*. Eintheilung der menschlichen Geschäfte und Stände. Ihr Einfluß auf die Menschen«, will dort die »Nutzbarkeit *jedes Menschen*« postulieren. Zu diesen Aufsätzen ist es nicht mehr gekommen, zumal sich Novalis für Stände in gewissem Sinn auch überhaupt nicht interessiert: Sie sind ein Faktum, sie haben *Einfluß auf die Menschen*. Zugleich jedoch sind sie zufällig und Novalis fordert in diesem Zusammenhang »die Opposition jedes Einzelnen mit den Zufälligkeiten des Lebens« (NW 3,648).

Wenn Novalis also seinem scharfen Blick für jene Vorlieben für *mittelmäßige und selbst schlechte Lectüre, Acteurs, Stücke* Ausdruck gibt, so handelt es sich dabei um solche Verfahren gesellschaftlicher Distinktion, wie sie Norbert Elias in seinen Überlegungen zu *Prozeß der Zivilisation* beschreiben wird.²⁹ Novalis nimmt dabei auch eine Pointe von Pierre Bourdieus Untersuchung der *feinen Unterschiede* vorweg, der mit einem ähnlichen Distinktionsbegriff operiert: Die Verfeinerung des Habitus, mittels derer sich die oberen Schichten gegen das Gewöhnliche abkapseln, spielt in beide Richtungen. Sie dient nicht nur den oberen Schichten zur Abgrenzung: Die unteren Schichten mögen ihrerseits *übertriebne Feinheiten, Delikatessen, Wahrheiten, Tugenden, Neigungen nicht leiden*.³⁰

29 Elias geht davon aus, es handle sich bei den Techniken habitueller Verfeinerung um »Instrumente und Verhaltensweisen, die einen gewissen Zwang ausdrücken und Versagung erfordern, aber sie erhalten sofort immer auch den Sinn einer sozialen Waffe gegen die jeweilig Niedrigerstehenden, den Sinn eines Distinktionsmittels« (Norbert Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische Untersuchungen* [1939], Frankfurt a.M. 61978, Bd. 1, S. 206).

30 Zum Verhältnis von Ästhetiken des Populären und dem Gestus hochkultureller Distanznahme vgl. Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik*

Novalis ist kein neutraler Betrachter. Die *oberflächlichen Reize* sind ihm ein Graus und müssen als bloße Zerstreuung entlarvt werden: »Durch fremde Gegenstände, die mich reizen, ohne mich zu befriedigen – *oberflächlich* – werde ich zerstreut. Mir ist deshalb die Zerstreuung zuwider, weil sie mich entkräftet.« Zugleich aber, und hier wird die Sache interessant, erschöpft sich seine Überlegung zu den gewöhnlichen Angewohnheiten nicht in dieser Abscheu gegen das Gewohnte. Er, der selber ja berufstätig ist,³¹ attestiert dem Praktischen auch maßgebliche Tugenden: Zerstreuung sei »[g]egen *Ernst* und Leidenschaft« auch »mit Nutzen zu gebrauchen« (NW 2,613). »*Industrie*« – im zeitgenössischen Sinn von »Gewerbefleiß«,³² also gewerblicher Tüchtigkeit – sei das beste »Gegenmittel gegen alle Leidenschaften« (NW 2,614).

Wie der Komet sich wechselseitig erhitzt und abkühlt, das Subjekt nach Fichte aus sich hinaustritt und in sich zurückkehrt und das Kunstwerk sich sowohl um die Erhöhung des Gewöhnlichen als auch um das Geläufig-Machen des Hohen kümmern soll, so beschränkt sich Novalis' Auseinandersetzung mit dem Gewöhnlichen der Gesellschaft also nicht auf eine bloße Kritik des *ordinären Menschen*. Was ihm im Sinn der Dynamik von *Wechselerhöhung und Erniedrigung* vorschwebt, ist vielmehr eine »Synth[ese] des ordin[ären] und extraord[inären] M[enschen]« (NW 2,614).

Das Gewöhnliche ist für seine Ästhetik somit ein doppelter Bezugspunkt: Einerseits birgt es gewisse Tendenzen der Verflachung. Andererseits kann eine solche Abkühlung der Leidenschaften poetologisch

der gesellschaftlichen Urteilskraft [1979], übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a.M. 1987, bes. 64ff.

- 31 Gerhard Schulz zerstreut in seiner Biografie das Bild Novalis' als eines alltagsfernen Dichters. So zitiert er dessen Brief an Rahel Just aus dem Dezember 1798, in dem es heißt: »Nach meiner Meinung muß man zur vollendeten Bildung manche Stufe übersteigen. Hofmeister, Professor, Handwerker sollte man eine Zeitlang werden wie Schriftsteller. Sogar das Bedientenfach könnte nicht schaden.« (NW 4,266) Überhaupt vermutet Schulz, »dass es keinen Autor in der deutschen Literatur um 1800 gibt, der derart fest mit beiden Beinen in der Gedankenwelt und Lebenspraxis seiner Tage stand wie Friedrich von Hardenberg« (Gerhard Schulz: Novalis. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs, München 2011, S. 164). Die Ergebnisse seiner nicht publizierten Dissertation von 1958 zur Bedeutung von Novalis' Berufs als Bergbaubeamter für dessen Dichtung hat Schulz in mehreren Artikeln dargestellt, am ausführlichsten in Gerhard Schulz: Die Berufslaufbahn Friedrich von Hardenbergs (Novalis), in: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 7 (1963), S. 253-312.
- 32 Grimm: Deutsches Wörterbuch, Bd. 4, Sp. 2112.

höchst produktiv werden: Im Abschnitt 1.6. wird so rekapituliert, wie Novalis den ökonomischen, zweckgerichteten Stil Goethes lobt. Das Gewöhnliche besteht nicht schlicht in einem verzweifelten Zurückfallen des Menschen auf seine Beschränkung, sondern in einer auch heiteren Nüchternheit und gewerblichen Tüchtigkeit.

Novalis will gesellschaftliche Unterscheidung zu überwinden helfen, und zwar indem er die ästhetischen Distinktionsmuster von bestimmten Schichten löst und zu Tugenden einer Haltung macht, die eine *Synthese des ordinären und extraordinären Menschen* ermöglichen kann – etwa so, wie Friedrich von Hardenberg dem Adel entstammt, jedoch einen bürgerlichen Beruf lernen muss, weil die Familie nicht mehr reich ist. Und während andere Leute, wenn sie ein Pseudonym wählen, gerne mit Adelsprädikaten spielen, so klingt der Name Novalis zwar geheimnisvoll, verrät die aristokratische Herkunft des Schriftstellers jedoch nicht.

In diesem Dienst einer schichtenunabhängigen Noblesse steht die Philisterkritik, welche das Stumpfe und Langweilige als grundsätzliches anthropologisches Gewöhnungsproblem, nicht mehr primär als Ständefrage sieht: Wie jeder Philister sein kann, so kann dem Prinzip nach auch jeder Philisterkritiker werden.³³ Das Exklusionsverfahren ist somit zugleich ein schichtenübergreifender Inklusionsmechanismus und damit die ästhetische Antwort auf eine Epoche, in der die Ständeordnung durchlässig geworden ist, Lebensläufe Schichtgrenzen überschreiten können und Biografien sich ›verzeitlichen‹, so ein Begriff Reinhart Kosellecks.³⁴

33 Lothar Pikulik stellt fest, die Romantiker empfänden die gesellschaftlichen Gewohnheiten »wie keine Generation vorher, als ›Fesseln‹. Aber nicht, weil diese Normen sich zu jener Zeit strenger geltend gemacht hätten als früher, sondern obwohl im Gegenteil ihre verbindliche Kraft bereits im Schwinden begriffen war.« (Lothar Pikulik: Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs, Frankfurt a.M. 1979, S. 97)

34 So geht Reinhart Koselleck davon aus, »daß die Erfahrung der Neuzeit zugleich die Erfahrung einer neuen Zeit ist«, indem der »kreisläufige, naturhafte Zeitbegriff [...] zugunsten einer progressiven Zeit« verabschiedet wird (Reinhart Koselleck: Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache [2006], Frankfurt a.M. 2010, S. 77, 78). Ausdruck findet dies nach Koselleck in dem Umstand, dass biografische Entwicklungslinien nun über Standesgrenzen hinweg verlaufen und sich Regierungsformen auf Druck der Bevölkerung verändern können. So stellt er fest, dass »mit dem neuen Begriff der Demokratie seit dem Ende des 18. Jahrhunderts ein neuer Erwartungshorizont erschlossen wird, der sich nicht mehr aus der Vergangenheit ableiten oder begründen läßt« (ebd., S. 81).

Novalis' Projekt einer *Synthese des ordinären und extraordinären Menschen* ähnelt in gewisser Hinsicht dem Prinzip des bürgerlichen Mittelstands, der in seinem Bemühen, höfischen Anstand und gewerbliche Tüchtigkeit zu verbinden, im Verlauf der Moderne zu einer maßgeblichen Diskursinstanz und -referenz gesellschaftlicher Selbstverständigung wird.³⁵ Gegen Ende des 18. Jahrhunderts ist das Bürgertum indes noch eine schmale Schicht, deren einziges Kapital die Reklamation eines Kulturbegriffs ist, der gegen oben wie unten hin verteidigt werden muss.³⁶ Novalis scheint an diesem Diskurs nicht zu partizipieren, die Folgen der Französischen Revolution lehren ihn Zurückhaltung. Und so steht sein Konzept zur Überwindung der Standesgrenzen nicht zunächst im Zusammenhang eines politischen, sondern eines ästhetischen Postulats: Er möchte das Verfahren der *Wechselerhöhung und Erniedrigung* der romantischen Poesie auch auf die Gesellschaft übertragen.

Aus dieser Neuordnung des Politischen nach ästhetischen Maßgaben resultieren gerade im Umgang mit den eigenen Gewohnheiten Unterschiede zu dem sich entwickelnden bürgerlichen Habitus. Denn Novalis schöpft zwecks einer Erneuerung und Dynamisierung der Wahrnehmung mit großer Unbefangenheit aus sämtlichen zur Verfügung stehenden Ressourcen. Wie Pierre Bourdieu dies rekapituliert, ist der entstehende bürgerliche Habitus diesbezüglich restringierter. Dieser steht im Zeichen einer ständigen Furcht, aus dem mühsam vom Körperlichen abstrahierten Geistigen in das Reich stumpfen Wollens zurückgezogen zu werden.³⁷ Novalis hingegen macht Feststellungen wie diese:

Dadurch, daß man häufig an reizende Gegenstände eines Sinns wirksam denckt, wird dieser Sinn *geschärft* – er wird reizbarer. So wenn man häufig an lüsterne Dinge denckt, werden die G[e]S[chlechts]T[heile] empfänglicher – der Magen durch Gedanken an schmackhafte Speisen – der Kopf auf dieselbe Art und so durchaus. (NW 2,614)

35 Vgl. hierzu die Abschnitte *Die Entstehung des Rechts-Links-Gegensatzes und die Neupositionierung der Mitte* sowie *Justemilieu und Biedermeier* in Herfried Münkler: *Mitte und Maß. Der Kampf um die richtige Ordnung*, Reinbek b.H. 2012, S. 108ff., 111ff.

36 Norbert Elias schreibt: »Nicht nur die kleine, höfische Schicht darüber, auch die breiteren Schichten darunter bringen den Bemühungen der eigenen Elite noch verhältnismäßig wenig Verständnis entgegen.« (Elias: *Über den Prozeß der Zivilisation*, Bd. 1, S. 35)

37 Vgl. Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, S. 760.

Das *Rohsinnliche*, *Knechtische* soll überwunden werden und dabei scheinen Novalis aber gerade die »sog[enannten] falschen Tendenzen [...] die besten Mittel vielseitige Bildung zu bekommen«, ja sogar eine »Methode eine schwächliche Constitution zu verbessern« (NW 2,614). Den gesellschaftlich und poetisch innovativen Charakter dieser Semantiken des Erotischen hat Gerhard Schulz herausgestellt.³⁸ Zu konstatieren ist also, dass die Begeisterung für die Vermischung des Hohen und des Niederen bei Novalis an der Gürtellinie nicht halt macht: Alles soll in einem großen Bewegungsmuster vereint werden. Und wer hier mit dichterischen Programmen vorangehen will, muss bereit sein, auf ein breites Spektrum von Möglichkeiten zur Exaltation zurückzugreifen.

Das heißt indes keinesfalls, dass bei Novalis Ästhetik schlicht in den erotischen Exzess führt. Wohl können durch Autosuggestion ganz unterschiedliche Körperteile aktiviert werden – Schulz belegt ausführliche Masturbationsstudien des jungen Mannes.³⁹ Die Hingabe an schlichte Reize kann, wie oben zitiert, aber auch schwächen, und vor allem dürfen die einzelnen Körperteile ihrerseits nicht wieder eine mechanische Eigendynamik entfalten. Die körperlichen Reize sollen vielmehr mit der Entwicklung des Charakters in einem dynamischen Wechselverhältnis stehen. Und dieses Zusammenspiel der Sinne mit dem Geist fasst Novalis wiederum im Bild der Sonne und der sie umkreisenden Sterne: »Der Mensch ist eine Sonne – seine Sinne sind seine Planeten.« (NW 3,573) Sie sollen frei sein, aber nicht wegdriften.

Wenn Novalis so aber nun vermittlels der Ästhetik die Gesellschaft revolutionieren will, ist dazu die je individuelle Sensibilisierung der Bürger ausreichend? Oder verlangt dies nicht doch auch nach einer Reform des Herrschaftssystems?

38 Schulz kommentiert, dass die Konzeption der Sexualität in Novalis' Poetik einen »bedeutenden Schritt über die neue Gefühlssprache seiner Zeit hinaus [bedeute], indem er auch den Trieben, dem Eros der Sexualität, Ausdruck zu verschaffen und sie als persönlichkeitsprägende, wenn nicht gar kreative Faktoren zu verstehen versuchte« (Gerhard Schulz: *Novalis' Erotik. Zur Geschichtlichkeit der Gefühle*, in: *Novalis und die Wissenschaften*, hg. von Herbert Uerlings, Tübingen 1997, S. 213-237, hier S. 219).

39 Vgl. ebd., S. 215 ff.

1.3. »Kein Staat ist mehr als Fabrik verwaltet worden.« Das ›Gewöhnliche‹ als politischer Normalismus

Seine politischen Vorstellungen einer umfassenden Dynamisierung der Gesellschaft konkretisiert Novalis in seiner im Sommer 1798 erstmals erschienenen Fragmentsammlung *Glauben und Liebe oder der König und die Königin* sowie den damals noch nicht publizierten *Politischen Aphorismen*. Mit den darin enthaltenen Überlegungen will Novalis dem im Vorjahr gekrönten Friedrich Wilhelm III. und dessen Gattin Luise staatsphilosophische Überlegungen mit auf den Weg geben – unter anderem mit einem kritischen Blick zurück auf die Entwicklung der preußischen Gesellschaft in den vergangenen Jahrzehnten:

Kein Staat ist mehr als Fabrik verwaltet worden, als Preußen, seit Friedrich Wilhelm des Ersten Tode. So nöthig vielleicht eine solche maschinistische Administration zur physischen Gesundheit, Stärkung und Gewandtheit des Staates seyn mag, so geht doch der Staat, wenn er bloß auf diese Art behandelt wird, im Wesentlichen darüber zu Grunde. Das Prinzip des alten berühmten Systems ist, jeden durch Eigennutz an den Staat zu binden. [...] [A]ber der rohe Eigennutz scheint durchaus unermesslich, anti-systematisch zu sein. Er hat sich durchaus nicht beschränken lassen, was doch die Natur jeder Staatseinrichtung nothwendig erfordert. (NW 2,494f.)

Es sei, so Novalis weiter, durch »gemeinen Egoismus« ein »ungeheurer Schade geschehen und der Keim der Revolution unserer Tage liegt nirgends, als hier« (NW 2,495). Gelingen es nicht, den Staat auf ein Fundament zu stellen, in dem nicht mehr Eigennutz als gesellschaftliches Bindemittel fungiere, sondern Liebe, dann seien revolutionäre Zustände wie in Frankreich zu befürchten. Das Königspaar hat es demnach in der Hand, ein Beispiel für eine glückende Verbindung der titelgebenden Tugenden von Glauben und Liebe abzugeben und sich und Preußen so eine Revolution zu ersparen: »Uneigennützigte Liebe im Herzen und ihre Maxime im Kopf, das ist die alleinige, ewige Basis aller wahrhaften, unzertrennlichen Verbindung, und was ist die Staatsverbindung anders, als eine Ehe?« (NW 2,495)

Der König wird diese Ratschläge nicht schätzen können: Friedrich Wilhelm III. habe, so schreibt Friedrich Schlegel an Novalis, »verdrießlich« auf die von Novalis unter seinem Pseudonym veröffentlichte Schrift reagiert und bekundet, es werde, »[v]on einem König mehr ver-

langt als er zu leisten fähig ist«.40 Anderen hätten die Überlegungen Novalis' als »abgeschmackt und unsittlich«41 gegolten. Der Schlussteil des Textes, eben die *Politischen Aphorismen*, wird nach dieser Kritik vorerst nicht erscheinen. – Worauf spielt Novalis nun aber in der obigen Passage an, wenn er von der Verwaltung Preußens *seit Friedrich Wilhelm des Ersten Tode* als einer *Fabrik* spricht? Inwiefern stellt die Regentschaft Friedrichs II. eine staatspolitische Zäsur dar?

Mit dem Überhandnehmen der *maschinistischen Administration* ist die rigorose Siedlungs-, Handels- und Gewerbepolitik Preußens gemeint, die vor allem auf die Stärkung der Armee ausgerichtet war.42 Entsprechende Reformen wurden schon durch den Vater Friedrichs II. eingeleitet. Unter Friedrich II. erfahren sie aber eine deutliche Intensivierung – nicht zuletzt auch im Zeichen der diversen Kriege und Gebietsannexionen der Epoche.43 Der preußische Staat, welcher im europäischen Vergleich der Modernisierung lange hinterherhinkte, präsentiert sich Novalis nach dieser Aufhol- und Überholjagd als Tendenzen verpflichtet, die in seinen Augen rasch in die Verheerung führen können, indem ähnliche Zustände wie in Frankreich eintreten könnten, wo »Mittelmäßigkeit zur fertigen Natur geworden ist, die klassischen Muster des großen Haufens« (NW 2, 502).

Das Schreckgespenst, das Novalis daran knüpft, ist eine Form der Demokratie, in der die »Weltklügsten – die geschicktesten Courmacher des großen Haufens« (NW 2, 502) – die Staatsführung übernehmen. Novalis schreibt:

Diejenigen, die in unsern Tagen gegen Fürsten, als solche, declamiren, und nirgends Heil statuiren, als in der neuen, französischen Manier [...] und apodiktisch behaupten, daß nur da Republik sey, wo es Pri-

40 Schlegel: Die Periode des Athenäums, S. 54.

41 Ebd.

42 Yvonne Bathow zeichnet diese Fokussierung der Reformen auf die Armee am Beispiel der preußischen Textilindustrie nach (vgl. Yvonne Bathow: Quellen zum Textilgewerbe Preußens im 18. Jahrhundert, in: Grundlagen der Historischen Statistik von Deutschland. Quellen, Methoden, Forschungsziele, hg. von Wolfram Fischer und Andreas Kunz, Opladen 1991, S. 103-112).

43 Noch im Jahr seines Amtsantritts gründet Friedrich II. ein Departement für Kommerz-, Manufaktur- und Fabrikwesen. Der Aufstieg Preußens zur Europäischen Großmacht wird durch Reformen in Bergbau und Metall-, vor allem auch der Textilindustrie vorangetrieben, die in den 1760er-Jahren in eine eigentliche Industrialisierungspolitik münden, ausgerichtet und befördert durch die diversen preußischen Kriegsannexionen (vgl. Wilhelm Treue: Wirtschafts- und Technikgeschichte Preußens, Berlin/New York 1984, bes. S. 58, 67).

mair- und Wahlversammlungen, Direktorium und Räthe, Munizipalitäten und Freiheitsbäume gäbe, die sind armselige Philister, leer an Geist und arm an Herzen, Buchstäbler, die ihre Seichtigkeit und innerliche Blöße hinter den bunten Fahnen der triumphirenden Mode, unter der imposanten Maske des Kosmopolitismus zu verstecken suchen [...]. (NW 2,490f.)

Diese Veränderungen sind Effekte dessen, was Michel Foucault unter dem Begriff des ›Normalismus‹ beschreibt: Die Regierung der Bevölkerung erfolgt nicht mehr durch Edikte des Königs, sondern durch Statistik und Biopolitik, die sich in England Mitte des 17. Jahrhunderts, in Frankreich zunächst verhalten, 1789 aber schlagartig gegen den König durchgesetzt haben. Solche ›Normalisierung‹ ist jedoch nicht zwingend an eine Änderung der Herrschaftsform gebunden: Indem die Gesellschaft sich durch Institutionen wie die Schule, das Militär und das Gefängnis weitgehend selber biopolitisch reguliert, kann sich ihre ›Normalisierung‹ – und das scheint Novalis zu beklagen – auch verdeckt vollziehen.

Das Prinzip der alten Herrschaftsform findet Foucault im Hobbes'schen Bild des Leviathan, dem aus vielen Individuen zusammengesetzten Staats-Körper des Königs. Diesem Bild gemäß gibt es »im Herzen des Staats oder vielmehr in seinem Kopf [...] etwas, was ihn als solchen konstituiert, und dieses Etwas ist die Souveränität«.44 Und in genau dieses Bild des souveränen ›body politic‹ projiziert Novalis seine Prinzipien der *uneigennütigen Liebe im Herzen und ihrer Maxime im Kopf*.45 Der sich etablierende Machtmechanismus des ›Normalismus‹ sei aber, so Foucault, »mit den [alten] Souveränitätsverhältnissen völlig inkompatibel«.46

44 Michel Foucault: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76) [1996], übersetzt von Michaela Ott, Frankfurt a.M. 2001, S. 44.

45 Wie Ethel Matala de Mazza in ihrem Buch zum organischen Staatskonzept der Romantik feststellt, stellt Novalis sein Staatskonzept unter ganz andere Vorzeichen als Hobbes: Indem »nicht der Schrecken, sondern die Liebe den einzelnen affektiv an den Staat schmiedet und in dem Wunsch und Gesetz, Individuum und Gemeinschaft immer schon im ästhetischen Einklang miteinander stehen, nimmt der ›poëtische Staat‹ [...] ein politisches Ideal für sich in Anspruch, das dem des Leviathan geradezu punktsymmetrisch entgegengesetzt ist« (Ethel Matala de Mazza: Der verfasste Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik, Freiburg i.Br. 1999, S. 134f.).

46 Ebd., S. 51.

Ob sich diese Veränderung in der Herrschaft in einem politischen Systemwechsel Ausdruck verschafft oder aber vordergründig weiterhin Monarchen herrschen, wie in Preußen, spielt nach Foucault für die Durchsetzung dieser Dispositive keine Rolle: Tatsächlich funktioniere Macht unter normalistischen Vorzeichen auch im Absolutismus als »ein enges Raster disziplinarischer Zwänge, das tatsächlich den Zusammenhalt dieses sozialen Körpers garantiert«.47 Hat die alte Form der Souveränität ihre Macht in der Verschwendung von Gütern zur Schau gestellt, so muss eine solche zur Erhaltung der Regierungslegitimation nun gerade vermieden werden: Im Zeichen der biopolitischen (Selbst-)Disziplinierung der Gesellschaft gehe es darum, ein Maximum an Effizienz zu erreichen, womit die absolutistische Gesellschaft schon ein Stück weit von demokratischen Prinzipien geprägt sei.48

Vor dem Hintergrund von Foucaults Theorie wird der Zusammenhang plausibel, den Novalis zwischen den *maschinistischen Reformen* Friedrichs II. und jenem *Haufen* sieht, dem *Mittelmäßigkeit zur fertigen Natur geworden* sei. Es zeigt sich unter diesem Blickwinkel aber auch ein fast absurder Zug seiner Schrift: Novalis adressiert mit Kopf und Herz des Königspaares eben jene Position der Souveränität, welche es infolge der dichterisch beklagten gesellschaftlichen Veränderungen tatsächlich schon gar nicht mehr gibt. – War Novalis dies klar und wollte er durch seine Ansprache diese Position der Souveränität gewissermaßen performativ überhaupt erst wieder erzeugen? Geglückt wäre dies nicht, denn Friedrich Wilhelm III. lässt ja verlauten, in dem Text werde vom König mehr verlangt, als er zu leisten fähig sei.

Auch Novalis scheint aus der gescheiterten Ansprache den Schluss gezogen zu haben, dass man für eine Reform der Gesellschaft historisch weiter zurückgehen müsste als bloß ein halbes Jahrhundert: Den Referenzpunkt in seiner zweiten und letzten umfangreicheren politischen Schrift, die Rede *Die Christenheit oder Europa*, wird der Katholizismus des Mittelalters darstellen. Das ist auch unter Gesichtspunkten der Foucault'schen Theorie schlüssig. Denn dort greifen die normalistischen Dispositive ja tatsächlich noch nicht.

Was hätte aber das Königspaar Novalis' Ratschlägen zufolge tun sollen? Zunächst setzt Novalis beim Verhältnis von König und Untertan an, das er neu, nämlich unter ästhetischen Gesichtspunkten, beschreibt: »Der Regent führt ein unendlich mannichfaltiges Schauspiel auf, wo Bühne und Parterre, Schauspieler und Zuschauer Eins sind,

47 Ebd., S. 54.

48 Vgl. ebd., S. 52.

und er selbst Poet, Director und Held des Stücks zugleich ist.« (NW 2,498) Dieses Spektakel dient der »freiwilligen Annahme eines Idealmenschen«, wie sie sich dem Menschen »nothwendig« aufdränge: »Alle Menschen sollen thronfähig werden. Das Erziehungsmittel zu diesem fernen Ziel ist der König. Er assimilirt sich allmählich die Masse seiner Unterthanen.« (NW 2,489)

Obwohl mit religiösen Metaphern umwölkt,⁴⁹ kann sich der König bei Novalis also nicht mehr auf sein Gottesgnadentum verlassen. Was ihn im Thron hält, ist bloß die *notwendige* Neigung des Menschen zu einem *Idealmenschen*, der aber *freiwillig* angenommen wird. Dies bedeutet: Spielt der König seine Rolle schlecht, so droht die Guillotine, spielt er sie aber gut, so gelingt ihm die Erziehung aller Bürger zur *Thronfähigkeit*. In dieser Veredelung vermittelt eines Zentralprinzips besteht nun jene *Synthese des ordinären und extraordinären Menschen*. Wie es in den Vorarbeiten von 1798 heißt: »Die Meisten wissen selbst nicht, wie interessant sie wircklich sind« (NW 2,579). Und so ist Novalis' Fernziel auch in *Glauben und Liebe* die Energetisierung der gesamten Gesellschaft im Zeichen einer umfassenden Demokratisierung der Ästhetik: »Jeder Mensch sollte Künstler seyn. Alles kann zur schönen Kunst werden.« (NW 2,497) Die Streitsucht, Lieblosigkeit und Brutalität, wie Novalis sie im nachrevolutionären Frankreich beobachtet, können so durch den König abgewendet werden, denn er gibt die Bewegung vor. Damit dereinst alle Menschen Künstler werden, soll er sich als »Künstler der Künstler« verstehen (NW 2,497).

Demnach muss man sich in Novalis' Vorstellung gar nicht zwischen Monarchie und Demokratie entscheiden. Vielmehr sollen auch die beiden Regierungsformen, wie in der ästhetischen *Wechselerhöhung und Erniedrigung*, als Pole eines Spannungsfelds aufgefasst werden: »Die Zeit muß kommen, wo politischer Entheism [Monarchie] und Pantheism [Demokratie] als nothwendige Wechselglieder aufs innigste verbunden sein werden.« Es würden dann, so Novalis, »alle Regierungsformen einerlei sein« (NW 2,503). Und eben dann, wenn jeder Mensch Künstler und alles Kunst geworden ist, sei »ächte[r] Republikanismus, allgemeine Theilnahme am ganzen Staate, innige Berührung und Harmonie aller Staatsglieder« (NW 2,496) möglich.

49 Zur religiösen Erlösungsmotivik in der Beschreibung des Paars vgl. Gérard Rault: Politik der Rhetorik. Novalis' politische Theologie, in: »Und es trieb die Rede mich an ...«, hg. von Joachim Knappe, Olaf Kramer und Peter Weit, Tübingen 2008, S. 199-232, hier S. 229.

Dafür, wie dies zu erreichen ist, hat Novalis konkrete Vorschläge für den König parat: So könnte man für alle Männer nach dem Vorbild der königlichen Uniform »Abzeichen und Uniformen durchaus einführen« (NW 2,489). Ähnlich geschlechterspezifisch lesen sich auch seine Ratschläge für die Königin: Luise könnte in der Verpflegung der Armen, der Erziehung der Kinder, bei Festen und im Hofleben »unendlich viel wirken« (NW 2,492). Denn »geleitet vom Geschmack der Königin« könnte in die »fade Monotonie [...] im gewöhnlichen europäischen Hofleben« neuer Schwung kommen. Uniformen sollen die Frauen nicht tragen. Dafür solle, so Novalis, »[j]ede gebildete Frau und jede sorgfältige Mutter [...] das Bild der Königin, in ihrem oder ihrer Töchter Wohnzimmer haben« (NW 2,493).⁵⁰

Was also für die männliche wie die weibliche Profilierung des Staatsbürgertums zentral ist, ist eine enge Verklammerung von Privatem und Öffentlichem. Der Held im *Heinrich von Ofterdingen* entdeckt bei seiner poetischen Selbst- und Welterkundung eine »versteckte Tapetentür« in sich und erkennt, dass »sein kleines Wohnzimmer dicht an einen erhabenen Münster gebaut« ist (NW 1,299). Die Verschränkung von Privatem und Öffentlichem erscheint in *Glauben und Liebe* ähnlich eng, wenn Novalis schreibt: »Der Hof soll das klassische Privatleben im Großen sein« (NW 2,493), oder im *Allgemeinen Brouillon*, wo es heißt: »Der vollk[ommne] Bürger lebt ganz im Staate – er hat kein Eigenthum außer dem Staate« (NW 3,273). Es zeichnet sich auch gerade in der Versöhnungsrhetorik eine ganz ähnliche Art der Indienstnahme des Privaten durch das Politische ab, wie dies in der Französischen Revolution der Fall war.⁵¹ Und so verwundert es nicht, dass die Nachkriegsgermanistik angesichts der Uniform- und Wohnzimmervotivbild-Ideen gleich

50 Gender-Aspekte von Novalis' Luise-Bild diskutiert Barbara Vinken im Rahmen ihrer Rekonstruktion der bürgerlichen Stilisierung der Königin als Urbild der deutschen Mutter (vgl. das Kapitel *Adel der Mütter* in Barbara Vinken: *Die deutsche Mutter. Der lange Schatten eines Mythos*, Frankfurt a.M. 2011, S. 161 ff.).

51 Vgl. zur engen Verklammerung des Privaten mit dem Öffentlichen in den Jahren nach der Französischen Revolution Lynn Hunt: *Französische Revolution und privates Leben* [1987], in: *Geschichte des privaten Lebens*, hg. von Philippe Ariès und Georges Duby, übersetzt von Holger Fliessbach und Gabriele Krüger-Wirrer, Augsburg 1999, Bd. 4, S. 19-49. Auch Ethel Matala de Mazza stellt fest, es werde bei Novalis »die Familienwohnung zur politischen Bühne, auf der die einzelnen Individuen als Akteure und Objekte kontrollierender Blicke im Zentrum der öffentlichen Wahrnehmung stehen« (Ethel Matala de Mazza: *Der verfasste Körper*, S. 171).

wieder den Marschschritt der NSDAP und der sowjetischen Pioniere im Ohr hatte.⁵²

Dabei handelt es sich jedoch um einen Kurzschluss, der von der reaktionären Novalis-Rezeption der 1920er-Jahre bis in die nationalsozialistische Romantik-Theorie vorgeprägt wurde, demzufolge man dem Frühromantiker ein Programm der Auflösung von Individualität zurechnete.⁵³ Tatsächlich basiert Novalis' politische Vorstellung auf der Idee einer dynamischen Vermittlung von Einzelnem und Gesellschaft, nicht einem Subordinationsgedanken. Novalis geht es um die Verbindung einer Vielzahl von je charaktertypisch unterschiedlich ausgeprägten Subjekten mit einem Prinzip der Orientierung auf einen gemeinsamen Fixpunkt hin.

Jenes Prinzip von Sonne, Planeten und Kometen, welches den Mikrokosmos des Individuums und den Makrokosmos des Universums der frühromantischen Vorstellung nach schon bestimmt, wird so auch auf die politische Ebene abbildbar. In *Glauben und Liebe* heißt es daher: »Der König ist das gediegene Lebensprinzip des Staats; ganz dasselbe, was die Sonne im Planetensystem ist.« (NW 2,488) Und in der Homologie dieses Grundmusters liegt begründet, dass die Sphären des Privaten und des Staatlichen so mühelos ineinandergeblendet werden können: »Der Hof ist eigentlich das große Muster einer Haushaltung. Nach ihm bilden sich die großen Haushaltungen des Staats, nach diesen die kleineren, und so herunter.« (NW 2,492)

Wenn König und Königin aber nun die Sonne sind und die Bürger künftig künstlerische Kometen sein sollen, was ist dann nach Novalis'

52 So sieht etwa Hans Reiss Mitte der 1950er-Jahre in der Einführung von politischer und ästhetischer Sphäre bei Novalis eine Blaupause für den faschistischen Totalitarismus, wenn er schreibt, dieser habe, indem er »die Möglichkeiten der Kunst übersetzte, [] eine Staatstheorie [entwickelt], die die politische Unabhängigkeit des einzelnen gefährdet« (Hans Reiss: Politisches Denken in der deutschen Romantik [1955], Bern 1966, S. 39). Einen Überblick über die Forschung zu Novalis' politischem Werk in der Nachkriegszeit bietet Herbert Uerlings: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung, Stuttgart 1991, S. 559ff.

53 Stichworte liefern dieser konservativen, dann faschistischen Deutungslinie die Bücher *Persönlichkeit und Gemeinschaft* von Paul Kluckhohn und *Die poetische Staats- und Geschichtsauffassung Friedrich von Hardenbergs* von Richard Samuel, beide 1925 erschienen (vgl. hierzu Hermann Kurzke: Romantik und Konservatismus. Das »politische« Werk Friedrich von Hardenbergs [Novalis] im Horizont seiner Wirkungsgeschichte, München 1983, S. 46ff.; sowie Uerlings: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis, 523ff.).

Staatsphilosophie die Rolle des Künstlers, bis dies erreicht ist? – Einen Hinweis findet man in den *Blumen*, jenen kurzen Gedichten, die den Vorsatz zu *Glauben und Liebe* bilden. Dort heißt es: »Laßt die Libellen ziehn; unschuldige *Fremdlinge* sind es / Folgen dem Doppelgestirn froh, mit Geschenken, hieher.« (NW 2,486) Die Libellen als die *Fremdlinge* – eine Chiffre Novalis' für die künstlerische Subjektivität – sind Stadthalter der exzentrischen Mischung aus zentripetaler und zentrifugaler Bewegung: Man soll sie ihrer Fliehkraft folgen lassen, sie *ziehen* lassen. Denn sie werden in ihren freien Bewegungen auch der Schwerkraft weiterhin folgen, das Königspaar als *Doppelgestirn* umschwirren.

Die exzentrische Libelle zeichnet also schon jetzt, unter poetischen Bedingungen, jene Bewegung vor, die dereinst, wenn die ganze Gesellschaft poetisiert ist, alle Bürger erfassen soll, wenn der König als »eine Centralsonne den Reigen führt« (NW 2,503). Und die Geschenke, welche die Libellen bringen, sind natürlich nichts anderes als Novalis' Fragmente selber, die dem Königspaar seine Rolle in einer romantischen Staatsumbildung verständlich machen sollen.

Dass das Königspaar versteht, was auf dem Spiel steht, tut not. Denn wenn die königliche Souveränität keinen Bestand mehr hat, droht nach Novalis eine Verwüstung. In diesem Zusammenhang spricht Novalis von einer »andre[n] Art von Cometen, die periodisch das geistige Welt-system revolutioniren und verjüngen« (NW 2,489), »[m]ächtige Überschwemmungen« auslösen und eine »allgemeine Tendenz zum Zerfließen« bewirken. So nötig es jedoch sei,

daß in gewissen Perioden alles in Fluß gebracht wird, um neue, nothwendige Mischungen hervorzubringen, und eine neue, reinere Krystallisation zu veranlassen, so unentbehrlich ist es jedoch ebenfalls diese Krisis zu mildern und die totale Zerfließung zu behindern, damit ein Stock übrig bleibe, ein Kern, an den die neue Masse anschließe, und in neuen schönen Formen sich um ihn her bilde. (NW 2,490)

Diese Verwüstung kann in Novalis' Augen verhindert werden, indem *Zerfließung* und *Kristallisation* schon in eine *Mischung* gebracht werden, bevor sich das Chaos Bahn bricht. Das Vorbild ist hier der Schauspieler-König, der einerseits – als »Ausdruck der lebhaftesten Regungen« – »so poetisch als möglich«, andererseits aber »beherrscht durch die achtungsvolle Besonnenheit« (NW 2,488f.) agieren soll.

Dergestalt gelingt es Novalis, ohne sich zu politischen Sachfragen zu äußern, mittels einer rein ästhetischen Formel, die jeglicher inhaltlicher Auseinandersetzung vorgelagert ist, eine dynamische Spannung zwi-

schen der freien (demokratischen) Bewegung der Dinge und ihrer (monarchistischen) Formgebung zu entwerfen, welche die Gesellschaft *in Fluß* bringen, ihre *totale Zerfließung* aber verhindern soll. Denn würde es, so schreibt Novalis in *Glauben und Liebe* an den König, »nicht Unsinn seyn eine Krisis permanent zu machen, und zu glauben, der Fieberzustand sey der ächte, gesunde Zustand [...]?« (NW 2,490). – Auf diese hier noch gänzlich rhetorische Frage wird Novalis später in anderem Zusammenhang und mit einer aber anderen Antwort zurückkommen.

Festzuhalten ist: Für Novalis scheint keine eigentliche Alternative zur Demokratisierung der Gesellschaft zu bestehen, die er als dynamisierendes Prinzip begrüßt, der er aufgrund ihres Potenzials zur Verflachung in ihrem Mittelmaß aber auch sehr kritisch gegenübersteht. Hier von zeichnet er ein düsteres Bild: »Ein großer Mechanismus wird sich bilden – ein Schlendrian«, und weiter: »Die Zügel der Regierung werden zwischen den [...] mannichfaltigen Partheimachern hin und her schwanken. Die Despotie des Einzelnen hat denn doch vor dieser Despotie noch den Vorzug, dass man wenigstens dort an Zeit [...] erspart.« (NW 2,502)

Novalis wünscht sich also eine Lockerung der rigide durchstrukturierten Gesellschaft: Die einzelnen Bürger sollen das Zentralprinzip des Königs locker umkreisen – wie der romantische Komet die Sonne mit viel Spielraum umrundet. Dieses Bild hat Ähnlichkeit mit jenem Prinzip, das Jürgen Link einen »flexiblen« Normalismus nennt: An die Stelle seiner rigiden Ausrichtung auf den Durchschnitt hin pendelt das Individuum loser und lockerer um den gesellschaftlichen Medianwert herum.⁵⁴ Allerdings steht Novalis dem demokratischen Rahmen, welchen ein solches Konzept nach Link verlangt, skeptisch gegenüber: Novalis zufolge können die demokratisch-normalistischen Tendenzen die alte Ordnung nicht ersetzen. Er traut ihnen nicht zu, dass sie als eigenständige Regulative fungieren können, sondern beklagt ihre mangelnde Effizienz und Perfektibilität.

Wenn in den Teilen dieser Arbeit, die auf die Darstellung der Poetik Novalis' folgen, »nachromantische« Positionen skizziert werden, so wird diesbezüglich ein Mentalitätswandel stattfinden: Allzu hoch angesetzte Perfektibilitätserwartungen an den Menschen und die Gesellschaft drosseln sich. Dafür wird einer demokratischen Selbstregierung zunehmend zugetraut, nicht nur das Moment der dynamischen Ver-

54 Zur ausführlichen Definition des »Flexibilitätsnormalismus« vgl. Jürgen Link: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Göttingen 2009, S. 51 ff.

flüssigung, sondern auch jenes der institutionellen Stabilisierung realisieren zu können – und dies gerade in jenem Schwanken zwischen den Parteien in einer *permanenten Krisis*, einem nie abschließbaren Diskurs, wie Novalis ihn kritisiert. Dieses Prinzip wird in den folgenden Teilen mit Chantal Mouffes Begriff der ›Agonistik‹ gefasst: Er beschreibt ein ähnliches Wechselspiel von Dynamisierung und Stabilisierung wie das romantische, indem auch Mouffes Konzept von einer ins Unbekannte weisenden Wechselbewegung zwischen emotiver Mobilisierung und besonnener Institutionalisierung ausgeht. Diese wird in den folgenden Poetiken nun aber ohne die Figur eines poetischen Monarchen auskommen, da das Wechselspiel durch ein zunehmendes Vertrauen in die ordnungsstiftende Kraft liberal-demokratischer Institutionen gerahmt wird.⁵⁵

Zunächst gilt es jedoch, in der Darstellung der Kunst- und Gesellschaftskonzeption von Novalis weiterzufahren, um herauszustellen, welche weiteren poetologischen Aspekte mit der romantischen Konfiguration des Gewöhnlichen verbunden sind. Dies geschieht in drei Schritten: Über Novalis' Vorstellung von Religiosität (1.4.) soll deutlich werden, wie das auch im Folgenden zentrale Motiv der Philisterritik (1.5.) funktioniert. Über solche inhaltlichen Momente hinaus soll dann in zwei weiteren Unterkapiteln (1.6., 1.7.) deutlich werden, welche stilistischen und romanpoetischen Implikationen mit der romantischen Gewöhnlichkeitsrhetorik verbunden sind. Und am Schluss (1.8.) soll gezeigt werden, wie Novalis beides in einem spezifischen Heldentypus spiegelt, der somit als Figuration einer romantischen Poetik exzentrischer Subjektivität funktioniert.

1.4. »Trivialisierung des Göttlichen und Apotheosiren des Gemeinen«. Das ›Gewöhnliche‹ als das Profane

Mit Blick auf die Wechselwirkung zwischen Hohem und Niedrigem ist interessant, dass nicht nur die Ikonografie des Wunderbaren, sondern auch der Begriff des ›Gewöhnlichen‹ religiös vorgeprägt ist. In den Definitionen der Aufklärer Adelung und Campe tauchte diese semantische Ebene im Begriffsfeld des ›Gewöhnlichen‹ nicht auf. Durchsucht man indes Publikationen des ausgehenden 18. Jahrhunderts nach Belegstellen zur Kollokation »gewöhnlicher Mensch«, so stößt man vornehm-

55 Die Darstellung des Agonistikbegriffs erfolgt in Abschnitt 2.2.4.

lich auf religiöse Schriften, in denen es immer um dasselbe Thema geht: Jesus ist Mensch geworden, aber er war »kein gewöhnlicher Mensch«. ⁵⁶ Auch in Christi Menschwerdung und Auferstehung vollzieht sich eine *Wechselerhöhung und Erniedrigung*, und so gelingt es Novalis mühe-los, sein ästhetisches Programm auch in eine theologische Begrifflichkeit zu überführen; als »Trivialisierung des Göttlichen und Apotheosieren des Gemeinen« (NW 2,649).

Diese religiöse Bedeutungsebene verspricht große Effekte: Werden die Pole des Hohen und des Niederen zunächst voneinander so weit wie möglich entfernt angesiedelt, in unterschiedlichen Welten, ⁵⁷ kann man sie danach umso friedlicher ineinanderfließen und umso dramatischer ineinander wetterleuchten lassen. Wie eingangs gestützt auf die Forschung Manfred Franks rekapituliert, bleibt über die Erschließung religiöser Ressourcen im Subjektivierungsprozess aber auch vor allem jenes Maß an Undurchdringbarkeit erhalten, das die Frühromantiker gegen-

56 Jesus sei »kein gewöhnlicher Mensch«, liest man etwa in den gesammelten Predigten des aufklärerischen evangelischen Pfarrers Christian Gotthilf Salzmann von 1783, sondern »ein Mann, der solche Hoheit, solche Weisheit, solche Kraft der Seele haben muß, die ihres gleichen auf der Erde nicht hat« (Christian Gotthilf Salzmann: Gottesverehrungen gehalten im Bathsale des Dessauischen Philanthropins. Dritte Sammlung, Frankfurt/Leipzig 1783, S. 159). 1785 postuliert der ebenfalls reformierte Zürcher Theologe Johann Konrad Pfenninger in seiner Schrift *Zur Popularität im Predigen*, dass Christus »hundert und hundert leibliche Wohlthaten, und Wohlthaten, die sonst kein gewöhnlicher Mensch erweisen konnte, dem Volke erzeigt« (Konrad Pfenninger: Von der Popularität im Predigen, Prag 1785, S. 51). Jesus sei »kein gewöhnlicher Mensch« gewesen, schreibt auch der aufklärerische Theologe Johann August Hermes in seinem *Handbuch der Religion*, 1792, sondern »ein Mann von ausserordentlichem Ansehn, von vollkommener Tugend und mit übermenschlichen Fähigkeiten ausgerüstet« (Johann August Hermes: Handbuch der Religion, Frankfurt a.M./Leipzig 41792, Bd. 1, S. 418). Und: »[W]er so, wie Jesus den Elementen selbst gebieten kann, der muß doch mehr als ein gewöhnlicher Mensch, er muß von Gott gesendet, und mit sonderbaren höhern Kräften begabt sein«, heißt es in den 1794 veröffentlichten Predigten des jesuitischen Münchner Dompfarrers Michael Lechner (Michael Lechner: Predigten über die Geschichte Jesu und seiner Apostel auf alle Sonn- und Festtage in zween Jahrgängen. Des ersten Jahrgangs erster Band, München 1794, S. 235).

57 Wie Émile Durkheim dies beschrieben hat, bildet die Differenz »heilig/profan« ein religiöses Weltverhältnis nicht bloß ab, sondern bringt ein solches über diese Dichotomie überhaupt erst hervor (vgl. das Kapitel *Definition des religiösen Phänomens und der Religion* in Émile Durkheim: Die elementaren Formen des religiösen Lebens [1912], Berlin 32014, S. 43ff.).

über dem Phantasma der Selbsttransparenz der idealistischen Subjektphilosophie verteidigen.

Novalis kommentiert schon in seinen *Kant-Studien*: »Giebt es noch *außersinnliche* Erkenntniß? Ist noch ein anderer Weg offen, aus sich selbst herauszugehen und zu andern Wesen zu gelangen, oder von ihnen afficirt zu werden?« (NW 2,390) Diese Unzufriedenheit mit der kantischen Erkenntniskritik wird in den *Blüthenstaub*-Zyklus eingehen, wo es dann im Fragment 22 heißt: »Das willkürlichste Vorurtheil ist, daß dem Menschen das Vermögen außer sich zu seyn, mit Bewußtseyn jenseits der Sinne zu seyn, versagt sey. Der Mensch vermag in jedem Augenblicke ein übersinnliches Wesen zu seyn.« (NW 2,421)

Wahrhafte romantische Exzentriz bedingt demnach ein religiöses Vertrauen darauf, dass dem Menschen zu seiner in Taylors Sinn »expressiven« Selbsterkundung und -erweiterung Ressourcen zur Verfügung stehen, welche über das sinnliche Bewusstsein hinausgehen – auch dies wird sich bei den Beispielen »nachromantischer« Exzentriz immer mehr ändern. Diese religiöse Neuausrichtung des Vokabulars, das er aus der Subjektphilosophie gewonnen hat, die er aber nun überbieten will, exerziert Novalis mit Blick auf Fichte durch. So kündigt er an: »Spinotza stieg bis zur Natur – Fichte bis zum Ich, oder der Person. Ich bis zur These Gott.« (NW 2,157)

Im Bemühen, über die Sphären reiner Subjektivität hinaus in transzendente Sphären zu gelangen, erinnert sich Novalis an seine früheren Studien des niederländischen Philosophen Frans Hemsterhuis, die er erneut aufnimmt und dokumentiert. Hier findet er jene geheimen Reservate, welche dem Menschen höhere Möglichkeiten erschließen, als sie die idealistische Subjektkonzeption dem Menschen zusprechen kann.⁵⁸ Novalis schreibt in den *Hemsterhuis-Studien* jenen programmatischen Satz, den er fast unverändert wieder in die *Blüthenstaub*-Fragmente aufnehmen wird: »*Begreifen* werden wir uns also nie *Ganz* – aber wir werden und können uns selbst *weit mehr*, als begreifen.« (NW 2,363)⁵⁹

58 Wie Hans-Joachim Mähl rekapituliert, findet Novalis bei Hemsterhuis »die Gewißheit ausgesprochen, daß im Innern des Menschen Fähigkeiten und Organe schlummern, die durch die einseitige Kultur der Verstandeskräfte verschüttet sind, die es aber zu entwickeln gilt, um das wahre Wesen der Welt, ihre unsichtbare Ordnung und Harmonie zu erfassen und in Beziehung zu ihr zu treten« (Hans-Joachim Mähl: Novalis. Hemsterhuis-Studien [1965], in: Romantikforschung seit 1945, hg. von Klaus Peter, Königstein i. T. 1980, S. 180–197, hier S. 183).

59 Vgl. das *Blüthenstaub*-Fragment NW 2,413.

Und der niederländische Philosoph ist ja auch Stichwortgeber für jene *Religion des sichtbaren Weltalls*, von dem Novalis im eingangs zitierten Brief an Schlegel schreibt, er sei auf die Idee einer *moralischen Astronomie im Hemsterhuis'schen Sinn* gekommen. Von Hemsterhuis stammt nämlich der Gedanke, dass das Kreisen der Planeten um die Sonne als religiöse Bewegung aufzufassen sei: »Der menschliche Geist bewegt sich um die Sonne«, liest man im den *Hemsterhuis-Studien*; »er hat seine Perihélien und Aphélien«, ist der Sonne also manchmal näher und manchmal ferner, wozu Novalis notiert: »Die erste Perihélie begriff den Geist des Wunderbaren.« (NW 2,368)

In der größten Nähe zur Sonne ist man dem Wunderbaren am nächsten. Und auch dafür, wie man eine Annäherung nach ästhetischem Muster zum gesellschaftlichen Prinzip machen kann, findet Novalis dort eine Blaupause. Zu Hemsterhuis' Dialog *Alexis ou de l'âge d'or* (1787) merkt Novalis an:

[D]ie Poësie bildet die *schöne* Gesellschaft, oder *das innere Ganze* – die Weltfamilie [...] – Wie die Philosophie durch System und Staat *die Kräfte* des Individuums mit den *Kräften* des Weltalls und der übrigen Menschheit paart, und verstärkt – das Ganze zum Organ d[es] Individuums, und das Individuum zum Organ des Ganzen macht [...] – Das Ganze ist der Gegenstand des individuellen Genusses, und das Individuum der Gegenstand des Totalgenusses. Durch *die Poësie* wird die höchste Sympathie und Coactivität – die innigste, herrlichste Gemeinschaft wirkklich. (NW 2,372f.)

Schon hier zeichnet sich also eine sehr enge Verklammerung von Privatem und Öffentlichem ab, die später in *Glauben und Liebe* eingegangen ist.

Die Hemsterhuis'sche Rede von den goldenen Zeitaltern greift Novalis vor allem in seiner Rede *Die Christenheit oder Europa* wieder auf: Es warte »eine neue Geschichte, eine neue Menschheit [...] eine profetische wunderthätige und wundenheilende, tröstende und ewiges Leben entzündende Zeit [...] – eine große Versöhnungszeit«. Wie er in *Glauben und Liebe* den Streitgeist der Demokratie beklagte, so geißelt er hier die Völker, die mit »Krieg, Spekulation und Parthey-Geist beschäftigt sind« (NW 3,519). Statt des Königs erscheint hier als Erzieher »ein Heiland, der wie ein ächter Genius unter den Menschen einheimisch, nur geglaubt nicht gesehen werden [kann]« (NW 3,520). Und im Zeichen dieses Glaubens wird eine Zeit verheißen, in der sich »die Nationen ihren fürchterlichen Wahnsinn gewahr werden, der sie im Kreise herumtreibt und von heiliger Musik getroffen und besänftigt zu ehemaligen

Altären in bunter Vermischung treten [...] und ein großes Liebesmahl [...] gefeiert wird« (NW 3,523).

Die Gegenüberstellung des Gewöhnlich-Profanen und des Mystisch-Heiligen dient Novalis nicht nur dazu, sich das Prinzip einer solchen umfassenden Harmonisierung auszumalen. Es hat auch viel polemisches Potenzial, denn gegen eine solchermaßen perfekte Welt hebt sich die Realität umso schroffer ab. Auf die Frage hin, wann dieser Erlösungszustand anbrechen soll, mahnt Novalis jedoch zur Geduld: »[D]arnach ist nicht zu fragen. Nur Geduld, sie wird, sie muß kommen die heilige Zeit des ewigen Friedens [...]; und bis dahin seyde heiter und mutig [...] und bleibe dem wahrhaften, unendlichen Glauben treu bis in den Tod.« (NW 3,524)

Wie in der Kritik der Leute, die es sich im Leben allzu rasch bequem gemacht, die Innen- und Außenwelt durch Gewohnheit aneinandergeklebt haben, so dient Novalis also auch die religiöse Versöhnung dazu, auf Momente der Unstimmigkeit und des Konflikts zu pochen. Auch diese Idee einer grundierenden Unruhe hat dabei in den *Hemsterhuis*-Studien Vorläufer: »Der Reitz kann nie aufhören, Reitz zu seyn – ohne daß wir selbst aufhören – sowohl der Sache, als der Idee nach.« (NW 2,362)

Die Wunde soll offen gehalten werden, und dies nicht nur im Bezug auf die Lebensspanne bis zum eigenen Tod, sondern auch im Weiterleben nach dem Tod anderer. Novalis schreibt nach dem Tod seiner ersten Verlobten, Sophie von Kühn, an Caroline Just: »Ihre [von Kühns] Leiden werd ich ewig nicht verwinden. Die Martern dieser himmlischen Seele bleiben der Dornenkranz meiner übrigen Tage.« (NW 4,209) Damit bedeutet der Ausblick auf den Frieden vor allem, eine Versöhnung unter falschen Vorzeichen, eine fahrlässige Vor-Versöhnung zu verhindern. Die eine Maßnahme hierzu ist, dass Novalis das zuvor auf Preußen projizierte Modell mit der *Europa*-Rede universalisiert und weiter ins Allegorisch-Symbolhafte entrückt.⁶⁰ Die andere besteht darin, dass Novalis gegen die falsche Versöhnung jene Figuration des Gewöhnlichen einführt, in welcher die polemische Seite der Frühromantik am deutlichsten sichtbar wird: jene des Philisters.

⁶⁰ Zum frühromantischen Prinzip der Unerreichbarkeit des Symbolischen vgl. Ernst Behler: *Symbol und Allegorie in der frühromantischen Theorie* [1992], in: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie* 2, Paderborn/München u. a. 1993, S. 249-263, im Bezug auf Novalis bes. S. 258f. Eine ausführliche Darstellung des Allegorie-Begriffs bei Novalis leistet das Kapitel *Novalis' allegorische Poetologie* in Heinz Drügh: *Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen*, Freiburg i. Br. 2000, 113ff.

1.5. »Philister leben nur ein Alltagsleben.«
Das ›Gewöhnliche‹ als figurentypologische Schablone

Im 77. Fragment der *Blüthenstaub*-Sammlung, in dem Novalis seine Philisterkritik konturiert, heißt es:

Unser Alltagsleben besteht aus lauter erhaltenden, immer wiederkehrenden Verrichtungen. Dieser Zirkel von Gewohnheiten ist nur ein Mittel zu einem Hauptmittel, unserm irdischen Daseyn überhaupt, das aus mannichfaltigen Arten zu existiren gemischt ist. Philister leben nur ein Alltagsleben. Das Hauptmittel scheint ihr einziger Zweck zu sein. Sie thun das alles, um des irdischen Lebens willen [...]. (NW 2,447)

Dass diese Philisterkritik ebenfalls religiös fundiert ist, zeigt sich erst auf den zweiten Blick: Die Rede von der Erschöpfung des Selbst im Alltäglichen als dem einzigen *Mittel* und *Zweck* des Lebens nimmt eine Unterscheidung wieder auf, die Novalis kurz vorher, in Fragment 74, getroffen hatte. Nichts sei, schreibt er dort,

zur wahren Religiosität unentbehrlicher als ein Mittelglied, das uns mit der Gottheit verbindet. Unmittelbar kann der Mensch schlechterdings nicht mit derselben in Verhältniß stehen. In der Wahl dieses Mittelglieds muß der Mensch durchaus frey sein. Der mindeste Zwang hierin schadet seiner Religion. (NW 2,441 f.)

Es ist gleichgültig, wer oder was angebetet wird, solange dieses Angebetete als ein Medium der Religiosität und nicht als die Sache selbst verstanden wird. Die eigentliche Gottheit gehört einer Sphäre an, die dem Menschen nicht zugänglich ist.⁶¹ Wird das Medium indes mit der Sache selbst verwechselt, das Symbol als direktes Abbild verstanden, so droht ein schlechter *Zwang*: »Ungebildete« würden, so Novalis, in ihrer Wahl durch den Mittler »durch Zufall [...] bestimmt«: »Auf diese Art entstehen Landesreligionen.« Angesichts der Pluralität von *Mitt-*

61 Zu den theologischen Implikationen des Mittler-Begriffs, vor allem der Nähe von Friedrich Schleiermachers Reden *Über die Religion* (1799), vgl. die Monografie von Wolfgang Sommer (Wolfgang Sommer: Schleiermacher und Novalis. Die Christologie des jungen Schleiermacher und ihre Beziehung zum Christusbild des Novalis, Bern/Frankfurt a.M. 1973) sowie das Kapitel *Das Mittlerfragment als Basistext der Religionstheorie* in Andreas Kubik: Die Symboltheorie bei Novalis. Eine ideengeschichtliche Studie in ästhetischer und theologischer Absicht, Tübingen 2006, S. 311 ff.

lern – »Fetische, gestirne, Thiere, Helden, Götzen, Götter, Ein Gottmensch« – sehe der »selbstständige[!]« Mensch allerdings, »wie relativ diese Wahlen sind, und wird unvermerkt auf die Idee getrieben, daß das Wesen der Religion wohl nicht von der Beschaffenheit des Mittlers abhäng« (NW 2,443).

Novalis korreliert hier im Zeichen intellektueller Selbstständigkeit ein erhöhtes Kontingenzbewusstsein bezüglich der jeweiligen kulturellen Gottesvorstellungen mit dem Postulat einer diesbezüglich flexiblen Haltung. Wer sich zu sehr auf ein bestimmtes Gottesbild einschießt, verkennt die Natur der Religion, sät unnötig Zwietracht und fördert flaches Besitzdenken.⁶² Eben diesen Fehler machen nun die Philister nach Fragment 77 mit ihrem eigenen Leben: Sie missverstehen das *Mittel* des Alltags als dessen *Zweck*. Dass es Dinge gibt, die über das Alltägliche hinausgehen, kommt ihnen genauso wenig in den Blick, wie dass dieses selbst als Medium im Dienst ganz anderer Sphären stehen könnte: »Poesie«, so Novalis weiter, mischten sie ihrem Leben »nur zur Nothdurft unter, weil sie nun einmal an eine gewisse Unterbrechung ihres täglichen Laufs gewöhnt sind« (NW 2,447).

Die Poesie, welche – wie die Auseinandersetzung mit den Götterbildern – die *Relativität* des Lebens herausstellen und auf eine dahinterliegende, größere Dimension weisen könnte, wird zur Erholung im Zeichen des Alltags abgewertet: Man schläft sonntags etwas länger, aber nicht um des romantischen Schlummers willen, sondern damit »Montags alles noch einen raschern Gang hat« (NW 2,447). Die Gewohnheit frisst den Sinn für das Nicht-Regulierbare, Nicht-Verfügbare auf.⁶³

Die Philister-Topik ist keine Erfindung der Romantik: Wie es Heinrich Bosse ausführlich rekapituliert hat, entstammt sie der Auseinandersetzung um den ständischen und juristischen Status der Studentenschaft Ende des 17. Jahrhunderts.⁶⁴ Zum literarischen Topos wird sie dann in

62 Eher als Korrektiv des Eigennutzes denn als eigentliche Alternative zum ökonomischen Prinzip an sich wird man die Lehre verstehen müssen, die der alte Bergmann in *Heinrich von Ofterdingen* vertritt: »Unentzündet von gefährlichem Wahnsinn, freut er [der Bergmann] sich mehr über ihre [der kostbaren Gesteine] wunderlichen Bildungen, und die Seltsamkeit ihrer Herkunft und ihrer Wohnungen, als über ihren alles verheißenden Besitz. Sie haben für ihn keinen Reiz mehr, wenn sie Waaren geworden sind.« (NW 1,244)

63 Novalis formuliert drastisch: »Wer das Leben anders, als *eine sich selbst vernichtende Illusion*, ansieht, ist noch selbst im Leben befangen.« (NW 2,563)

64 Nach Heinrich Bosses Darstellung wird der Philisterbegriff in Zusammenhang der Jenaer Studentenkrawalle von 1697 geprägt. Den Hintergrund für diesen Konflikt stellt demnach das doppelte Gemeinwesen der Universitätsstadt in

der Tradition der Aufklärungssatire und im Sturm und Drang. Bei Letzterem wird das Philister-Motiv dabei im Besonderen zum Mittel der Selbstverortung des Künstlers im anbrechenden bürgerlichen Zeitalter. War das Studium zuvor eine wilde Lebensphase mit eigenen Regeln, auf die das behäbige Philistertum folgte, so sollen diese nun bestimmend für das ganze Leben werden – und der Philistertopos wird zum Mittel seiner Verteidigung.⁶⁵

Diese polemische Tradition ist dem für Novalis ungewohnt spöttischen Ton des 77. *Blüthenstaub*-Fragments anzumerken:

Ihre parties de plaisir müssen konventionell, gewöhnlich, modisch seyn, aber auch ihr Vergnügen verarbeiten sie, wie alles, mühsam und förmlich. Den höchsten Grad seines poetischen Daseyns erreicht der Philister bey einer Reise, Hochzeit, Kindtaufe, und in der Kirche. Hier werden seine kühnsten Wünsche befriedigt, und oft übertroffen. (NW 2,447)

Damit knüpft Novalis an den Motivkomplex der falschen Religiosität an: Die philiströse Behäbigkeit wirkt »wie ein Opiat: reizend, betäubend, Schmerzen aus Schwäche stillend. Ihre Früh- und Abendgebete sind ihnen, wie Frühstück und Abendbrot, nothwendig. Sie können's nicht mehr lassen.« Hier wurzelt »[g]rober Eigennutz« als »das nothwendige Resultat armseliger Beschränktheit. Die gegenwärtige Sensation ist die lebhafteste, die höchste eines Jämmerlings.« (NW 2,448)

Dies verbindet Novalis mit der ästhetischen Gewohnheitskritik, wenn es in den Vorarbeiten von 1798 heißt, dass manche Menschen »wie die träge Materie, [...] den Grundgesetzen der Mechanik« (NW 2,574) folgten. Gegen diese Mechanik steht das Prinzip der exzentrischen Selbst- und Welterkundung, dem Ressourcen zur Verfügung stehen, die in der philiströsen Betäubung vergessen gegangen sind. Doch wie dem Prinzip nach alle Menschen Künstler werden können, so ist auch diese Entautomatisierung kein elitäres Projekt: »Gänzlich richtet sich«, so gibt sich Novalis gewiss, »auch bey dem gemeinsten Men-

der Vormoderne dar, wo die Bürger dem städtischen Magistrat, die Angehörigen der Universität hingegen unmittelbar dem Landesherren unterstehen. So gerät die Universität unter anderem auch zu einer Schule der Geringschätzung handwerklicher Berufe, der Rechtsunterschied festigt Standesunterschiede (vgl. Heinrich Bosse: Musensohn und Philister. Zur Geschichte einer Unterscheidung, in: Philister. Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen Literatur, hg. von Remigius Bunia, Till Dembeck und Georg Stanitzek, Berlin 2011, S. 55–100, hier S. 55 ff.).

65 Vgl. den Abschnitt ›Student‹ oder Philister in Bosses Artikel (ebd., S. 77 ff.).

schen, der Geist nach den Gesetzen der Mechanik nicht – und es wäre daher auch bey jedem möglich diese höhere Anlage und Fähigkeit des Organs auszubilden« (NW 2,574f.).⁶⁶

Das Verfahren der Philisterkritik hat indes gewisse Tücken. Diese zeigen sich, wenn man neben dem Sturm und Drang seine andere Quelle in den Blick nimmt: die Gewohnheitskritik der Aufklärung. So ist in Immanuel Kants Schrift zur *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* (1784) zu lesen: »Es ist so bequem, unmündig zu sein«. Um diese Bequemlichkeit herum gruppieren sich dann »Faulheit« und »Feigheit«⁶⁷ als Gründe einer »beinahe zur Natur gewordenen Unmündigkeit«,⁶⁸ die den Menschen zur bloßen »Maschine«⁶⁹ werden lässt, wie Kant es wohl in Anspielung auf die Rhetorik La Mettries formuliert.⁷⁰ Das moralische Urteilsvermögen soll durch die Gewohnheitsbildung nicht tangiert werden.⁷¹ Gewohnheiten dürfen sich nach Kant nur dort einpendeln, wo bereits eine entsprechende Vernunftmaxime zu ihrer Regulation aufgestellt worden ist. Nicht bestimmte einzelne Gewohn-

66 Auch Jan Niklas Howe stellt fest, der Philister als romantische »Figur von Einschluss und Ausschluss beruht weder auf sozialer Distinktion noch primär auf einer verbindenden Ideologie: Das Kriterium zur Bestimmung des profanen Außen und des sakralen Innen dieser Unterscheidung ist [...] die individuelle Manier.« (Jan Niklas Howe: *Der arabeske Staat. Politik und Ornament bei Novalis*, in: *Athenäum* 20 [2010], S. 65-109, S. 83)

67 Immanuel Kant: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* [1784], in: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 6, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1998, S. 51-61, hier S. 53.

68 Ebd., S. 54.

69 Ebd., 56.

70 Zum Kant'schen Gewohnheitsbegriff vgl. das Kapitel *Denaturierung als Voraussetzung der Sittlichkeit* in Norbert Rath: *Zweite Natur. Konzepte einer Vermittlung von Natur und Kultur in Anthropologie und Ästhetik um 1800*, Münster/New York u.a. 1996, 55 ff.

71 »Tugend ist die moralische Stärke in Befolgung seiner Pflicht [Tugend], die niemals zur Gewohnheit werden, sondern immer ganz neu und ursprünglich aus der Denkungsart hervorgehen soll«, so Kant 1798 in seiner *Anthropologie* (Immanuel Kant: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* [1798], in: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 6, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1998, S. 395-690, hier S. 437). Es sind somit nicht nur bestimmte schlechte Angewohnheiten, die für Kant ein Problem darstellen; die Gewohnheit nehme, so Kant weiter, »selbst den guten Handlungen eben dadurch ihren moralischen Wert, weil sie der Freiheit des Gemüts Abbruch tut, und überdem zu gedankenlosen Wiederholungen ebendesselben Akts (Monotonie) führt, und dadurch lächerlich wird« (ebd., S. 439f.).

heiten sollen somit bekämpft, sondern die Gewohnheitsbildung als solche gedrosselt werden.⁷²

In dieser pauschalen Infragestellung des Gewohnen kann Fortschritt im Sinn einer dynamischen Selbstvervollkommnung besonders effektiv konturiert werden:⁷³ Die ›Gewohnheit‹ als Kollektivsingular wird zum asymmetrischen Gegenbegriff.⁷⁴ Kant legt sich dabei Rechenschaft darüber ab, dass derlei Gewohnheitskritik das Verständnis des Gewöhnungsprozesses polemisch verkürzt.⁷⁵ Zeitgenossen und Epigonen, die

72 In seinen Überlegungen *zur Pädagogik* (1803) bekundet Kant: »Je mehr [...] der Angewohnheiten sind, die ein Mensch hat, desto weniger ist er frei und unabhängig. Bei dem Menschen ist es, wie bei allen anderen Tieren: wie es früher gewöhnt wird, so bleibt auch nachher ein gewisser Hang bei ihm. Man muß also verhindern, daß sich das Kind an nichts gewöhne; man muß keine Angewohnheit bei ihm entstehen lassen.« (Ders.: *Über Pädagogik* [1803], in: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 6: *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1998, S. 693-761, hier S. 721)

73 ›Aufklärung‹ ist, so Reinhart Koselleck, ein »*dynamische[r] Bewegungsbegriff*«, indem er nach dem Prinzip »autonome[r] Selbstemanzipation« als ein »linear in die Zukunft gerichtete[r] irreversible[r] Begriff programmiert« wird (Koselleck: *Begriffsgeschichten*, S. 328, 329). Es geht dabei darum, »Erfahrungen zu bewältigen, die sich nicht mehr aus den bisherigen Erwartungen ableiten ließen, und demgemäß Erwartungen zu formulieren, die bisher noch nicht gehegt werden konnten« (ebd., 367). Die genannte ›Verzeitlichung‹ der eigenen Biografie geht aus dieser »progressive[n] Differenz zwischen Erfahrung und Erwartung« hervor (Reinhart Koselleck: »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont« – zwei historische Kategorien [1975], in: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1989, S. 349-375, hier S. 368).

74 In Kosellecks Begrifflichkeit kann ›Gewohnheit‹ als ›asymmetrischer‹ Gegenbegriff gelten. Solche Gegenbegriffe dienen der dynamischen Selbstemanzipation als Gegenprinzip, indem sie dazu rein negativ bestimmt werden, also keine eigenen Eigenschaften besitzen (vgl. dazu den Aufsatz von Reinhart Koselleck: *Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe* [1975], in: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, Frankfurt a.M. 1989, S. 211-259, bes. S. 211 ff.).

75 Bei Kant funktioniert die radikale Wendung gegen die Gewohnheit nur als ›Denkungsart‹, eine Umsetzung in die ›Sinnesart‹ bedingt wiederum ihre Übersetzung in Gewohnheiten (vgl. zum Verhältnis von Handlungsmaxime und praktischer Gewohnheit den Abschnitt *Gewohnheit, innere Nötigung und objektive Notwendigkeit* in Gerhard Funk: *Gewohnheit*, Bonn 1958, S. 479 ff.). Wie von Manfred Geier biografisch hergeführt, ist Kants Pädagogik außerdem von einer heftigen Idiosynkrasie gegen autoritäre Einmischungen und Bevormundungen geprägt, was den autoritären Gestus der Gewohnheitskritik rela-

sie jedoch wörtlich nehmen, bestimmen den Begriff der Gewohnheit rein negativ und lassen ihn zur leeren Schablone werden: Im Rekurs auf einen solchen Gewohnheitsbegriff kann jedwede ideologische Position einen Anstrich historischer Notwendigkeit und anthropologischen Tiefsinns erhalten.⁷⁶ Ein dynamisches Spiel von Alltag und ästhetischer Belebung, wie es Novalis vorschwebt, ist in solch rigider Verhärtung der Gewohnheitskritik nicht mehr möglich.

Eben diese Gefahr droht auch der romantischen Philisterkritik, wenngleich sie die rationalistischen Prämissen von Kants Subjektbild nur beschränkt teilt. So stellt Lothar Pikulik fest, die Romantik trage »zur Banalisierung der Wirklichkeit kräftig bei, wenn sie die gegenwärtige Welt vorzugsweise aus der Perspektive einer wunderbar verklärten Vergangenheit betrachtet.«⁷⁷ Wie Novalis dem Philister vorwirft, Mittel und Zweck – die Sache selbst mit ihrem Bild – zu verwechseln, droht umgekehrt auch die romantische Kritik am Gewöhnlichen zum Zirkelschluss zu werden: Das Bild des Philisters wird dann für die Sache selbst, für das alltägliche Leben überhaupt, genommen, was den Blick auf die tatsächlichen gesellschaftlichen Verhältnisse verzerren kann.⁷⁸

tiviert (vgl. Manfred Geier: Kants Welt. Eine Biografie, Reinbek b.H. 2004, 32ff.).

76 Bernhard Kleeberg stellt fest, dass es seit der Mitte des 18. Jahrhunderts »eine *Temporalisierung und Dynamisierung* von Gewohnheiten und deren zunehmende Verschränkung mit der Idee *unbewußter Selbstregulation*« gebe, im Zuge derer »die Gewohnheiten verstärkt zum *Objekt wissenschaftlicher Forschung*« werden (Bernhard Kleeberg: Schlechte Angewohnheiten. Einleitung, in: Schlechte Angewohnheiten. Eine Anthologie 1750-1900, hg. von Bernhard Kleeberg, Berlin 2012, S. 9-63, hier S. 11). Die wissenschaftliche Untersuchung von Gewohnheiten in ganz unterschiedlichen Disziplinen eint, dass all diese Gewohnheiten rein negativ bestimmt werden: Sie sind sich nach Kleeberg darin ähnlich, dass sie »Bildungsidealen, Gesundheit, sozialem Aufstieg, ökonomischem oder zivilisatorischem Fortschritt im Wege zu stehen scheinen« (ebd., S. 12).

77 Pikulik: Romantik als Ungenügen an der Normalität, S. 96.

78 Heinz-Gerhard Haupt kommt in einem materialreichen Artikel zur Situation des Kleinbürgertums im 19. Jahrhundert zur Feststellung, diese »von vornherein als ›philisterhaft‹ oder ›kleinbürgerlich‹ zu deuten, heiße die Zwänge der für die meisten Handwerksmeister oder Kleinhändler bestehenden [...] Lage zu übersehen und allein einem deformierten Bewusstsein zuzuschreiben, was sehr wohl auch sozioökonomischen Bedingungen geschuldet war und einen durchaus selbstreflexiven Umgang mit diesen Bedingungen einschloß« (Heinz-Gerhard Haupt: Die Enge des Kleinbürgertums. Bemerkungen zu seiner Geschichte im 19. Jahrhundert, in: Kleinbürger. Zur Kulturgeschichte des

Wie es Thomas Althaus skizziert hat, bergen dergleichen Zirkelschlüsse vor allem in ästhetischer Hinsicht Tücken: Indem die Philisterkritik zur Formelhaftigkeit neigt, drohe sie ihrerseits zu werden, was sie den Philistern vorwirft und was ein Kunstwerk im Zeichen des Paradigmas des Interessanten auf keinen Fall werden darf – nämlich langweilig.⁷⁹ Und schließlich kann die Philisterkritik auch in eine politische Schräglage geraten, nämlich wenn ihr bei Novalis grundsätzlich demokratisierender Impuls elitär verbogen oder in den Dienst völkischer Ideologien gestellt wird.

Dies alles betrifft weniger Novalis' Poetik selbst als besonders ihre reaktionäre Rezeption, die, wie Herbert Uerlings feststellt, von Missverständnissen und Verfälschungen geprägt ist.⁸⁰ Da es jedoch auch nur beschränkt möglich ist, Novalis' politische Vorstellungen in den Zusammenhang einer liberal-demokratischen Ordnung zu stellen, verwundert es nicht, dass sich gerade reaktionäre, völkische und elitäre Strömungen das Bilderrepertoire der romantischen Poetik besonders effektiv einzuverleiben wussten: Man denke an den romantischen Konservatismus Adam Müllers oder den poetischen Katholizismus Clemens Brentanos, später an den liberalismusefeindlichen Ästhetizismus bei Stefan George und Ernst Jünger⁸¹ und schließlich auch an die hintersinnig-

begrenzten Bewusstseins, hg. von Thomas Althaus, Tübingen 2001, S. 21-33, hier S. 30f.).

- 79 Althaus schreibt: »[D]er Philister ist im romantischen Text auch deshalb die Figuration des reduzierten Bewusstseins, weil alles an ihm vorgeprägt, typisiert und üblich erscheint. [...] Veränderung, wohl gar Entwicklung hat hier nicht statt. So aber droht das romantische Erzählen im Aufgriff des Topos auch seinerseits der Redundanz zu verfallen.« (Thomas Althaus: *Romantischer Philistrismus. Die Notwendigkeit des Gewöhnlichen in Hoffmanns Texten*, in: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 16 (2008), S. 53-69, hier S. 55)
- 80 Herbert Uerlings geht davon aus, dass »die konservative Hardenberg-Rezeption die Geschichte einer durch den Sinngehalt der Texte nicht gedeckten Indienstahne« sei (Uerlings: *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis*, S. 591).
- 81 Aus einem Vergleich von Novalis' poetologisch-reflexivem Symbol der blauen Blume mit der ebenso programmatischen schwarzen Blume aus Stefan Georges Gedicht *Im Unterreich* (1898) ergibt sich nach Margherita Versari der Unterschied, dass Novalis noch von einem Resonanzverhältnis von Natur und Kunst ausgehe, während George auf hermetische Künstlichkeit abziele. Darin werde »der schöpferische Raum des Dichter-Herrschers bei George selbst zum Ergebnis eines herrscherlichen, ›virilen‹ Willenaktes« (Margherita Versari: »Blaue Blume« – »Schwarze Blume«. Zwei poetische Symbole im Vergleich, in: *Romantik und Ästhetizismus*, hg. von Bettina Gruber und Gerhard

elitären Novalis-Adaptionen bei Botho Strauß oder ihre klotzig-rassistischen Varianten in der Ikonographie rechtsnationaler Bewegungen.⁸²

Eine andere, zunächst als links und progressiv apostrophierte Rezeptionslinie lässt sich in der Betonung von Dynamik und Kreativität ausmachen. Wie Andreas Reckwitz es rekapituliert, entwickelt sich das Prinzip romantischer ›Expressivität‹ von seiner Wiederentdeckung in den gesellschaftlichen Nischen der Lebensreformbewegung um 1900 im Verlauf des 20. Jahrhunderts zum leitenden Prinzip der rasch an gesellschaftlichem Einfluss gewinnenden Kreativwirtschaft. Seit den 70er-Jahren habe sich das Kreativitäts-Dispositiv, so Reckwitz, zum maßgeblichen Wirtschaftsfaktor und dann in neoliberalen Diskursen entwickelt. Es sei so zu einem Paradigma geworden, das weite Teile von Politik und Gesellschaft bestimme.⁸³

Während die reaktionäre Rezeption also eine Erstarrung romantischer Motivbestände nach sich zieht, kippt die romantische Wechselbewegung in der Hegemonie eines solchen Kreativitätsdogmas gewissermaßen auf die andere Seite, einer völligen Verflüssigung. Auf der Ebene einer trivialphilosophischen Managerliteratur wird selbsterklärt ›schöpferische‹ Zerstörung als fortwährende Abgrenzung vom Normalen und

Plumpe, Würzburg 1999, S. 89-99, hier S. 95). Eine eigensinnige Novalis-Rezeption stellt Hans Esselborn auch mit Blick auf Ernst Jünger fest, welcher »der Romantik nur irrationale, antimoderne und magische Tendenzen zuschreibt und etwa die naturwissenschaftliche Seite Novalis' [...] nicht beachtet« (Hans Esselborn: Novalis-Rezeption in der deutschen Moderne, in: »Blütenstaub«, Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis, hg. von Herbert Uerlings, Tübingen 2000, S. 289-310, hier S. 208).

82 Franziska Schößler rekapituliert Botho Strauß' Rezeption gerade auch der politischen Schriften Novalis' und stellt mit Blick auf den Roman *Der junge Mann* (1984) fest, es werde dort »über die Anspielungen auf Novalis eine Poetik entworfen, die den desavouierten Begriff des Bodens im Namen einer unzugänglichen dichterischen ›Pflanzstätte‹ und eines königlichen Dichters wiederzugewinnen sucht« (Franziska Schößler: Die Resurrektion des Dichterkönigs. Zur Novalis-Rezeption in Botho Strauß' Roman »Der junge Mann«, in: Sprachkunst 30 [1999], S. 47-65, hier S. 64). Neben direkten Verweisen auf die Romantik in stumpfsinnigen Publikationen wie dem rechts-extremen Organ *Blaue Narzisse* figuriert mit Yukio Mishima als maßgebliches Vorbild der Neuen Rechten ein Dichter, der sich als ein unmittelbarer Erbe der Poetik Novalis' verstanden und inszeniert hat (vgl. Nobuo Ikeda: Novalisrezeption in Japan, in: Novalis und die Wissenschaften, hg. von Herbert Uerlings, Tübingen 1997, S. 285-295, bes. S. 292).

83 Vgl. Andreas Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin 2014, S. 20ff.

Althergebrachten zum unbedingten, jedoch gelegentlich nicht unbedingt reflektierten Bestandteil eines sich verselbstständigenden Fortschrittsgebarens. Unter den völlig anderen Vorzeichen einer höchst versierten philologischen Auseinandersetzung kann dagegen gerade die Beschäftigung mit der Eigenlogik des Reflexionsprozesses im Zeichen einer postrukturalistischen Untersuchung so viel Raum gewinnen, dass auch hier die zeitkritischen Implikationen romantischer Poetiken nicht in den Blick kommen.⁸⁴

Die weiteren Kapitel dieses Buches sind einer dritten, weniger beachteten Rezeptionslinie gewidmet, welche sich von beiden Entwicklungen unterscheidet: Sie zielt auf den Gestus des Exzentrischen ab, des subjektiv gestalteten Wechselprinzips zwischen dynamisierenden und hemmenden Kräften. Diese steht der chauvinistischen Verhärtung der romantischen Motivbestände ebenso kritisch gegenüber wie der Befreiung des Kreativitätsimpulses in die Selbstbezüglichkeit frei flottierender Zeichen. Ehe diese Rezeptionslinie aber konturiert werden soll, gilt es nachzuzeichnen, welche poetologischen Implikationen mit dem Begriff des Gewöhnlichen bei Novalis über das Motiv der Philisterkritik hinaus verbunden sind.

84 Winfried Menninghaus rekapituliert die frühromantischen Reflexionsbewegungen in seiner Studie *Unendliche Verdopplung* (1987) ausgehend von der literarische Adaption der Fichte'schen Wechselbewegung von De- und Rezentrierung des Selbst, wie sie auch in der oben zitierten Forschung Manfred Franks eine wichtige Rolle spielt. Herbert Uerlings geht daher zunächst von einer prinzipiellen Vereinbarkeit der Ansätze Franks und Menninghaus' aus, stellt dann jedoch fest: »Wenn bei Menninghaus ein großer Bereich aus Hardenbergs Werk, sein Konzept der Utopie, die staatstheoretischen Überlegungen und die von ihm vielfältig geübte Kritik gegenwärtiger Verhältnisse, nicht oder nur am Rande auftaucht, dann ist das nicht zuletzt eine Folge des dekonstruktiven Theorie-Rahmens.« (Uerlings: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis, S. 620) Im Zusammenhang der Frage nach einer romantischen Konfiguration des »Gewöhnlichen« erweist sich Menninghaus' Ansatz als nicht besonders interessant. Denn zwar verspricht er, dass vermittelt der in seiner Argumentation zentralen Figur der Parekbase auch »der Konkretion dessen, was im einzelnen »Welt« heißt, [...] keine Grenzen gesetzt [seien]« (Winfried Menninghaus: *Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion*, Frankfurt a.M. 1987, S. 208). Dass Novalis solche Konkretion selbst leistet, spielt bei Menninghaus jedoch keine Rolle, und so zieht er auch nicht in Betracht, dass dadurch wiederum weitere Fragen nach der Konzeptualisierung des Verhältnisses von Subjektivität und dem Politischen aufgeworfen werden.

1.6. »Geschmeidige Prosa ist mein frommer Wunsch.«
Das ›Gewöhnliche‹ als Stilprinzip

Während das Gewöhnliche in der Philisterkritik als absolut negative Kategorie fungiert, gewinnt es in Fragen literarischer Stilistik bei Novalis einen wesentlich positiveren Charakter. Dies zeigt sich etwa in den Überlegungen, die er anlässlich seiner Lektüre des *Wilhelm Meister* (1795 f.) anstellt:

So sonderbar, als es manchem scheinen möchte, so ist doch nichts wahrer, als daß es nur die Behandlung, das Äußre – die Melodie des Stils ist, welche zur Lektüre uns hinzieht und uns an dieses oder jenes Buch fesselt. Wilhelm Meisters Lehrjahre sind ein mächtiger Beweis dieser Magie des Vortrags, dieser eindringlichen Schmeicheley einer glatten, gefälligen einfachen und mannichfaltigen Sprache. Wer diese Anmuth des Sprechens besitzt kann uns das Unbedeutendste erzählen, und wir werden uns angezogen und unterhalten finden – diese geistige Einheit ist die wahre Seele eines Buchs – wodurch uns dasselbe persönlich und wirksam vorkommt. (NW 3,568 f.)

In dem Prinzip von Goethes Romanprosa, vom *Unbedeutendsten* auf eine *anziehende* Weise zu erzählen, findet Novalis das Konzept der romantischen *Wechselerhöhung und Erniedrigung* wieder. Die Spannung zwischen Gewöhnlichem und Wunderbarem, dem *gefälligen Einfachen* und dem *Mannigfaltigen*, interessiert hier nicht primär in motivischer und inhaltlicher Sicht, sondern bezogen auf die sprachliche Form: Die Spannung der *Melodie des Stils* verleiht dem romantischen Subjektivismus, der *Persönlichkeit* als *Seele eines Buchs*, Wirksamkeit.

Dass gerade die Romanform solche Wirksamkeit verspricht, ist vor dem Hintergrund der deutschen Literatur und Literaturtheorie des 18. Jahrhunderts zunächst alles andere als evident, denn die Gattung genoss lange kein hohes Ansehen.⁸⁵ Wie es der Begriff der Romantik aber schon anzeigt, der bekanntlich zunächst nichts anderes bedeutet als das Romanhafte, ist die emphatische Aufwertung der Gattung ein zentrales Anliegen der Epoche – insofern es sich dabei überhaupt um eine eigene Gattung handelt: Der Roman verfügt ja zunächst über keine gattungsspezifische Eigenheit, sondern mischt poetische, beschreibende und dia-

85 Zum abwertenden Begriff des Romanhaften vgl. Ernst Müller: Romantisch/Romantik, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch* in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius u. a., Stuttgart 2003, Bd. 5, S. 315–344, hier S. 318 f.

loghafte Rede. Gerade in dieser Rahmungsfunktion, durch welche Texte ganz unterschiedlicher Form – beschreibende, poetische und dialoghafte Passagen – in eine Wechselbeziehung treten, erkennen die Theoretiker der Epoche aber das Signum des Romanhaften.⁸⁶

So beobachtet auch Novalis: »Gespräch, Beschreibung und Reflexion wechseln im Meister mit einander ab« (NW 3,326). Im Bezug auf seine eigene Arbeit am *Heinrich von Ofterdingen* wird er in diesem Zusammenhang wie folgt festhalten: »Der Romandichter sucht mit Begebenheiten und Dialogen, mit Reflexionen und Schilderungen – Poesie hervorzubringen.« (NW 3,649) Denn Novalis plant auch in seinem eigenen Buch »[e]pische Reden – lyrische Reden – dramatische Reden – rhetorische Reden« (NW 3,647) zu versammeln.⁸⁷ Dabei wird der Begriff »Roman« für Novalis geradezu zum Synonym für die Bewältigung des Dispersen und Kontingenten: »Alle Zufälle unseres Lebens sind Materialien, aus denen wir machen können, was wir wollen. Wer viel Geist hat, macht viel aus seinem Leben.« (NW 2,437f.) Denn es sei »[j]ede Bekanntschaft, jeder Vorfall [...] für den durchaus Geistigen erstes Glied einer unendlichen Reihe, Anfang eine unendlichen Romans« (NW 2,439).

Dass aber nun also alle anderen Gattungen in der Meta-Gattung des Romans auf paradigmatische Weise vereinigt werden können, bedingt eben das romantische Prinzip, wonach das Hohe und das Niedere in eine Wechselspannung versetzt werden: »Philosophie und Moral des Romans [*Wilhelm Meisters Lehrjahre*] sind *romantisch*«, weil die Dinge »nicht logisch, sondern (metrisch und) melodisch« in einen Zusammenhang gebracht werden, wodurch »eben jene wunderbare romantische Ordnung entsteht – die keinen Bedacht [...] auf Rang und Wert, Erstheit und Letztheit – Größe und Kleinheit nimmt« (NW 3,326).

Wie bei Friedrich Schlegel, der seine Ironie-Konzeption in Goethes Roman verwirklicht sieht,⁸⁸ werde hier, so formuliert Novalis im Rück-

86 Zum Aspekt der Gattungsvermischung als Signum einer dezidiert »modernen« Romanpoetik der Frühromantik vgl. Viktor Žmegač: *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Tübingen 21991, S. 82 ff.

87 Manfred Engel rekapituliert das Verfahren ausführlich, vermittelt dessen Texte unterschiedlicher Gattungsformen in den *Ofterdingen*-Roman eingebunden werden, um dessen Poetizität im Sinne einer Ästhetik des »Interessanten« zu steigern (vgl. Engel: *Der Roman der Goethezeit*, S. 483 ff.).

88 Schlegel lobt bezüglich des *Wilhelm Meister* in gleichem Sinn »die Ironie, die über dem ganzen Werke schwebt« (Friedrich Schlegel: *Über Goethes Meister* [1798], in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Abt. I, Bd. 2, hg. und eingeleitet von Hans Eichner, Paderborn/München/Wien 1967, S. 126-146, hier

griff auf Schlegels Begriff, »[d]as Gemeinste [...] wie das Wichtigste, mit romantischer Ironie angesehen und dargestellt« (NW 3,326). Novalis' Aufmerksamkeit liegt bei der Besprechungen des *Wilhelm Meister* vornehmlich auf dem Bereich des Geläufig-Machens, der Erniedrigung: Goethe sei, so Novalis, ein »ganz practischer Dichter«: »Er ist in seinen Wercken – was der Engländer in seinen Waaren ist – höchst einfach, nett, bequem und dauerhaft. [...] Er hat, wie die Engländer, einen natürlich oeconomischen und einen durch Verstand erworbenen edlen Geschmack.« (NW 2,640)

Einfach, nett, bequem und dauerhaft; dies sind Attribute, die Novalis in den oben zitierten Überlegungen zum gesellschaftlichen Habitus der Seite der *gewöhnlichen* Menschen, nicht den *extraordinären*, zugewiesen hat. In der Forschung wurden sie daher gelegentlich als sarkastisch verstanden.⁸⁹ Tatsächlich aber handelt es sich um ein Lob: In seinem Vermögen, diese Tugenden des *ordinären* mit dem Höheren, Wunderbaren in einem Zusammenspiel zu vereinigen, liegt in Novalis' Sicht Goethes große Fähigkeit: Denn dieser könne »[a]n Umfang, Mannichfaltigkeit und Tiefsinn [...] hie und da übertroffen« werden, nicht aber an »Bildungskunst« (NW 2,640f.).⁹⁰

Diese Einfachheit der Form spielt in Novalis' eigener Kunst eine zentrale Rolle. Ein eindrucksvolles Beispiel für sein Ideal des schlichten Stils sind die *Geistlichen Lieder*, an denen Novalis vom Herbst 1799 bis zum Sommer 1800 arbeitet. Relevant bleiben die Überlegungen zu Goethes Stil aber auch im Zusammenhang von Novalis' Arbeit an seinem Roman. So schreibt er im Sommer 1800 an Schlegel: »Deinen Ta-

S. 137). Zu einem Vergleich der Überlegungen Novalis' und Friedrich Schlegels zum *Wilhelm Meister* vgl. Hendrik Birus: »Grösste Tendenz des Zeitalters« oder »ein Candide, gegen die Poësie gerichtet«? Friedrich Schlegels und Novalis' Kritik des »Wilhelm Meister«, in: Goethes Kritiker, hg. von Karl Eibl und Bernd Scheffer, Paderborn 2001, S. 27-43; Ernst Behler: Goethes Wilhelm Meister und die Romantheorie der Frühromantik [1989], in: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie 2, Paderborn/München u.a. 1993, S. 157-172.
89 So kommentiert Bruno Hillebrand irrtümlich: »höchst einfach, nett, bequem und dauerhaft«. Derartige Sarkasmen können klarmachen, wie abgehoben von aller Praxis die Extremposition des deutschen Idealismus war.« (Bruno Hillebrand: Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit, Stuttgart/Weimar 1993, S. 144)

90 Entsprechend postuliert Novalis auch: »Göthe wird und muß übertroffen werden – aber nur wie die Alten übertroffen werden können, an Gehalt und Kraft, an Mannichfaltigkeit und Tiefsinn – als Künstler eigentlich nicht.« (NW 2,642)

del fühl' ich völlig – diese Ungeschicklichkeit in Übergängen, diese Schwerfälligkeit in der Behandlung des wandelnden und bewegten Lebens ist meine Hauptschwierigkeit. Geschmeidige Prosa ist mein frommer Wunsch.« (NW 4,333) Ähnliche Selbstkritik übt Novalis in seinen privaten Aufzeichnungen: »Meine Erzählungen und romantischen Arbeiten sind noch zu grell und zu hart gezeichnet – nichts als derbe Striche und Umrisse – nackt und unausgeführt – Es fehlt ihnen jener sanfte, ründende Hauch« (NW 2,647).

Poesie kann also nur in die Sphären des Wunderbaren führen, wenn sie zugleich in hohem Maße nahbar, eben *geschmeidig* ist. Auch für Kunst gilt, was Novalis in den *Blüthenstaub*-Fragmenten notiert: »Flucht des Gemeingeistes ist Tod.« (NW 2,451) So gibt es bei Novalis neben den polemisch-philisterkritischen Passagen auch eine erstaunliche Unbefangenheit im Umgang mit dem Alltäglichen. Konziliant fragt er so im 46. *Blüthenstaub*-Fragment: »Ob sich nicht etwas für die neuerdings so sehr gemißhandelten Alltagsmenschen sagen ließe? Gehört nicht zur beharrlichen Mittelmäßigkeit die meiste Kraft? und soll der Mensch mehr als einer aus dem Popolo seyn?« (NW 2,431) Auch diese Stelle wurde als ironische Bemerkung gelesen.⁹¹ Auch hiermit ist es Novalis der These nach aber ernst: Romantische Literatur soll populäre Kunst sein, denn nur als solche kann sie Wirkung entfalten.⁹²

So wird das Alltägliche in den *Teplitzer Fragmenten* geradezu zum Prüfstein wahrer Kunst:

Das gewöhnliche Leben ist ein Priesterdienst – fast wie der Vestalische. Wir sind mit nichts, als mit der Erhaltung einer heiligen und geheimnißvollen Flamme beschäftigt [...]. Es hängt von uns ab wie wir sie pflegen und warten. Sollte die Art ihrer Pflege vielleicht der Maaß-

91 So versteht Martin Schierbaum Novalis' Überlegungen zu der für das Mittelmäßige nötigen Kraft fälschlich als »ironische rhetorische[] Fragen« (Martin Schierbaum: Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik. Politische Ästhetik der Frühromantik, Paderborn/München u. a. 2002, S. 214). Die positive Konturierung des Vernünftigen in einer an Goethe angelehnten Romanpoetik bei Novalis betont indes prominent Manfred Engel (vgl. Engel: Der Roman der Goethezeit, S. 460).

92 Darauf weist bereits die Rede von der *Lingua romana* im Fragment 105, bei der Beschreibung des Verfahrens von *Wechselerhöhung und Erniedrigung*, nämlich auf die französische Etymologie des Worts »Roman« als Prinzip der ungebundenen Rede: »Als »romanz« wurde im Frankreich des 12. Jahrhunderts zunächst jene Erzählrede bezeichnet, die nicht in der Sprache der gelehrten, der »lingua latina«, sondern in der Sprache des Volkes, der »lingua romana« dargeboten wurde. Da die altfranzösischen »Romane« [...] nicht vorgesungen, sondern vorgelesen

stab unsrer Treue, Liebe, und Sorgfalt für das Höchste – der Character unsers Wesens sein? (NW 2,608)

Genau diese Passage muss es sein, aus deren Zusammenhang heraus Novalis Schlegel im eingangs zitierten Brief seine *Philosophie des täglichen Lebens* angekündigt hat – die, wie Schlegel kommentiert, *ungewöhnliche Ansicht des gewöhnlichen Lebens*: Vesta ist die römische Göttin des Feuers, vor allem aber auch des heimischen Herdes. Und wie sechs Vestalinnen in dem ihr geweihten Tempel auf dem Forum Romanum mit der Bewachung einer dort beständig brennenden Flamme beschäftigt waren, so muss sich auch die *Treue, Liebe, und Sorgfalt unseres Wesens* am *gewöhnlichen Leben* messen lassen.

Ein ähnlicher Gedanke findet sich im Bericht des alten Bergmanns in *Heinrich von Ofterdingen*, wonach gerade jener, der die romantischen Tiefen der Bergwelt erkundet hat, auch die Schlichtheit des alltäglichen Lebens am meisten zu schätzen wisse: »Nur Er [der Bergmann] kennt die Reize des Lichts und der Ruhe, die Wohltätigkeit der freyen Luft und Aussicht um sich her«, wobei das Geheimnis eines andachtsvollen Genusses des Gewöhnlichen gerade im beständigen Wechsel zwischen der Oberfläche und der Tiefe der Stollen liegt: »Sein einsames Geschäft sondert ihn vom Tage und dem Umgange mit Menschen einen großen Theil seines Lebens ab. Er gewöhnt sich nicht zu einer stumpfen Gleichgültigkeit gegen diese überirdischen tiefsinnigen Dinge.« (NW 1,245)

Diese Verbindung von poetischer und alltäglicher Praxis interessiert Novalis auch am *Wilhelm Meister*:

Das erste Buch im *Meister* zeigt, wie angenehm sich auch gemeine, alltägliche Begebenheiten hören lassen, wenn sie gefällig modulirt vorgetragen werden, wenn sie in eine gebildete, geläufige Sprache, einfach gekleidet mäßigen Schritts vorübergehn. Ein ähnliches Vergnügen gewährt ein Nachmittag unterwegs im Schoos einer Familie zugebracht, die ohne ausgezeichnete Menschen in sich zu schließen, ohne eine ausgesucht reizende Umgebung zu haben – doch durch die Nettigkeit und Ordnung ihres Hauswesens, durch eine Zusammenstimmende Thätigkeit ihrer mäßigen Talente und Einsichten in die zweckmäßige Benutzung und Ausfüllung ihrer Sphäre und Zeit ein gern zurückgerufenes Andenken hinterläßt. (NW 3,326)

Der Ton ist hier ein anderer als in der durch das Hemsterhuis'sche Utopie-Denken beeinflussten *Europa*-Rede oder der schroffen Philister-

wurden, konnte man bei ihnen auf das mnemotechnische Hilfsmittel des Verses verzichten.« (Matthias Bauer: *Romantheorie*, Stuttgart/Weimar 1997, S. 8)

kritik. Nicht erst in einem goldenen Jenseits, sondern bereits im Alltag, im *Schoos einer Familie* und *ohne ausgezeichnete Menschen*, kann hier das Glück der Versöhnung vorgekostet werden.

Ganz ähnlich heißt es auch im späten Gedicht für seine zweite Verlobte Julie von Charpentier, *An Julien*, aus dem Sommer 1800: »An seiner [Christi] Seite können wir / Getrost des Lebens Lasten tragen / Und selig zueinander sagen: / Sein Himmelreich beginnt schon hier / Wir werden, wenn wir hier verschwinden. / In seinem Arm uns wiederfinden.« (NW 1,419) Das Eheglück also erlaubt ein Stück *Seligkeit* auch in den *Lasten* des Alltags. Gegen die enge Verklammerung des Privaten mit dem Öffentlichen in den politischen Schriften wird das Private hier auf fast idyllische Weise nobilitiert.

An diesem Anspruch an die Dynamik der Gattung, welche immer neue Formen von Exaltation und Gewöhnlichkeit auf populäre Weise miteinander vermittelt, werden sich auch »nachromantische« Poetiken des Exzentrischen messen. Und diese Bewegung werden sie, ganz ähnlich wie hier Novalis, durch das Private rahmen. Wie bei Novalis darf das private Moment indes auch in diesen »nachromantischen« Poetiken nicht auf Kosten der Exzentrik gehen, denn sonst verliert sich die poetische Spannung.

Genau das scheint im *Wilhelm Meister* aber plötzlich doch nicht mehr so gut gelungen. Als wäre Novalis erst jetzt klar geworden, dass Mignon, Symbolfigur irreduzibler Unversöhnlichkeit mit der Gesellschaft, im achten und letzten Teil des Romans sterben muss,⁹³ enerviert er sich nun darüber, dass sich Wilhelm Meister am Schluss seiner Lehrjahre mit den Ansprüchen des Alltags allzu gut zu arrangieren weiß.⁹⁴ Wenn Novalis nun nochmals auf Goethes Roman zurückkommt, fällt sein Ton jedenfalls plötzlich sehr schroff aus.

93 Die Strategie, mit welcher Goethes Roman »das Differente der Existenz Mignons zugunsten funktionierender Intersubjektivität eliminiert«, zeichnet Günter Saße nach (Günter Saße: Die Sozialisation des Fremden. Mignon oder: Das Kommensurable des Inkommensurablen in »Wilhelm Meisters Lehrjahren«, in: *Begegnungen mit dem »Fremden«*. Grenzen – Traditionen – Vergleiche, hg. von Yoshinori Shichiji, München 1991, S. 103–112, hier S. 111).

94 Wie Joachim Mähl vermutet, hat Novalis den Roman bei der Lektüre nach dem Tod Sophie von Kühns gerade aufgrund seines nüchternen Tons geschätzt (vgl. Hans-Joachim Mähl: Novalis' Wilhelm-Meister-Studien des Jahres 1797, in: *Neophilologus* 47 [1963], S. 286–305, bes. S. 193). Denkbar ist also, dass diese Nüchternheit, indem sich der Gegenpol energetischer Anspannung mit dem Verblassen der Trauer verliert, auf ihn zunehmend eindimensional wirkt.

1.7. »Gegen Wilhelm Meisters Lehrjahre«.
 Das »Gewöhnliche« als Kategorie gattungspoetischer Reflexion

Im Februar 1800, nachdem Novalis an seinem eigenen Roman zu arbeiten begonnen hat, notiert er:

Gegen Wilhelm Meisters Lehrjahre. Es ist im Grunde ein fatales und albernes Buch [...] undichterisch im höchsten Grade, was den Geist betrifft – so poetisch die Darstellung ist. Es ist eine Satyre auf die Poësie, Religion etc. Aus Stroh und Hobelspänen ein wolschmekkendes Gericht, ein Götterbild zusammengesetzt. Hinten wird alles Farçe. Die Oeconomische Natur ist die Wahre – Übrig bleibende. (NW 3,646)

Der Blick auf die Form der Darstellung hat sich nicht verändert: Diese gilt Novalis noch immer als beispielhaft. Das Gesamtbild, das sich aber angesichts der Handlung besonders gegen Schluss ergibt – *Hinten wird alles Farçe* –, enttäuscht ihn nun jedoch so sehr, dass ihm davon nur noch die »Freude [bleibt], daß es nun aus ist« (NW 3,646). Novalis lobt also das Ökonomische als Moment der stilistischen Gestaltung, wird dieses inhaltlich jedoch zu dominant und erscheint als die einzig *wahre Natur*, so muss den Roman eine ähnliche Kritik treffen, wie Novalis sie schon gegen den preußischen Staat unter Wilhelm II. gerichtet hatte: »*Poëtische Maschinerie*« (NW 3,646).

So »retardirt« im *Wilhelm Meister* der »Held [...] das Eindringen des Evangeliums der Oeconomie« nur, anstatt es anzufechten. Ein *Evangelium der Oeconomie* aber bezeichnet genau die Selbstzweckhaftigkeit des Alltagslebens, die Novalis' harsche Philisterkritik grundierte. Und deswegen erscheint ihm der Roman nun als »ein Candide, gegen die Poësie gerichtet« (NW 3,646). Sollte die Romanform dazu dienen, Gattungen ebenso wie gesellschaftliche Gruppen zu verbinden, so kommt diese soziale Wechselbewegung beim *Wilhelm Meister* an ihr Ende, ist bloß noch »Wallfahrt nach dem Adelsdiplom«. Und damit ist es folgerichtig auch um die Gattung geschehen: »Wer ihn [den *Wilhelm Meister*] recht zu Herzen nimmt, ließt keinen Roman mehr.« (NW 3,647)

Analog zu dieser Kritik schreibt Novalis seinen Plan für den *Heinrich von Ofterdingen*:

Die Antipathie gegen Licht und Schatten, die Sehnsucht nach klaren, heißen, durchdringenden Aether, das *Unbekannt Heilige*, die Vesta, in Sofieen die Vermischung des Romantischen aller Zeiten, der Petrificirende und Petrificirte Verstand, Arctur, der Zufall, der Geist des

Lebens, Einzelne Züge blos, als Arabesken [...]. Die Poësie ist nun geboren. (NW 4,333)

Das Gegenprogramm zu *Wilhelm Meister* ist nicht alleine die Feier des Irrationalen und des Wunderbaren. Auch in *Heinrich von Ofterdingen* soll der *Petrificirende und Petrificirte Verstand* eine Rolle spielen. Doch stellt Novalis das versteinemde und versteinerte Vernunftdenken dorthin, wo es seiner Meinung nach eben hingehört: in ein unauflösliches Wechselspiel mit allerlei Anderem, einem bunten Wirrsal, das verhindern soll, dass sich sowohl sein Held als auch die Form des Romans voreilig beruhigt: »Eigentliche romantische Prosa«, notiert er, »höchst *abwechselnd* – wunderbar – sonderliche Wendungen – rasche Sprünge – durchaus dramatisch« (NW 3,654).

Die Orientierung an einem ökonomischen Stil bleibt erhalten, doch muss dieser durch die Handlung auch konterkariert werden:

Außerst simpler Styl, aber höchst kühne, Romanzenähnliche Dramatische Anfänge, Übergänge, Folgen – bald Gespräch – dann Rede – dann Erzählung, dann Reflexion, dann Bild und so fort. Ganz Abdruck des Gemüths, wo Empfindung, Gedanke, Anschauung, Bild, Gespräch, Musik etc. unauhörlich schnell wechselt und sich in hellen, klaren Massen neben einander stellt. (NW 2,654f.)

In diesem Sommer 1800 aber, als ihm in romanpoetischer Hinsicht alles klar wird, erkrankt Novalis an einem Lungenleiden, das ihn zunehmend arbeitsunfähig machen und an dem er im folgenden Frühling sterben wird. Von der Tödlichkeit seiner Krankheit weiß er jedoch noch nicht und so stürzt er sich zunächst mit gewohnter Begeisterung in sein Patientenleben. Er setzt sich vertieft mit den körperlichen Prozessen auseinander, in denen er ebenfalls sein poetisches Wechselprinzip entdeckt: »In meinem Körper ist ein sehr schneller Oxid[atons] und Desoxyd[atons] Proc[ess] im Gange. / Jedes hohle Gefäß *sondert ab*, und *saugt ein*. Wunderlicher Zusammenhang der mannichfaltigen Theile des Coerpers.« (NW 3,655)

Die Krankheit wird ihm geradezu zum Medium seines Denkens. Wie der Komet die Helligkeit und Verdunklung, die alle Planeten betreffen, in Extremform ausagiert, so macht ihm auch die Krankheit besonders gut anschaulich, worauf es im Leben ankommt: »Die Sittlichkeit, die kämpfende Kraft, die Energie des intellectuellen Wesens, und Religiosität werden dem Kränklichen unentbehrlich, aber auch wohlthätiger, als irgend einem Anderen.« (NW 3,661f.) So sieht Novalis seine Krankheit als wichtige und zukunftssträchtige Erfahrung:

Kranckheiten sind gewiß ein *höchst wichtiger Gegenstand der Menschheit*, da ihrer so unzählig sind und jeder Mensch so viel mit ihnen zu kämpfen hat. Noch kennen wir nur sehr unvollkommen die Kunst sie zu benutzen. Wahrscheinlich sind sie der interessanteste Reitz und Stoff unseres Nachdenkens und unsrer Thätigkeit. Hier lassen sich gewiß unendliche Früchte erndten [...]. Wie wenn ich Profet dieser Kunst werden sollte? (NW 3,667)

Schon in der eingangs zitierten Passage zur ›Verfremdung‹ im Sinne einer Unterbrechung des *gewöhnlichen Zustands* wider die *Abstumpfung der Sinne* hatte Novalis die Poesie mit »Krankheiten, Unfälle[n], sonderbare[n] Begebenheiten« verglichen und dort bereits geschrieben, eine Erzählung enthalte »oft eine gewöhnliche Begebenheit, aber sie [...] setzt sie in einen *künstlich febrilischen* Zustand«. Das Fieber diente ihm also schon dort als Metapher des ästhetischen Verfahrens. Die Perspektive ist dort aber die der Genesung: Wie das Fieber, so entlasse einen auch die Erzählung »wenn sie vollkommen ist, mit *erneuten* [sic!] Wohlgefühl« (NW 2,568). Und auch in *Glauben und Liebe* erschien ihm ja der Gedanke als »Unsinn [...] eine Krisis permanent zu machen, und zu glauben, der Fieberzustand sey der ächte, gesunde Zustand« (NW 2,490).

Das hat sich nun geändert: Novalis ahnt nicht, dass sein *Prophetentum* in der Kunst der Krankheit von nur noch kurzer Dauer sein wird. Er geht vielmehr davon aus, dass die Steigerung der Empfindsamkeit durch die Krankheit einen geradezu stärkenden Einfluss auf ihn haben werde: »Mit der Sensib[ilitaet] wächst die Lebensdauer.« (NW 3,659) Völlige Genesung, Überwindung der Krise steht für ihn nicht mehr im Vordergrund: »Die Heilkraft der Natur ist sehr mit der Reproduktionskraft verwandt – daher auf sie bey sensiblen Menschen wenig zu rechnen ist. Je edler ein Mensch, desto künstlicher seine Erhaltung. Das Studium der Medicin wird Pflicht und Noth.« (NW 3,661) Novalis liebäugelt infolgedessen mit der Idee einer dauerhaften Krankheit – nach seinem an der Theorie des schottischen Arztes John Brown angelehnten Verständnis von Physiologie als einer nie endgültig stabilisierbaren Erregungs-Ökonomie.⁹⁵

95 In den Kategorien Browns kann Novalis Leben als Wechselbezug zwischen äußerlichen Reizen und innerer Erregbarkeit dynamisch fassen, indem deren Verhältnis nach dem Prinzip einer immer neu auszutarierenden produktiven Spannung zu fassen ist, die nicht mehr bloß der Dichotomie krank/gesund folgt. Zum Verhältnis von romantischer Poetik und Krankheit bei Novalis vgl. die grundlegenden Studien von Heinrich Schipperges (Heinrich Schipper-

Nicht nur in seinen medizinischen Studien steht nun die Entgrenzung der Krankheit im Fokus. Im zweiten, Fragment gebliebenen Teil des *Heinrich von Ofterdingen* soll der Held alle Grenzen überschreiten. So wird er in einem von späteren Herausgebern *Lied der Toten* betitelten Gedicht beschreiben, was Heinrich über das Jenseits erfährt: Bei den Toten geht es demnach nicht nur fröhlich, sondern auch ziemlich frivol zu und her. Sie teilen mit: »Alles was wir nur berühren / Wird zu heißen Balsamfrüchten / Wird zu weichen zarten Brüsten / Opfern kühner Lust.« (NW 1,352) Erotik und Tod sind zu einer großen Dynamik verschmolzen: »Wunden giebt's, die ewig schmerzen / Eine göttlich tiefe Trauer / Wohnt in unser aller Herzen, / Löst uns auf in Eine Flut.« (NW 1,354)

Ewigkeit, Tiefe, Auflösung – und all das in gelöster Stimmung: Heinrich hat gelernt, wie schön der Tod ist. Und wüssten es auch alle anderen, so heißt es gegen Schluss des Lieds: »Jauchzend würden sie verscheiden« (NW 1,354). Prägnanter kann man den Gestus exaltierter Verzückung nicht fassen. Dass man sich im Zeichen einer »nachromantischen« Exzentrik, wo die Güte des Todes weniger gewiss ist, nicht mehr ganz so unverhohlen wird freuen können, wird in den folgenden Kapiteln deutlich.

Was aber folgt in Novalis' Roman auf die Verheißung absoluter Entgrenzung? – In seiner Erklärung für die postume Veröffentlichung 1802 schreibt Tieck, es solle sich nach der Jenseitsschau »aus dem stillsten Tode [...] das höchste Leben hervortun; er [Heinrich] hat unter den Todten gelebt und selbst mit ihnen gesprochen«;⁹⁶ eine Initiationserfahrung, die Heinrichs weiteres Leben als Krieger und Dichter gründiert, das in Tiecks Paraphrase fast Kleist'sche Züge trägt. So befindet sich Heinrich nach seinem Besuch bei den liebesseligen Toten »plötz-

ges: Krankheit als geistiges Phänomen bei Novalis, in: *Der Horizont* 8 [1965], S. 116-129) und Hans Sohni (Hans Sohni: *Die Medizin der Frühromantik. Novalis' Bedeutung für den Versuch einer Umwertung der »Romantischen Medizin«*, Freiburg i.Br. 1973) sowie den Überblicksartikel von Dietrich von Engelhardt (Dietrich von Engelhardt: *Novalis im medizinhistorischen Kontext*, in: *Novalis und die Wissenschaften*, hg. von Herbert Uerlings, Tübingen 1997, S. 65-86).

⁹⁶ In seinem Buch zur Novalis-Rezeption unterstreicht Herbert Uerlings die These Walter Rehms, wonach *Lieder der Toten* von Mönchen gesungen wird, welche nach frühchristlicher Auffassung als vom weltlichen Leben getrennte, lebende Tote erscheinen (vgl. Walter Rehm: *Orpheus, der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin, Rilke*, Düsseldorf 1950, S. 138; Uerlings: *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis*, S. 330).

lich in dem unruhigen Italien, [...] er sieht sich an der Spitze eines Heeres«, wobei sich die Menschen, um dem Gegner nicht in die Hände zu fallen, in »baccische[r] Wehmut [...] untereinander tödten« (NW 1,465).

Enden sollte das Buch schließlich damit, dass Heinrich, nach dem Vorbild von *Glauben und Liebe*, als poetischer Monarch das Zepter des Kaisers übernimmt.⁹⁷ Und hier, in der Schlusspassage des *Heinrich von Ofterdingen*, kommt auch die Sonnen- und Planeten-Metapher ein letztes Mal zum Zug: Indem die poetische Erfüllung erreicht ist, können die Gezeiten schlicht abgeschafft werden. Heinrich ruft aus: »Führe man schnell den Wagen herbey, wir holen sie selber / Erstlich die Zeiten des Jahrs, dann auch des Menschengeschlechts.« Und es folgt eine Reise »[e]rst zur Sonne, holen den Tag. Dann zur Nacht.« (NW 1,355)

Mit dieser gigantischen Implosion des Universums endet nicht nur Novalis' Romanskizze, sondern leider auch sein Schreiben überhaupt. Ein prosaischer Schluss, wie ihn Novalis im *Wilhelm Meister* sah, ist mit dieser Verschiebung ins Allegorische vermieden. Etwas ernüchternd ist aber doch auch, dass das feine poetologische Spiel zwischen Alltäglichem und Wunderbarem, das Novalis ausgehend von seinem Planeten-Bild entworfen hat, neben dieser – zumindest im kurzen Abriss – in ihrer übersteigerten Symbolik eher grellen Erlösungsvision verblasst.

1.8. »Daher ist der Verworrene so progressiv.«
Die Genese des Romantischen
aus dem ›Verworrenen‹ und dem ›Geordneten‹

Nimmt man die 1798 bis 1799 verfassten *Lehrlinge zu Saïs* mit in den Blick, so wird deutlich, dass die Rede von König und Katholizismus nicht zwingend in heroischen Bombast ausarten muss. Zwar folgt der junge Protagonist auch dort zunächst der Vorstellung eines »edle[n] Held[en], der sich in den geöffneten Abgrund stürze, um seine Mitbürger zu erretten« (NW 1,89). Sogleich wird diesem aber ein anderer Heldentypus entgegengestellt, der vernünftigen Besonnenheit, sodass der Lehrling »mit Bangigkeit die sich kreuzenden Stimmen« hört und sich zu keiner der beiden Positionen entschließen kann: »Es scheint ihm jede Recht zu haben« (NW 1,91).

⁹⁷ Zur Entsprechung der absolutistischen Konzeption in *Glauben und Liebe* und dem Romanschluss vgl. Klaus Peter: Novalis, Fichte, Adam Müller. Zur Staatsphilosophie in Aufklärung und Romantik, in: Novalis und die Wissenschaften, hg. von Herbert Uerlings, Tübingen 1997, S. 239-267, bes. S. 239f.

Die Lösung dieses Widerspruchs zwischen Aktionismus und Reflexion wird abermals in einer Wechselbewegung, einer Temperierung des eigensinnigen Heldenmuts mit rationalistischer Umsicht bestehen. Die eigentlichen Helden, jene, »die von der Natur zu ihren Lieblingen ausersehn« wurden, sind jedoch nicht leicht zu erkennen: »Oft scheinen diese Menschen einfältiger und ungeschickter zu seyn, als Andere, und bleiben ihr ganzes Leben hindurch in der Dunkelheit des großen Haufens.« Eine »Seltenheit« sei, wenn sie sich mit »Beredsamkeit, Klugheit, und einem prächtigen Betragen« (NW 1,108) hervortun können.

Diese geheime Verbindung zwischen den wahrhaften Helden und den *Einfältigen*, die im Dunkeln bleiben, spielt auch schon in den *Blüthenstaub*-Fragmenten eine Rolle. Dort wird der Typus des ›Verworrenen‹ beschrieben, der zunächst ebenfalls als sozialer Außenseiter charakterisiert wird: »Je verworrener ein Mensch ist, man nennt die Verworrenen oft Dummköpfe, desto mehr kann durch fleißiges Selbststudium aus ihm werden; dahingegen die geordneten Köpfe trachten müssen, wahre Gelehrte, gründliche Encyclopädisten zu werden.« (NW 2,433)

Gegen Poetiken der Aufklärung, in welchen die Figur des Sonderlings eine rein negative Rolle spielte,⁹⁸ folgt Novalis mit der Aufwertung des idiosynkratischen Selbststudiums einem anderen Prinzip. Demnach kann nur vermittelt einer eigensinnigen Haltung jene Originalität des Denkens erreicht werden, die dann jene exzentrische Bahn vorzeichnen soll, durch welche die große Mischung und Dynamisierung der Dinge

98 Als symptomatisch hierfür kann Adelungs Definition des ›Originals‹ gelten: »Figürlich nennt man auch ein außerordentliches Genie, eine Person, welche in ihrer Art Selbsterfinder ist, ein Original; da denn auch wohl in weiterer Bedeutung ein seltsamer Kopf, ein Sonderling, den Namen eines Originalen, nämlich der Thorheit, des Seltsamen, bekommt.« (Adelung: Grammatisch-kritisches Wörterbuch, Bd. 3, S. 616) Eine Entwicklung des Ersteren aus dem Letzteren, wie Novalis sie postuliert, gibt es somit bei Adelung in der kategorialen Trennung beider nicht. Wie Herman Meyer es in seiner bekannten Monografie zum *Sonderling in der deutschen Dichtung* rekapituliert, wird die Figur des Sonderlings in der Literatur der Aufklärung rein negativ begriffen. Früheste Beispiele einer positiven Umwertung des Sonderlings im Sinne von Sternes *Tristram Shandy* (1759 ff.) findet er in der deutschen Literatur in Nicolais *Sebalduß Nothanker* (1773) und Wezels *Tobias Knaut* (1776). Richtig in Gang kommt die Sonderlingsliteratur seiner Darstellung gemäß aber erst mit den Poetiken Jean Pauls und E.T.A. Hoffmanns (vgl. Herman Meyer: *Der Sonderling in der deutschen Dichtung* [1943], München 1963, S. 31 ff.), die im Folgenden auch hier die nächsten Anknüpfungspunkte bilden.

und der Gesellschaft in Gang kommt.⁹⁹ Solcher Eigensinn ist aber kein leichtes Spiel:

Die Verworrenen haben im Anfang mit mächtigen Hindernissen zu kämpfen, sie dringen nur langsam ein, sie lernen mit Mühe arbeiten: dann aber sind sie auch Herrn und Meister auf immer. Der Geordnete kommt geschwind hinein, aber auch geschwind heraus. Er erreicht bald die zweyte Stufe: aber da bleibt er auch gewöhnlich stehen. [...] Daher ist der Verworrene so progressiv, so perfektibel, dahingegen der Ordentliche so früh als Philister aufhört. (NW 2,433f.)

Der Verworrene hat somit mehr Potenzial als der Philister, gegen den er polemisch profiliert wird. Ein Held ist er deswegen noch nicht. Dieser Status ist bei Novalis dem »Genie« vorbehalten, das er in einer neuerlichen Synthese proklamiert: Das »wahre Genie [...] theilt die Geschwindigkeit mit dem letzten [dem Geordneten] und die Fülle mit dem ersten [dem Verworrenen]« (NW 2,435).

Wie auch die *Lieblinge der Natur* aus den *Lehrlingen zu Saïs* rhetorisch versiert und schlau sein sowie den guten Ton kennen müssen, um glänzen zu können, ist also Verworrenheit alleine gerade noch kein Garant für Heldentum. Verworrenheit, ein mit Vehemenz verfochtener Subjektivismus, ist zwar *conditio sine qua non* der romantischen Konfiguration; erst wenn sie sich aber mit dem Geordneten verbindet, wird aus der Kombination beider Pole, die für sich je defizitär erscheinen, jene Dynamisierung des Genialen möglich, welche nach Novalis die romantische Bewegung ausmacht.

Damit wird noch einmal deutlich, dass Exzentrik bei Novalis nicht schlicht mit Ekstase oder Exaltation zu verwechseln ist: Es geht um einen idiosynkratischen Entwurf, nach welchem die Kräfte, die zur Überschreitung drängen, mit jenen, die es zur ordnenden Versammlung hinziehen, in ein produktives Wechselverhältnis kommen sollen. Inwiefern muss die ordnende, zentripetale Seite dieser Grundfigur aber nun wie bei Novalis mit starken ideologischen Dispositiven des Absolutistischen oder Katholischen aufgeladen werden? Seine *Blüthen-*

99 Der »Autodidaktos« hat nach Novalis »bey allen Lücken, und Unvollkommenheiten seines Wissens, die aus der Art seines Studirens nothwendig entstehen, dennoch den großen Vortheil, daß jede neue Idee, die er sich zu eigen macht, sogleich in die Gemeinschaft seiner Kenntnisse und Ideen tritt, und sich mit dem Ganzen auf das Innigste vermischt, welches dann Gelegenheit zu originellen Verbindungen und mannichfaltigen neuen Entdeckungen giebt« (NW 2,579).

staub-Sammlung hatte er mit dem Motto überschrieben: »Freunde, der Boden ist arm, wir müssen reichlichen Samen / Ausstreun, daß uns doch nur mäßige Erndten gedeihn.« (NW 2,413) Zieht Novalis all dies nur etwas zu bunt auf, damit zumindest eine *mäßige Ernte* gelingt?

Unter dem Einfluss der Studie Hans-Joachim Mähls zur *Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis* aus den 1960er-Jahren hat sich die Forschung weitgehend darauf geeinigt, dass Novalis' Postulate im Zeichen einer Perfektibilitätsbewegung stehen, deren Utopiecharakter stets bewusst bleibt.¹⁰⁰ So gehen auch neuere Aufsätze davon aus, dass Novalis nicht von einer tatsächlichen Erfüllung seiner Vorstellungen ausgegangen sein kann,¹⁰¹ sondern die Bewegung dem Prinzip jener unendlichen Annäherung an das Ideale folgt, die Ernst Behler als Grundfigur der Romantik beschrieben hat.¹⁰²

Dies bedeutet jedoch nicht, dass Novalis nicht zu Tat drängte. Mähl liest etwa der Adressierung des Königs in *Glauben und Liebe* ab, »wie stark der Trieb zur Realisierung seiner Ideen, zur Durchdringung der Wirklichkeit mit den inneren Erfahrungen einer höheren Idealwelt in Novalis gewesen ist«.¹⁰³ Und auch Hermann Kurzke postuliert: »Überträgt man den transzendenten Monarchismus zurück ins Reich der irdischen Wirklichkeit, so ergibt sich auch hier ein deutlicher und konkreter Appell, nicht nur ein vager und folgenloser Hinweis auf

100 Vgl. vor allem das Kapitel *Das goldene Zeitalter als poetisches »Postulat« und als »Approximationsprinzip«* in Hans-Joachim Mähl: *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, Tübingen 1965, S. 329ff. Ein ausführliches Bild der Novalisforschung zu *Glauben und Liebe* seit der Nachkriegszeit zeichnet Uerlings: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis, S. 563ff.

101 So liest Oliver Kohns die Vorbildfunktion des Königs in *Glauben und Liebe* im Sinn einer bloßen Annäherung an ein Ideal, das nicht auf tatsächliche Erfüllung hin angelegt sei (vgl. Oliver Kohns: *Der Souverän auf der Bühne. Zu Novalis' politischen Aphorismen*, in: *Weimarer Beiträge* 54 [1/2008], S. 25-41, bes. S. 38f.). Ähnlich argumentiert Wolfgang Braungart, der die Konzeption des Politischen in der *Europa*-Rede als Prinzip einer »permanent entstehende[n], nie fixierte[n] Universalität, diese immer nur werdende Katholizität« versteht (Wolfgang Braungart: *Subjekt Europa, Europas Subjekt. Novalis' katholische Provokation »Die Christenheit oder Europa«*, in: *Sinn und Form* 4 [2011], S. 544-558, hier S. 555).

102 Ernst Behler: *Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution*, Paderborn/München u. a. 1990.

103 Mähl: *Die Idee des goldenen Zeitalters*, S. 330.

Höheres«¹⁰⁴ – schließlich hatte Novalis, wie oben zitiert, keine schmeichelhaften Worte für Leute übrig, die sich bloß in ihren Textgespinsten aufhalten.

Kurzke schreibt zum Inhalt dieses Appells: »Anstatt gegen Institutionen anrennen [...] soll die Vielzahl der Ungleichheiten via Liebe zur Einheit geführt werden. Statt einer Vielzahl von Freien und Gleichen strebt Novalis eine Familie an: Ungleiche, verschiedene Freie, in Liebe Geeinte.«¹⁰⁵ Dies bedeutet nicht, dass die Ideologeme von König, Katholizismus und Kernfamilie bei Novalis reaktionär gedacht sind: Novalis' König ist ja eher Schauspieler als Gottesgesandter, sein poetischer Katholizismus hat wenig Dogmatisches und die bürgerliche Familie ist zu diesem Zeitpunkt ein derart neues Konzept, dass ihm die heutige teils konservativen Implikationen noch nicht zuzurechnen sind.¹⁰⁶

Was Novalis' politische Poetik kennzeichnet, ist jedoch nicht nur die Verklammerung einer entgrenzenden Liebes- und Todessemantik mit absolutistischen bzw. katholischen Herrschaftsformen. Signifikant sind und bleiben dabei auch jene vom jeweiligen ideologischen Gehalt losgelösten Vorstellungen einer homologen Bewegungsdynamik von Bürger, Staat und Universum unter der Ägide einer *Centralsonne* und der – wie symbolisch entrückt auch immer gedachten – Aussicht auf eine so zu bewerkstellende umfassende Synchronisierung der Ebenen. Wie Hanns-Wolfgang Kuhn Anfang der 1960er-Jahre feststellt, wird das, »was Novalis als Politik bezeichnet, [...] nirgends recht greifbar als ein zielgerichtetes Handeln, dem eine Entscheidung vorausgeht«: Es kennt ein solcher »Staat – selbst in seiner approximativen Verwirklichung – keine Alternative und folglich keine politische Entscheidung mehr«.¹⁰⁷

Hierin unterscheiden sich die im Folgenden skizzierten Formen ›nachromantischer‹ Exzentrik: Die politische Beteiligung des Bürgers erschöpft sich bei Novalis darin, dass er mit seiner nach Maßgabe seines Charakters ausgeführten freien Bewegung ein imaginär aufgeladenes Zentrum umkreist und so einen Beitrag zu jener großen harmonischen

104 Kurzke: Romantik und Konservatismus, S. 192.

105 Ebd.

106 Zur Familienkonzeption bei Novalis vgl. Peter: Novalis, Fichte, Adam Müller, S. 263.

107 Hans-Wolfgang Kuhn: Der Apokalyptiker und die Politik. Studien zur Staatsphilosophie des Novalis, Freiburg i.Br. 1961, S. 150. Eine tiefe Ambivalenz der *Europa*-Rede, welche sowohl totalitäre wie liberale Lesarten zulasse, postuliert Michael Neumann (Michael Neumann: Rückblick auf eine Vision. Novalis: »Die Christenheit oder Europa«, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 56 [2015], S. 253-270).

Arabeske leistet, als die sich Novalis die ideale Gesellschaft vorstellt. In diesem Idealbild sieht Novalis als einzige Sanktionsmöglichkeit des Bürgers den Tyrannenmord vor, mit dem Novalis dem König implizit droht, sofern dieser beim romantischen Staatstheater nicht mitmachen will. Solange der König sein Spiel gut spielt, soll aber kein Widerstreit stattfinden. Und in ähnlicher Weise hat Novalis mit seiner *Europa*-Rede nicht nur die Vision eines einigen Europa erfunden, sondern gewissermaßen das Prinzip seiner technokratischen Regierung gleich mit dazu: Ständige demokratische Kämpfe erscheinen ihm, wie oben zitiert, als unnötig nervenaufreibende Zeitverschwendung.¹⁰⁸

Diese eschatologische Erlösungsperspektive wird in den ›nachromantischen‹ Poetiken zunehmend wegfallen: Sie werden politisch nicht einzig vom Bild einer harmonischen Versöhnung angetrieben – weder im Bezug auf das Individuum noch auf die Gesellschaft. Der Entwurf der exzentrischen Position des Einzelnen ist in seiner subjektiven Konstitution wie in seinem Bezug zur Gesellschaft vielmehr Gegenstand einer anhaltenden konflikthaften Aushandlungsbewegung ohne allegorische Endzeitvision. Individuum wie Gesellschaft sind somit immer bloß zeitweise zu stabilisieren, bedürfen dafür jedoch keines umfassenden ideologischen oder ästhetischen Überbaus mehr: Den stabilisierenden Rahmen stellen vielmehr liberal-demokratische Institutionen dar, deren Gestalt und Verfahrensweisen ihrerseits Gegenstand der Aushandlungsbewegung sind.

Im Gegensatz zur romantischen Sonnensystem-Metapher, in welcher Individuum, Gesellschaft und Universum sich ineinander spiegeln lassen, beruht die Analogie, welche in ›nachromantischer‹ Perspektive zwischen dem Subjektiven und dem Gesellschaftlichen besteht, auf einer negativen Komplementarität: Vernunft und Gefühl des Individuums bleiben einander auch in ihrer Vereinigung ebenso inkommensurabel wie die verschiedenen gesellschaftlichen Akteure – ein harmonisches Ineinander-Aufgehen der Sphären ist gar nicht mehr wünschenswert.

108 Die demokratische Aushandlung eines europäischen Bündnisses scheint für Novalis nicht denkbar, da er jede Form des Konflikts als Vernichtungskrieg versteht: »Unter den streitenden Mächten kann kein Friede geschlossen werden, aller Friede ist nur Illusion, nur Waffenstillstand.« (NW 3,522) Er schließt daraus: »Es wird so lange Blut über Europa strömen bis die Nationen ihren fürchterlichen Wahnsinn gewahr werden, der sie im Kreise herumtreibt und von heiliger Musik getroffen und besänftigt zu ehemaligen Altären in bunter Vermischung treten.« (NW 2,523) Einheit ist für ihn somit nur an ästhetisch konstituierte Andacht gekoppelt denkbar.

Auch diese Aushandlungsbewegung kann im Bezug auf die Gestaltung der eigenen Subjektivität und der literarischen Poetik an das Prinzip der romantischen Wechselspannung anknüpfen; auch und gerade ohne Erlösungsperspektive ist möglichst viel aus den eigenen subjektiven und gesellschaftlichen Ressourcen herauszuholen. Zugleich aber sind Techniken zu entwickeln, vermittels derer sich Individuum wie Gesellschaft ohne Rekurs auf einen absolutistischen oder transzendenten Rahmen stabilisieren können.

Die Art und Weise, wie ein solches Wechselspiel zwischen Ausreizung und Beruhigung, der Lust an der Exaltation und dem Bedürfnis nach einer gewissen Beständigkeit unter liberal-demokratischen Vorzeichen vonstatten gehen kann, wird im Folgenden mit Chantal Mouffes Begriff der ›Agonistik‹ gefasst. Mit dem agonistischen Prinzip fasst sie politisches Handeln als durch eine leidenschaftliche, kämpferische und auch polemische Haltung grundiert, die, wie die romantische Poetik, auch aus emotiven Formen der Mobilisierung schöpft, die durch ein gleichzeitiges Wissen um die Notwendigkeit der Stabilisierung liberal-demokratischer Institutionen geprägt ist.

Die Streitlust, die sich aus der exzentrischen Anlage des romantischen Subjektbegriffs speist, der Offenheit für das Unbekannte, wird so perpetuiert. Das exzentrische Subjekt verliert jedoch das Versprechen, dass seine Bewegung dereinst in einer *neuen Menschheit* oder einer *ewiges Leben entzündenden Zeit*, aufgehoben wird oder zumindest werden sollte. Ist sein Bewusstsein aber nun nicht mehr zwischen einem per se unzulänglichen Jetzt und dem ewigen Frieden eines Irgendwann aufgespannt, so werden Energien frei, sich dafür auch sehr viel unmittelbarer in politische Belange einzumischen.

2. Der Sonderlingstypus als Figuration ›nachromantischer‹ Poetiken

Im Folgenden werden drei erste Beispiele für die ›nachromantische‹ Konfiguration des ›Gewöhnlichen‹ nachgezeichnet. Wie angedeutet, bedeutet dieses ›nachromantische‹ Moment keine abfällige Kritik der bei Novalis profilierten Poetik des Exzentrischen. Es bleiben vielmehr, so die These im Folgenden, in Alternativprojekten und Modifikationen wesentliche Bestandteile der frühromantischen Poetik erhalten.

Zunächst betrifft dies das Prinzip der ästhetischen Sensibilisierung, welche die Grenze der Gewohnheit flexibel, das Gewohnte und das Ungewohnte somit in einer fortlaufenden Wechselbewegung hält (vgl. oben, Abschnitt 1.1.). Ebenso wirkt die Skepsis gegenüber der Spaltung der Gesellschaft durch soziale Habitusformen fort, die einen avancierten ästhetischen Ausdruck nur gehobeneren Schichten zurechnet. Novalis' Forderung, wonach jeder ein Stück weit Künstler und alles zur Kunst werden können sollte, hat weiterhin Gültigkeit (1.2.).

Verändert gestaltet sich indes zunehmend die Einstellung zum Normalen in politischer Hinsicht: Zwar ist zeitdiagnostische Kritik auch Aufgabe einer ›nachromantischen‹ Literatur, ihre politische Aufgabe erschöpft sich jedoch nicht mehr im Konterkarieren der Normalismusdispositive durch umfassende utopische Harmonievorstellungen, denn die damit verbundenen Phantasmen einer engen Verschränkung des Privaten mit dem Politischen erscheinen zunehmend weniger erstrebenswert. Stattdessen wird die bei Novalis am Beispiel des Königs dargestellte Wechselbewegung zwischen emotiver Mobilisierung und besonnener Institutionalisierung zunehmend auf ein demokratisches Konfliktfeld übertragen (1.3.). Dasselbe gilt für die Erschließung unbekannter Ressourcen des Selbst: Sie müssen nicht mehr mit der bei Novalis zentralen Gewissheit und Emphase auf übersinnliche Quellen zurückgeführt werden, indem sich bei der Erkundung des Psychisch-Unbewussten ähnlich fremde, wenn auch teils bedrohlichere Welten auftun (1.4.).

Durch die veränderte Einstellung zum Normalen, das als weder politisch noch religiös zu transzendieren erscheint, gewinnt auch die Philisterkritik (1.5.) neue Konturen: Sie wird weiterhin mit polemischer Verve betrieben, jedoch ist die exzentrische Position auch nicht mehr dazu gezwungen, das Philisterhafte mit absoluter Rigorosität zu distanzieren. Denn indem der König und der Katholizismus als Strukturmodelle in den Hintergrund treten und die Stabilisierung im Zeichen eines zunehmend demokratischen und flexiblen Normalismus steht, wird der

Begriff der Gewohnheit aufgewertet. Die auch dortige Gleichzeitigkeit von polemischer Aggression und idyllischer Freundlichkeit ist dem Wechselspiel bei Novalis durchaus ähnlich, birgt aber aufgrund der nun zunehmend demokratischen Profilierung weniger Potenzial für elitäre Missverständnisse und reaktionäre Adaptionsversuche.

Erhalten bleiben ebenso die poetologischen Forderungen der romantischen Romanpoetik: Literatur soll populäre Wirkung entfalten (1.6.). Und auch ›nachromantische‹ Poetiken stellen sich dabei zugleich dem Anspruch, das offene Gattungsprofil des Romans immer wieder aufs Neue herauszufordern (1.7.). Als Figuration dieser populären wie progressiven Romanpoetik fungiert dabei, so die These, eine Figur, welche Novalis' Kategorie des ›Genies‹ (1.8.) erstaunlich ähnlich ist: Wie dieses aus dem Subjektivismus des ›Verworrenen‹ hervorgeht, um diesen durch die Konfrontation mit dem ›Geordneten‹ immer neu zu erproben, so prägen Poetiken ›nachromantischer‹ Exzentrik eine besonders unruhige, reflexionsfreudige und streitlustige Form der Sonderlingsfigur aus, die zwischen Eigensinn und gesellschaftlichen Bezügen in ständiger Bewegung bleibt und so die subjekttheoretische, poetologische und politische Selbstpositionierung literarisch spiegelt.

2.1. Humoristische Subjektivität.

Jean Paul: Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch (1801)

Jean Paul bereits als Vertreter einer Literatur ›nachromantischer‹ Exzentrik zu beschreiben, wäre irreführend: Erstens sind, wie zu zeigen ist, maßgebliche Theoriebestandteile der Frühromantik bei ihm bereits vorgezeichnet – falls ein Einfluss besteht, dann zunächst eher umgekehrt. Und zweitens ist deren ›Schule‹ um 1800 als literaturgeschichtlicher Komplex noch nicht kanonisiert. Spricht Jean Paul selber von romantischer Literatur, so meint er zunächst nicht die Literatur seiner Zeit, sondern die künstlerischen Epochen seit der Antike. Ohne Erläuterungen zu Jean Paul wären jedoch viele der folgenden Stationen ›nachromantischer‹ Poetik schwerer verständlich, da vor allem im späteren 19. Jahrhundert viele Aspekte der literarischen Erneuerungsbewegungen um 1800 über ihn adaptiert werden, bis auf der Wende zum 20. Jahrhundert dann der Frühromantik die maßgebliche Rolle als Diskursstifter des Paradigmas moderner Literatur zuerkannt wird. Für eine solche Erläuterung einiger Grundsätze von Jean Pauls Poetik im Hinblick auf die spätere Modifikation der Theorie romantischer Exzentrik eignet sich dabei *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* deshalb besonders gut,

weil dieser Text, so die These, poetologische Selbstverständigung auch in Bezügen zu frühromantischen Autoren leistet.

2.1.1. *Philisterkritik und Fragmente*

Jean Pauls Ich-Erzähler Giannozzo berichtet in seinem *Seebuch*, erstmals 1801 im komischen Anhang des zweiten Bands des *Titan* erschienen, von den Reisen in einem Heißluftballon, mit dem er den Menschen entschwebt, um ihrer Borniertheit zu entkommen.¹ Gleichwohl bleibt er eng auf das Leben auf der Erde bezogen: Manchmal fährt Giannozzo zu den Menschen hinunter, um sie mit Streichen zu drangsaliieren, manchmal, wenn sie Krieg führen, wirft er Sandsäcke auf sie hinab, um wieder davonzufiegen. Gelegentlich verfasst er auch polemische Schriften, die er über ihnen abwirft. Sein eigentliches Vermächtnis, das all diese Aktivitäten dokumentiert, ist aber eben jenes Buch, das der Nachwelt erhalten bleiben soll, wenn er dereinst abgestürzt sein wird.

Von dieser merkwürdigen Position eines bereits Gestorbenen aus spricht Giannozzo seine Leser am Anfang Erzählung an.² Schon im zweiten Satz ist er aber wieder ganz bei sich, wenn er bedauert, dass dereinst

die Wochenmenschen, die Allermannsseen mich nur angreifen dürften mit ihren schmutzigen Augen; die ersten Christen, die Griechen, die Ägypter hatten mit größerem Rechte Verbote der heiligen Bücher, als wir letzten Christen Verbote der unheiligen. (JPSW 3,927)

Die Argumentation gegen das Mittelmäßige, die *Wochenmenschen*, mag der Aufklärungssatire entstammen.³ Die Art und Weise, wie Gian-

1 Zitiert wird mit der Sigle ›JPSW‹ nach der ersten Abteilung der Ausgabe Jean Paul: Sämtliche Werke, hg. von Norbert Miller, mit Nachworten von Walter Höllerer, Darmstadt 2000. Die Ergänzung ›B‹ verweist auf die Briefausgabe Jean Paul: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Abt. III: Briefe, hg. von Eduard Berend, Berlin 1960.

2 Sein Text beginnt mit den Worten: »Treffet ihr einen Schwarzkopf in grünem Mantel einmal auf der Erde, und zwar so, daß er den Hals gebrochen: so tragt ihn in eure Kirchenbücher unter dem Namen Giannozzo ein; und gebt dieses Luft-Schiffs-Journal von ihm unter dem Titel ›Almanach für Matrosen, wie sie sein sollten‹ heraus« (JPSW 3,927).

3 Zur Poetik von Jean Pauls frühen, an Swift und Sterne geschulten Satire-Sammlungen *Grönländische Prozesse* (1783f.) und *Auswahl aus des Teufels Papieren* (1789) vgl. Helmut Pfothenhauer: Jean Paul. Das Leben als Schreiben, München

nozzo aber deren *schmutzige Augen* mit den *heiligen Büchern* kontrastiert, weist bereits auf eine diskursive Nähe zur frühromantischen Philisterkritik. In den Dienst eines solchermaßen mit religiösen Motiven aufgeladenen Diskurses stellt er auch weite Teile seiner Reise: Giannozzo entwirft sich als rächerischer »révenant«, und dieser Gedanke »an das Himmelsglück, ein Gespenst zu sein« öffnet »eine Pandorabüchse, ein[en] Äolsschlauch von Phantasien« (JPSW 3,929), den er nun gegen die Erdenbürger gerichtet öffnet. Er beschließt, mit seinem Ballon hin und wieder auf die Erde niederzufahren, um

diese statistischen, kleinstädtischen Achtzehnjahrhunderter ohne Geister und Religion mitten in der Kammerjägeri ihrer Brotstudien, Brotschreibereien und ihres Brotlebens (ich fahre z.B. als ein Engel durch den Saal) aus der Trödelbude ihres abgeschabten Treibens und Glaubens heraus[zu]spreng[en] [...]. (JPSW 3,929)

Auch Giannozzos Phantasie, als Racheengel herumzugeistern, ähnelt der Weise, wie die Frühromantik religiöse Denk- und Bewegungsfiguren adaptiert.⁴ Und wie in Novalis' Schrift *Glauben und Liebe* wird der Hintergrund des Zeitgeists flacher Gleichgültigkeit, gegen den poetisch rebelliert wird, auch hier im Preußen Friedrichs II. verortet: Die »aufgeklärte[n] Achtzehnjahrhunderter«, heißt es in den Aufzeichnungen zur fünften Fahrt, »standen ganz für Friedrich II., für die gemäßigte Freiheit und gute Erholungs-Lektüre und einen gemäßigten Deismus – und eine gemäßigte Philosophie«, jedoch aber »gegen Geistererscheinungen, Schwärmerei und Extreme« (JPSW 3,950).

Mit der Hassrede gegen seinen größten Antipoden, den Gelehrten Gehrisher, bedient auch Giannozzo die Kritik des Bildungsphilistertums: Gehrisher gilt dem Luftfahrer als eine Personifikation des Stumpfsinns, denn obwohl er den Kopf »voll Sprache und Kenntnisse« hat und im Besitz von Bilderkabinett, Musikzimmer und Büchersaal ist, bleibt er völlig unproduktiv: indem er aus diesen Ressourcen »nichts macht, kein Werk, kein Glück, kein Unglück, nicht einmal einen Streich« (JPSW 3,949).

2013, S. 62 ff. – Novalis und Friedrich Schlegel, beide 1772 geboren, sind zum Zeitpunkt der Veröffentlichung der *Grönländischen Prozesse* noch Kinder.

4 Monika Schmitz-Emans analysiert eine ähnliche Vermittlungsfunktion des Engels zwischen Immanenz und Transzendenz und seine Ähnlichkeit mit der romantischen Motivik in Bezug auf Jean Pauls Spätwerk *Der Komet* (1820ff.) (vgl. Monika Schmitz-Emans: Engel in der Krise. Zum Engelsmotiv in der romantischen Ästhetik und in Jean Pauls Roman »Der Komet«, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 38 [2003], S. 111-138).

Wenn Giannozzo im Bezug auf ein borniertes Verständnis von Aufklärung ausruft: »Diese erbarmungswerten Aufklärer, die wie eine frostige Höckerin vor ihrem Lichtlein gekrümmt sitzen« (JPSW 3,973), so spricht daraus derselbe poetische Zeitgeist, aus dem heraus auch Tiecks William Lovell bekundet, er »hasse die Menschen, die mit ihrer nachgemachten kleinen Sonne in jede trauliche Dämmerung hineinleuchten und die lieblichen Schattenphantome verjagen, die so sicher unter der gewölbten Laube wohnten«.⁵

An manchen Stellen darf man eine ganz direkte Adaption frühromantischer Motivik vermuten. Giannozzo schreibt: »[S]ie hatten die große Sphinx, die uns das Rätsel des Lebens aufgibt, totgemacht« (JPSW 3,950). Dieses Bild der Sphinx dürfte demselben Sonett Friedrich Schlegels entstammen, das Jean Paul in der *Vorschule der Ästhetik* (1804) als Beispiel für das Romantische anführen wird.⁶ Nicht nur im polemischen Niederfahren, sondern auch bei seinem Entschweben lässt Giannozzo an die Frühromantik denken, wenn wie auf der siebten Fahrt »in der weißen busenwarmen Nacht [...] Blütenrauch von Gärten herauf« (JPSW 3,967f.) duftet.

5 Ludwig Tieck: Schriften, Bd. 6: William Lovell. Erster Band [1795], Berlin 1828, S. 51.

6 »Romantisch ist ferner Schlegels Sonett ›die Sphinx‹ im Athenäum.« (JPSW 5,100) Gemeint sein muss Schlegels Sonett *Reden über die Religion* aus dem zweiten Band des dritten Jahrgangs des *Athenäum*, in dem die Sphinx als Chiffre für das Mysterium eines poetischen Lebens steht: Erzählt wird von einem »Musen-Freund«, der bei einem geheimnisvollen Tempel die Heiligung unendlichen Lebens zu erfahren glaubt. Dann muss er jedoch erkennen, dass sich ihm das wahrhaftige Mysterium entzieht: »Doch plötzlich scheint, als wollten Geister gerne / Den schon Geweihten höhere Weihe zeigen, / Getäuscht die Fremden lassen in der Blöße; / Der Vorhang reißt und die Musik muß schweigen, / Der Tempel auch verschwand und in der Ferne / Zeigt sich die alte Sphinx in Riesengröße« (Friedrich Schlegel: *Reden über die Religion* [1800], in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Abt. 1, Bd. 5, hg. und eingeleitet von Hans Eichner, Paderborn/München/Wien 1962, S. 301f., hier S. 302). Auch Heinz Brüggemann, der die bislang umfassendsten Überlegungen zu *Giannozzo* angestellt hat, denkt in Zusammenhang der Klage über das Verstummen der *großen Sphinx* an frühromantische Poetiken, allerdings im Zusammenhang der 1801/1802 gehaltenen Vorlesungen August Wilhelm Schlegels zur *Allgemeinen Übersicht des gegenwärtigen Zustands der deutschen Literatur* (vgl. Heinz Brüggemann: *Luftbilder eines kleinstädtischen Jahrhunderts. Ekstase und imaginäre Topographie in Jean Paul: »Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch«*, in: *Die Stadt in der europäischen Romantik*, hg. von Gerhart von Graevenitz, Würzburg 2000, S. 127-182, hier S. 158).

Und schließlich eindeutig ist der Bezug auf die jüngeren Kollegen, wenn sich Giannozzo auf seiner zwölften Reise als Verfasser apokrypher Aphorismen im Stil der *Athenäums-Fragmente* zu erkennen gibt. Dort liest man etwa:

Der Scherz ist unerschöpflich, nicht der Ernst.

* [...]

Unsere Begierde verschluckt, wie der Armpolype, mit der Beute zugleich die eignen Arme, die diese ergriffen.

*

Wie Geruch zu Geschmack, so verhält sich Erinnerung zur Gegenwart.

*

In der Jugend ist die Hoffnung ein Regenbogen und in den grauen Jahren nur ein Nebenregenbogen des ersten.

* [...]

Gleich dem Jüngsten Tage verwandelt uns die Poesie, indem sie uns verklärt, ohne uns zu verändern. (JPSW 3,996f.)

Jean Paul hat Novalis 1798 in Leipzig kennengelernt.⁷ 1800, im Jahr vor dem Erscheinen des *Giannozzo*, trifft er nach Tieck mit den Schlegel-Brüdern und Schleiermacher weitere wichtigste Exponenten der Frühromantik.⁸ Und trotz anfänglicher Skepsis stellt Jean Paul selbst Nähen zu den frühromantischen Poetiken fest.⁹ Obwohl diese in sei-

7 Vgl. NW 5,900.

8 Vgl. hierzu in der Berlin-Passage in Pfothenhauer: Jean Paul. Das Leben als Schreiben, S. 251ff.

9 Rudolf Unger hat eine ausführliche und begeisterte Jean-Paul-Lektüre Novalis' belegt (Rudolf Unger: Jean Paul und Novalis. Zur Charakteristik ihrer gegenseitigen Beziehung [1925], in: Gesammelte Studien, Berlin 1929ff., Bd. 2, S. 104-121). Jean Paul berichtet Friedrich Heinrich Jacobi im Januar 1800 von seinem Treffen mit Novalis. Dieser habe »alle deine [Jacobis] Werke auf einmal studiert, verschlungen, gepriesen [...]. Der Spitzbube ist dir gut, wie mir, ob er mich gleich zu skalpieren versucht« (JPSW B 3,282) – diese letzte Vermutung mag auf negative Bemerkungen Friedrich Schlegels gegen Jean Paul zurückgehen: Im 421. von Schlegels *Athenäums-Fragmenten* (1798) war die Rede von »grotesken Porzellanfiguren seines [Jean Pauls] wie Reichstruppen zusammengetrommelten Bilderwitzes« und einer »an Armut grenzenden Monotonie seiner Fantasie und seines Geistes« (Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragmente [1797f.], in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Abt. I, Bd. 2, hg. und eingeleitet von Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1967, S. 165-255, hier S. 246f.; vgl. hierzu auch Ernst Behler: Eine unbekannt Studie Friedrich Schlegels über Jean Pauls »Vorschule der Ästhetik«, in: Die neue Rundschau

nen *Giannozzo*-Text eingehen, ist der Luftschiffer jedoch nicht eine nur frühromantische Figur oder Karikatur: Die Forschung hat auch eine größere Anzahl weiterer und gleichermaßen plausibler Vorbilder identifiziert.¹⁰ Auch wenn *Giannozzo* aber aus Versatzstücken unterschiedlicher Referenzen zusammengesetzt ist und die Bezugnahmen auf die Frühromantik neben anderen stehen, so stellen sie doch, so die These im folgenden Abschnitt, eine poetologisch bedeutsame Referenz dar.

2.1.2. *Das Komische*

Wenn *Giannozzo* beklagt, dass *Wochenmenschen* seine Schriften mit ihren *schmutzigen Augen* angreifen, die er in eine Reihe mit den *heiligen Büchern* der Antike stellt, oder sich als göttlichen Racheengel in-

68 (IV/1957), S. 647-653, bes. S. 651). Später, Novalis ist gestorben, erinnert sich Jean Paul jedoch gutmütig: »[I]ch kannte ihn persönlich als einen reinen, sanften, religiösen und doch feuerreichen Charakter« (JPSW B 4,212). An Tieck schreibt Jean Paul im März des Jahres mit ungeteilter Begeisterung über dessen neuere Texte (vgl. JPSW 3,308). Und nach einem Besuch Friedrich Schlegels in Weimar berichtet Jean Paul im Mai wiederum Jacobi: »[E]r liebt mich trotz seines Missions-Feuerifers [...]. Er wurde mir noch mehr gut, ob gleich er meinen Antagonismus in allen Punkten zu hören bekam. [...] Wir wurden leichter einig als unsere Bücher weissagten« (JPSW B 3,338).

- 10 Bereits der Historiker Karl Müssel, der sich in den 1970er-Jahren mit der Frage historischer Vorbilder der *Giannozzo*-Figur beschäftigt hat, kam zum Schluss, dass »der Ballonfahrer selbst keine in ihrem Charakter voll ausgeprägte einheitliche Persönlichkeit ist« (Karl Müssel: *Der Maler Frédéric Bury, das Urbild von Jean Pauls »Gianozzo«*?, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken* 54 (1974), S. 141-156, hier S. 152f.). Er sei vielmehr das Produkt völlig unterschiedlicher Einflüsse: Müssel nennt Vorbilder wie den Maler und Goethe-Freund Frédéric Bury, auf den in der Italien-Episode des *Giannozzo* angespielt werde, den Luftfahrtpionier Jean-Pierre Blanchard sowie Jean Paul selbst. Von dem Jean-Paul-Herausgeber Eduard Berend übernimmt Müssel ferner den Hinweis auf den reisenden Schriftsteller Michael Kosmeli als ebenfalls mögliche Vorlage (vgl. ebd., S. 148ff.). Heinz Brüggemann sieht derweil den Aufklärer Jonas Ludwig von Heß als *Giannozzo*-Vorbild, der ab 1793 mit der mehrbändigen satirischen, allerdings optimistischer gestimmten Schrift *Durchflüge durch Deutschland, die Niederlande, und Frankreich* hervorgetreten war (vgl. Brüggemann: *Luftbilder eines kleinstädtischen Jahrhunderts*, S. 131f.). Und Beatrix Langner nennt in ihrer Jean-Paul-Biografie den Pädagogen und *Belphegor*-Autor Johann Karl Wezel als Blaupause für die Figur (vgl. Beatrix Langner: *Jean Paul. Meister der zweiten Welt*, München 2013, S. 76). Dieser bunten Versammlung wäre also mit Blick auf die *Athenäums*-artigen Fragmente *Giannozzos* noch ein Frühromantiker beizufügen.

szeniert, so steckt darin ein Moment genüsslicher Übertreibung des romantischen Distinktionsgestus, dessen theoretische Hintergründe man wenig später, 1804, in Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* weiter ausgeführt findet. Darin erläutert er in zentralen Passagen seinen Humorbegriff, den er *romantisch* nennt:

Wir haben der romantischen Poesie im Gegensatz der plastischen die Unendlichkeit des Subjekts zum Spielraum gegeben, worin die Objekten-Welt wie in einem Mondlicht ihre Grenzen verliert. Wie aber soll das Komische romantisch werden, da es bloß im Kontrastieren des Endlichen mit dem Endlichen besteht und keine Unendlichkeit zulassen kann? (JPSW 5,124)

Der Begriff des Romantischen deckt sich hier, wie erwähnt, nicht schlicht mit der später gängigen Epochenbezeichnung der Frühromantik. Er dient zunächst als Sammelbegriff für die Dichtung seit dem Mittelalter: Man könne, so schreibt er, »Ursprung und Charakter der ganzen neueren Poesie [...] aus dem Christentume ableiten, daß man die romantische ebensogut die christliche nennen könnte« (JPSW 5,93). Erste Beispiele für diesen Begriff des Romantischen entdeckt Jean Paul bereits bei Sophokles, voll ausgeprägt findet er dieses dann bei Shakespeare. Doch kommt er rasch auch auf Zeitgenossen zu sprechen: erst auf Schiller, dessen Begriff des Erhabenen als Negativfolie für den Humorbegriff wichtig wird, dann auf Herder, Tieck, Goethe und Klinger und schließlich auch auf Novalis und Friedrich Schlegel (vgl. JPSW 5,98ff.). Unter dem Schlagwort der Romantik findet also nicht *nur*, durchaus aber *auch* eine Auseinandersetzung mit jenen Poetiken des ausgehenden 18. Jahrhunderts statt, die heute literaturgeschichtlich unter dieser Chiffre figurieren.

Der Bezug der eigenen Poetik auf den literaturgeschichtlich weiteren Begriff von Romantik ist zweischneidig: Das Prinzip der romantischen Subjektivität wird einerseits begrüßt und übernommen. Jean Paul schreibt: »Wie die ernste Romantik, so ist auch die komische – im Gegensatz zur klassischen Objektivität – die Regentin der Subjektivität.« (JPSW 5,132) Es solle durch den Zusatz der Subjektivität »das Komische romantisch werden« (JPSW 5,124).¹¹ Abgelehnt wird andererseits das Prinzip christlicher Vergeistigung, denn dieses ziehe Körperfeind-

¹¹ Zum Begriff der Subjektivität in der *Vorschule der Ästhetik* vgl. den Aufsatz von Ulrich Profitlich: »Humoristische Subjektivität«. Über einige Äquivalenzen in Jean Pauls »Vorschule der Ästhetik«, in: Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft 6 (1971), S. 46-85, bes. S. 66ff.

lichkeit nach sich.¹² Die humoristische Position steht dagegen im Zeichen einer »angewandten Endlichkeit«, der es – »[d]a es ohne Sinnlichkeit überhaupt kein Komisches gibt« – »nie zu farbig« (JPSW 5,139) werden könne.

Als Gegenfolie zu dieser Feier der Sinnlichkeit dient Jean Paul Schillers Poetik des »Erhabenen als eines angewandten Unendlichen« (JPSW 5,125). Wie das Erhabene bei Kant als Komplementärprinzip zum Schönen profiliert wird, das den Menschen auf seine Vernunftfähigkeit zurückwerfen soll,¹³ so dient es auch bei Schiller dem Postulat allgemeiner moralischer Ideen, zu deren Erfüllung wir, so Schiller, »als reine Geister handeln und alles Körperliche ablegen müssen«.¹⁴

Der Humor nach Jean Paul dagegen, als »das umgekehrte Erhabene, vernichtet [...] das Endliche durch den Kontrast mit der Idee« (JPSW 5,125). Als sein »Erbfeind« stellt Jean Paul dem Erhabenen das »Lächerliche«, »unendliche Kleine« als »ideale Kleinheit« (JPSW 5,105) gegenüber. So erniedrigt er »das Große [...] und erhöht das Kleine, [...] um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten, weil vor der Unendlichkeit alles gleich ist und nichts« (JPSW 5,125).

Diese Konzeption scheint dem Novalis'schen Prinzip der »Wechsel-erhöhung und Erniedrigung« (NW 2,545) durchaus ähnlich. So schreibt Jean Paul auch: »Dem unendlich Großen, das die Bewunderung erweckt, muß ein ebenso Kleines entgegenstehen, das die entgegengesetzte Empfindung erregt.« (JPSW 5,109) Der Humor soll das Erhabene auch nicht schlicht vernichten, sondern bloß dessen Dominanz brechen, damit zugleich die Unterscheidung des Hohen und Niederen unterlaufen und ihre Wechselwirkung im Zeichen eines Subjektivismus

12 Das christliche Moment »vertilgte«, so Jean Paul, »wie ein Jüngster Tag, die ganze Sinnenwelt mit allen ihren Reizen [...] und setzte eine neue Geister-Welt an ihre Stelle« (JPSW 5,93).

13 Im Gegensatz zum Schönen, bei dem Einbildungskraft und Verstand in einem harmonischen Wechselspiel begriffen sind, wird das Erhabene bei Kant, und in dessen Folge auch bei Schiller, als Überforderung des Subjekts durch die Größe oder Mannigfaltigkeit von Wahrnehmungen charakterisiert. Die Einbildungskraft lässt den Verstand kollabieren, sodass das Subjekt auf seine Vernunftfähigkeit zurückfällt und sich dieser so aber auch versichern kann (vgl. den Abschnitt zur *Analytik des Erhabenen* in Immanuel Kant: Kritik der Urteilskraft [1790], in: Werke in sechs Bänden, Bd. 5, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1998, S. 233–620, S. 328 ff.).

14 Friedrich Schiller: Über das Erhabene [1801], in: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a. M. 1992, S. 822–840, hier S. 826.

antreiben, der über die eigene Partikularität jedoch immer schon hinausdrängt.¹⁵

Expressis verbis in die Nähe der Frühromantik rückt Jean Paul in der *Vorschule der Ästhetik* das Prinzip der »humoristische[n] Totalität« der Welt-Verlachung über den Verweis auf die Schriften Friedrich Schlegels: »Wenn [Friedrich] Schlegel mit Recht behauptet, daß das Romantische nicht eine Gattung der Poesie, sondern diese selber immer jenes sein müsse, so gilt dasselbe noch mehr vom Komischen; nämlich alles muß romantisch d.h. humoristisch werden.« Und wenn er mit Blick wohl speziell auch auf Tieck weiterfährt: »Die Schüler der neuen ästhetischen Erziehungsanstalt zeigen in ihren Burlesken, dramatischen Spielen, Parodien u.s.w. einen höhern komischen Weltgeist« (JPSW 5,127), so scheinen sich der frühromantische Ironie- und Jean Pauls Humorbegriff gar zum Verwechseln ähnlich.¹⁶

Dies verwundert insofern nicht, als sich seine Poetik aus ähnlichen Quellen speist wie jene der Frühromantik: So heißt es in der *Vorschule der Ästhetik*, Shakespeare treibe »in Hamlet, so wie in einigen seiner melancholischen Narren, [...] hinter einer wahnsinnigen Maske diese Welt-Verlachung am höchsten« (JPSW 5,126). Die Hamlet-Übersetzung August Wilhelm Schlegels war 1800 erschienen. Ebenso sieht Jean Paul bei Cervantes »die humoristische Parallele zwischen Realismus und Idealismus, zwischen Leib und Seele vor dem Angesichte der unendlichen Gleichung durch[geführt]; und sein Zwillingsgestirn der Torheit steht über dem ganzen Menschengeschlecht« (JPSW 5,126), und bewegt sich auch hier in einem durch die Frühromantik

15 Diese in der romantischen Zeichentheorie immer bloß versuchhaften, nie abschließenden Bewegungen der Objektivierung entwickelt Novalis in den *Blüthenstaub*-Fragmenten an einem Humorbegriff, der dem Jean Paul'schen ganz ähnlich ist, vielleicht unter anderem auch durch diesen inspiriert wurde: »Durch Humor wird das eigenthümlich Bedingte allgemein interessant und erhält objektiven Werth. Wo Fantasie und Urtheilskraft sich berühren, entsteht Witz; wo sich Vernunft und Willkür paaren, Humor.« (NW 2,425) Und auch er verknüpft den Begriff des Humors mit Schlegels Ironiebegriff (vgl. ebd.). Ganz nahe an der Düsterteit des Jean Paul'schen Humors notiert er auch: »In heitern Seelen giebt's keinen Witz. Witz zeigt ein gestörtes Gleichgewicht an [...]. Der Zustand der Auflösung aller Verhältnisse, die Verzweiflung oder das geistige Sterben ist am fürchterlichsten witzig.« (NW 2,429)

16 Auch Ernst Behler betont die partielle Nähe des Schlegel'schen Ironie- und des Jean Paul'schen Humorbegriffs (vgl. Ernst Behler: *Ironie/Humor*, in: Fischer Lexikon Literatur, hg. von Ulfert Ricklefs, Frankfurt a.M. 1996, Bd. 2, S. 810-841, hier S. 828).

abgesteckten Gebiet: Die Tieck'sche Übersetzung erschien von 1799 bis 1801.

Ähnlich stehen auch die philosophischen Bezugspunkte bei Jean Paul und Novalis in der Kritik an Fichte im Zeichen derselben anthropologischen Tradition vor allem Herders.¹⁷ Angesichts der deutlichen Sexualisierung von Novalis' Poetik kann bei ihm auch der Vorwurf der christlichen Körperfeindlichkeit nicht greifen. Von dieser Nähe wird Jean Paul jedoch kaum Kenntnis gehabt haben, denn die theoretischen Schriften von Novalis waren noch nicht ediert, als er an der *Vorschule der Ästhetik* sitzt.¹⁸ – Wo aber liegen Unterschiede?

Ein Hinweis findet sich in der Philisterkritik. Diese übt Jean Paul zwar ebenso lustvoll wie Novalis, doch kommt hier ein humoristischer Zug ins Spiel, wie er Novalis in seinen Schriften weitgehend fremd bleibt.¹⁹ Jean Paul unterscheidet dabei das sich überhebende »Verlachen« und das humoristische »Lachen«: Das »*Verlachen*«, der »mora-

17 In *Clavis Fichtiana seu Leibgeberiana* (1800) antwortet die Figur Leibgebers auf das Fichte'sche Postulat der Erschaffung der Welt durch die Tathandlung des Subjekts mit der absurden Ansicht, Fichte sei seinerseits nur eine Erfindung seines, Leibgebers, eigenen Ichs. Wie Götz Müller rekapituliert, unterstellt Jean Paul Fichtes Theorie die Verwechslung des idealistisch-absoluten mit dem personal-empirischen Selbst. Dies bedeute den »Verlust der personalen Existenz im Idealismus, verursacht durch das bewußte, abstrahierende Wegsehen vom eigenen, individuellen Ich« – eine Kritik, so Müller, die Jean Paul mit Novalis teile (Götz Müller: Jean Pauls Ästhetik im Kontext der Frühromantik und des deutschen Idealismus [1990], in: Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze, hg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 1996, S. 63-76, hier S. 65, 70; vgl. auch Sandra Hesse: Das janusköpfige Ich. Jean Paul, Fichte und die Frühromantik, Heidelberg 2010, S. 137ff.). Wie Nicholas Saul herausstellt, berufen sich sowohl Jean Paul als auch Novalis zur Fundierung des Ich in einem präreflexiven Selbstgefühl auf Lavater, Kant und vor allem Herder (vgl. Nicholas Saul: »Poëtisierung d[es] Körpers«. Der Poesiebegriff Friedrich von Hardenbergs [Novalis] und die anthropologische Tradition, in: Novalis. Poesie und Poetik, hg. von Herbert Uerlings, Tübingen 2004, S. 151-169).

18 Im April 1803 empfiehlt Jean Paul Jacobi die im Vorjahr erschienene Novalis-Werkausgabe von Schlegel und Tieck. Dazu schreibt er: »Er starb seiner Geliebten nach. Sein poetisches Christentum war auch sein theoretisches.« (JPSW B 4,212) Dies verrät eine gewisse Sympathie, jedoch weder eine genaue Kenntnis der Theorie noch der Biografie Novalis'. Dieser hatte sich ja bereits neuerlich verheiratet und sein theoretisches Werk enthält die Schlegel-Tieck-Ausgabe noch nicht. Als Leser des *Athenäums* könnte Jean Paul jedoch die dort erschienenen *Blüthenstaub*-Fragmente gekannt haben.

19 Rudolf Unger hat sich bei der Suche nach Einflüssen weitgehend auf Motive der Todessehnsucht beschränkt (Unger: Jean Paul und Novalis).

lische[] Unwille«, vertrage sich noch mit »der erhabenen Empfindung; nie aber das *Lachen*« (JPSW 5,105). Gegen den überheblichen Verlacher, der »im engen selbstsüchtigen Bewußtsein seiner Verschiedenheit – als Hippozentaur durch Onozentauren zu reiten glaubend – desto wilder von seinem Pferde herab die Kapuzinerpredigt gegen die Torheit hält«, profiliert Jean Paul den »Mann, der bloß über alles lacht, ohne weder den Hippozentaur auszunehmen, noch sich!« (JPSW 5,128) So gilt es vom »persiflierenden Kältling«, der sich über andere stellt, den Humor zu unterscheiden, der im Wissen seiner eigenen Unzulänglichkeit »die Seele erwärmt« (JPSW 5,129).²⁰

Ein *persiflierender Kältling* war Novalis nicht. Auch wenn er über Philister spottet, sieht er keinen absoluten Unterschied zwischen dem philisterhaften und dem poetischen Geist, sondern postuliert eine allgemeine Anlage zum Künstlertum. Die humoristische Poetik fordert jedoch eine weitere Relativierung der messianischen Rolle exzentrischer Subjektivität, und dann werden ästhetische Effekte nicht nur mehr aus der allegorischen Einigung von Subjekt, Gesellschaft und Kosmos generiert, sondern diese resultieren auch und gerade aus der Komik, die sich in ihrem Auseinandertreten ergibt.

Weil sich dieses Harmoniepostulat bei Jean Paul kompliziert, wird nun das Prinzip der Toleranz wichtig, eine Haltung »humoristische[r] Milde und Duldung gegen einzelne Torheiten, [...] weil der Humorist seine eigne Verwandtschaft mit der Menschheit sich nicht leugnen kann« (JPSW 5,128). Indem sich bei Jean Paul die Perspektive einer harmonischen Nobilitierung seiner exzentrischen Position kompliziert, ist er sich über die Prekarität seiner Position immer schon im Klaren: Das Publikum müsse dem humoristischen Dichter, so Jean Paul in der *Vorschule der Ästhetik*, mit »viel gastfreundliche[r] Offenheit dastehen« (JPSW 5,133), denn dieser weiß darum, dass

zuvorkommende Liebe für den Komiker nur durch eine gewisse Vertraulichkeit mit ihm erworben wird, welche bei ihm, als dem immer neuen Darsteller der immer neuen Abweichungen, zur Versöhnung

²⁰ Den Aspekt der Wärme des Humorbegriffs hebt etwa Till Dembeck hervor, wenn er feststellt, dass der Humor erst durch diese empfindsame Qualität zum poetologischen Grundprinzip werden könne: »Daß der Humor [...] eine satirische und empfindsame Dimension einschließt, erklärt, welche zentrale Bedeutung ihm in Jean Pauls Texten zukommt, die eine Oszillation zwischen diesen Polen immer schon vollziehen.« (Vgl. Till Dembeck: *Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert* [Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul], Berlin/New York 2007, S. 351)

ganz anders nötig ist als bei dem ernstesten Dichter jahrtausendjähriger Empfindungen und Schönheiten [...]. (JPSW 5,133)

Diese freundliche Offenheit ist nötig, denn die humoristische Milde tut jenem polemischen Witz keinen Abbruch, mit dem der Humorist der Gesellschaft leicht auf die Nerven fällt.

Inwiefern aber sind diese Ähnlichkeiten und Unterschiede zur Frühromantik auch der Geschichte *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch* abzulesen?

2.1.3. Wut und Mitleid

Giannozzos idyllisierendes Hoch- und sein polemisches Niederfahren reflektieren eine Polarität von Jean Pauls Poetik, in welcher diese der frühromantischen Wechselbewegung nahe ist.²¹ Auch darin, dass die Bewegungen des Heißluftballons weitgehend vom Zufall abhängen, ähneln sie jenen des frühromantischen Paradigmas:²² Wie Jürgen Link dargelegt hat, dient der Ballon in positiver wie in negativer Hinsicht als Sinnbild der Begeisterung.²³ Von einem erhöhten Kontingenz-

21 So schreibt Jean Paul 1807: »[D]ie zwei Brennpunkte meiner närrischen Elipse, Hesperus-Rührung und Schoppens-Wildheit, sind meine ewig ziehenden Punkte; und nur gequält geh ich zwischen beiden, entweder bloß erzählend oder bloß philosophierend, erkaltet auf und ab« (JPSW B 5,126; vgl. zur Poetik der beiden Brennpunkte Kurt Wölfel: *Die Unlust zu fabulieren. Über Jean Pauls Romanfabel*, besonders im »Titan«, in: *Digressionen. Wege zur Aufklärung*, hg. von Gotthardt Frühsorge, Klaus Manger und Friedrich Strack, Heidelberg 1984, S. 163-175, bes. S. 165 ff.).

22 Korrespondenzen zwischen Poetiken Friedrich Schlegels, Novalis' und Jean Pauls bezüglich ihres Umgangs mit Kontingenz weist Heinz Drügh in seinem kursorischen Überblicksartikel zum Kontingenzbegriff Friedrich Schlegels aus (Heinz Drügh: *Leselehrer Zufall. Zum Kontingenzproblem bei Friedrich Schlegel*, in: *Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit*, hg. von Bernhard Greiner und Maria Moog-Grünewald, Heidelberg 2000, S. 147-159). Eine ausführlichere Darstellung des Kontingenzbegriffs wie seine Untersuchung im Kontext der Frühromantik leistet Peter Vogt (vgl. das Kapitel *Die Romantik und das Verfügbare der Geschichte* in Peter Vogt: *Kontingenz und Zufall. Eine Ideen- und Begriffsgeschichte*, Berlin 2011, S. 393 ff.).

23 Die Bewegung des Luftballons sei »extrem kontingent, instabil, spontan und ziellos, da sie den zufälligen Strömungen und Turbulenzen der Atmosphäre ausgeliefert ist«, schreibt Jürgen Link (vgl. Jürgen Link: *Risikante Bewegung im Überbau. Zur Transformation technischer Innovation in Kollektivsymbolik am Beispiel des Ballons*, in: *Elementare Literatur und generative Diskursanalyse*, München 1983, S. 48-72, hier S. 54). Damit diene der Ballon, so

bewusstsein zeugt aber auch Giannozzos Blick aus dem Ballon: Die kleinen Menschen unter ihm erscheinen ihm als »Opfertiere des Zufalls« (JPSW 3,999), die Welt unten als Chaos »umhergerollte[r] Baumaterialien« (JPSW 3,959). Giannozzo kann die Kontingenz von seiner Position aus als seine Daseinsbedingung erkennen, sie, indem er sie im Modus des kantischen Erhabenen ästhetisch wahrnimmt, zugleich jedoch ein Stück weit transzendieren.²⁴

Eine wichtige Rolle spielt dabei die weitere psychologische Konkretion des »Haß[es] gegen alles Dasein«, der diese Bewegung begleitet, nämlich, so Giannozzo, »wie Fieberfrost an mir heran[kriecht]« (JPSW 3,966): Diese heftigen Gefühlsverstimmungen, die sich nicht im Hochgefühl von Erhabenheitsempfindungen aufheben lassen, weisen auf eine andere, düsterere Romantik voraus: »Lesen Sie doch die Nachtwachen von Bonaventura«, wird Jean Paul 1805 an den befreundeten Philologen Paul Emil Theriot schreiben, »[e]s ist eine treffliche Nachahmung meines Giannozzo« (JPSW B 5,20).

Nimmt man die Ballonfahrei als Metapher der humoristischen Spannung ernst, so handelt es sich bei dem »Erdengreuel«, der »durch ein giftiges Fieber meine Herzmuskeln []lähmt« (JPSW 3,967), den ästhetischen Prozess aber antreibt, um eine Affektqualität, die dem poetischen Tun vorausgeht. Denn in Bezug auf die Zeit schon vor der Ballonfahrt erinnert sich Giannozzo: »Schon drunten war ich oft imstande, tagelang die Stube auf- und abzulaufen und die Faust zu ballen, wenn

Link, Revolutionären und Romantikern als Symbol des von ihnen emphatisch begrüßten Schwebezustands, konservativen Enthusiasmus-Kritikern als Zeichen der Hybris (vgl. ebd., S. 61).

- 24 Wie bei Hans Blumenberg rekapituliert, erfährt diese Konstellation – deren *locus classicus* die Lukrez'sche Parabel des Schiffbruchs mit Zuschauer darstellt – wenig später eine ähnliche Darstellung durch Schopenhauer: Auch dieser setzt beide Positionen, die des dem Tumult Ausgelieferten und die des Zuschauers, als Wechselspiel von Ohnmacht und erlösender Zurücknahme des Selbst mithilfe des Erhabenheitsbegriffs Kants in eins. In dieser Verdoppelung des Blickpunkts empfinde sich der Mensch »als Individuum, als hinfällige Willenserscheinung, die der geringste Schlag jener Kräfte zertrümmern kann [...]; und dabei nun zugleich als ewiges ruhiges Subjekt der Erkenntnis [...], frei und fremd allem Wollen und allen Nöten« (Arthur Schopenhauer: *Die Welt als Wille und Vorstellung* [1819/1859], hg. von Ludger Lütkehans, München 41998, S. 277; vgl. Hans Blumenberg: *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt a.M. 1997, S. 66). Durch die Rahmung dieser Bewegung durch einen pessimistischen Willensbegriff knüpft Schopenhauer an diese Erfahrung – anders als Kant, ähnlich jedoch wie Jean Paul – mitleidsethische Postulate.

ich über die böse Zwei (die böse Sieben für mich), über *Ungerechtigkeit* und *Aufblasung* reflektierte.« (JPSW 3,932)

Die theoretische Grundlage für diese Affektbetroffenheit hat Hans-Jürgen Schings in seinen Überlegungen zur *Poetik des Mitleids* erläutert: Während das Gros der Aufklärer, bei Schings exemplifiziert an der Position Bernard de Mandevilles, die Fragen der Moral von vorrationalen Dispositionen getrennt wissen wollten, sah Jean-Jacques Rousseau in seinem *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité* (1750) im Mitleid als einem präreflexiven Gefühl die Basis aller Güte und damit die Grundierung der Moral.²⁵

In die deutsche Debatte geht die Diskussion um die Stellung des Mitleids über die Diskussion zwischen Lessing und Mendelssohn ein: Mendelssohn tritt für die Deaktivierung der Affekte im Zeichen von Vernunft und sittlicher Vervollkommnung ein. In Lessings Dramatheorie dagegen kommt dem Mitleid eine zentrale Funktion zu, indem er in ihm einen, so Schings, demokratischen Charakter erkenne. Das Nacheifern eines höheren Ideals setze ein Maß an Erkenntnis voraus, das nicht verallgemeinert werden könne. Lessing schreibt: »Das Mitleiden hingegen bessert unmittelbar; bessert, ohne daß wir selbst etwas dazu beytragen dürfen; bessert den Mann von Verstand sowohl als den Dummkopf.«²⁶

Gegen diese hohe Wertung des Mitleids im Theater spricht sich wiederum Schiller mit seiner Konzeption des Pathetisch-Erhabenen aus. Dabei klammert er das Mitleid nicht völlig aus: Ganz ohne Momente des Mitgefühls würde das Drama zu kalt wirken, sodass solche den Stücken beigemischt werden sollen. Allzu stark solle es aber nicht werden, denn das Mitleid dürfe nie Oberhand über den Grundzug des Pathetisch-Erhabenen gewinnen.²⁷ Jean Paul widmet Schings keine ausführliche Darstellung, verortet ihn aber in einer Reihe von Nebenbemerkungen eindeutig auf der Seite der »Rousseau'schen Mitgift«; des »unüberhörbare[n] Votum[s] gegen jede manifeste oder latente Menschenverachtung«.²⁸

25 Vgl. dazu das Kapitel *Positionen der Aufklärung: Mandeville und Rousseau* in Hans-Jürgen Schings: *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner*, Würzburg 2012, S. 21 ff.

26 Gotthold Ephraim Lessing: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 11/1: *Briefe von und an Lessing 1743-1770*, hg. von Helmuth Kiesel, Frankfurt a.M. 1987, S. 133; vgl. Schings: *Der mitleidigste Mensch*, S. 42.

27 Vgl. ebd., S. 50ff.

28 Ebd., S. 46. Jürgen Schings zitiert in diesem Zusammenhang etwa jene Stelle aus dem *Siebenkäs*, in der ein Professor im Zwiesgespräch mit einem diegetisierten Jean Paul verkündet: »[D]ie Gefühle der Menschenliebe helfen nichts

Als besonders deutlich erweist sich dies wiederum in der Schiller-Kritik in der *Vorschule der Ästhetik*. So erinnert Schings daran, wie Jean Paul dort die Schiller'sche Ode *An die Freude* (1785) kritisiert, in der es heißt: »Wem der große Wurf gelungen / Eines Freundes Freund zu sein« etc. »Mische seinen Jubel ein«, und dann: »Und wer's nie gekonnt, der stehle / Weinend sich aus diesem Bund.«²⁹ Jean Paul kommentiert das Gedicht: »Wie poetischer und menschlicher würde der Vers durch drei Buchstaben ›der stehle weinend sich in unsern Bund!« (JPSW 5,395)³⁰

Im Unterschied zum Schiller'schen Erhabenen findet Jean Paul also gerade im Mitleidaffekt die Basis für das brüderliche Bündnis. Die bei Schiller eng an ihre Funktion innerhalb einer Ästhetik des Erhabenen gebundenen Mitleidsimpulse werden in Jean Pauls Theorie des Humors als eines *umgekehrten Erhabenen* wieder freigesetzt und erhalten eine größere Aufgabe: Wenn das Mitleid schon nicht, wie von Rousseau gefordert, die Gesellschaftsmoral fundiert, so soll es zumindest ein Fluchtpunkt für die Kritik an ihr sein.

Jean Paul hat Rousseau seit den späten 1770er-Jahren exzerpiert und nicht nur mit der Wahl seines Künstlernamens geehrt, sondern ihm auch in der *Unsichtbaren Loge* (1793) eine Reverenz erwiesen, indem er den Philosophen, wie Helmut Pfotenhauer rekapituliert, zu jenen ›Festtagsmenschen‹ rechnet, »die sich über die Geringfügigkeit alles irdischen Tuns erheben und für das Edle und Ideale, den ›hohen Adel‹ der Gattung leben und schaffen.«³¹ Doch nicht nur in diesem Idealismus geht Jean Paul ein Stück weit in den Fußstapfen Rousseaus: Die Ethik eines präreflexiven Mitleids stellt auch ein Affektreservoir für Wut und satirische Streitlust dar. Nietzsche wird für Rousseau in diesem Zusammenhang die Bezeichnung der »Moral-Tarantel« finden.³²

Diese Affektenergie nutzt Jean Paul poetologisch: Wie bei Rousseau, so gibt sie auch seinen polemischen Aggressionen Schubkraft. Indem

ohne Grundsätze.« – »Und Grundsätze« – sagte Paul – »nichts ohne Gefühle.« (JWSP 2,421; vgl. Schings: *Der mitleidigste Mensch*, S. 53)

29 Friedrich Schiller: *An die Freude* [1785], in: *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Bd. 1, hg. von Georg Kurscheidt, Frankfurt a.M. 1992, S. 410–413, hier S. 410.

30 Vgl. Schings: *Der mitleidigste Mensch*, S. 68.

31 Helmut Pfotenhauer: *Jean Paul – ein europäischer Schriftsteller*, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 51 (2016), S. 159–181, hier S. 160.

32 Friedrich Nietzsche: *Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurtheile* [1881/1887], in: *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, Bd. 5.1, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1971, S. 1–335, hier S. 6.

Jean Paul diese aber in seine ausgefuchste humoristische Poetik einbindet, welche die eigene Position im satirischen Spiel mit grotesk überzeichneten Masken wie jener des alttestamentarisch strafenden Engels relativiert, kann er diese polemische Wut weiter reflektieren und besser steuern. Mitleid alleine ist noch kein Garant für sinniges Handeln, da es in distanzlose Selbstherrlichkeit münden kann.³³ Wird es jedoch reflektiert, so können solche Effekte geschmälert und seine affektiv-entgrenzenden Qualitäten im satirischen Spiel umso genüsslicher ausgekostet werden.³⁴

Das Prinzip dieser humoristischen Reflexion und Entfesselung bei Jean Paul hat Kurt Wölfel in den 1970er-Jahren im Zusammenhang eines ›poetischen Republikanismus‹ untersucht. Dabei bestimmt er im Prinzip dieser affektiven Grundierung des Ethos von Jean Pauls Helden einen zentralen Unterschied zur republikanischen Poetik Wielands, welche die diesbezüglich maßgebliche Vorlage bietet: Figuren wie Agathon agierten pragmatisch, »zugunsten einer Klugheit, die, von aller Unbedingtheit fernster Ziele abgekehrt, den Bedingungen der jeweils nächsten Schritte sich zuwendet«.³⁵ Dagegen erscheint Jean Pauls republikanischer Held in Wölfels Paraphrase einer Passage aus dem *Quintus Fixlein* (1796)

- 33 Jean Paul postuliert die Notwendigkeit, Mitleidsäußerungen immer wieder zu hinterfragen, um eine Haltung der Selbstherrlichkeit zu verhindern. So unterscheidet er in der *Vorschule der Ästhetik* zwischen »empfindungsvoll«, »empfindselig« und »empfindelnd«, wobei nur ersteres seinen Beifall findet. Das zweite, welches »das übermäßige schwelgende« Moment betont, und das letzte, das »ein kleinliches und ein erlogenes Empfinden« (JPSW 5,129) bezeichnet, lehnt er ab. Entsprechend schreibt Waltraud Wiethölter von Jean Pauls Mitleidspoetik als einer »zugewandten Grundhaltung«, die »nach Jean Paul kein Reflex der Vernunft [sei], sondern eine ursprüngliche Disposition, die allerdings zu ihrer Entfaltung der Hilfe und der Orientierung bedarf, um sich nicht [...] zu verlieren« (Waltraud Wiethölter: *Witzige Illuminationen. Studien zur Ästhetik Jean Pauls*, Tübingen 1979, S. 264). Ein durch heutige Kognitionsforschung gestütztes Bild der Zwiespältigkeit von Empathie, nämlich auch der Neigung zu Selbstverlust, der Polarisierung des Denkens und der Selbstüberhebung durch Einfühlung, findet sich in Fritz Breithaupt: *Die dunklen Seiten der Empathie*, Berlin 2017.
- 34 Ulrich Profitlich kommentiert diese Haltlosigkeit des Humoristen mit Blick auf die *Vorschule der Ästhetik*: »Das Benehmen des Humoristen ist ›toll‹. Die Bedeutung dieses Ausdrucks geht über den Bedeutungsgehalt von ›töricht‹ oder ›unverständlich‹ hinaus. [...] Zur ›Tollheit‹ [...] gehört [...] die Wahl einer Handlungsmaxime, deren Unzweckmäßigkeit dem handelnden Ich selbst offenbar ist.« (Profitlich: »Humoristische Subjektivität«, S. 71)
- 35 Kurt Wölfel: Jean Paul und der poetische Republikanismus. Über das Verhältnis von poetischer Form und politischer Thematik im 18. Jahrhundert, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 11 (1976), S. 79-135, hier 115.

als einer, der sich mit seiner ›inneren Welt‹ gegen die ›äußere‹ einbaut, der, ›blind in seiner Höhe‹, alle ›Erdenstöße und Brandungen des Lebens‹ verschlummert, dessen ganzes Sinnen und Trachten, Denken, Fühlen und Tun nicht von dieser Welt ist, sondern ein ›langer schöner Traum von seinem idealistischen Mutterland‹.³⁶

Was daraus resultiert, ist ein verquerer, nicht auf Wirksamkeit hin abgezierter Heroismus: Jean Paul sei, so Wölfel, weiter nicht an dem gelegen, »was aus der Wirklichkeit wird, in die ein großer Mensch mit einem großen Willen durch eine Tathandlung einbricht«,³⁷ und stellt fest, man könne »bei Jean Paul zu der Vorstellung eines Helden ohne Heldentat kommen«.³⁸

Die Figur Giannozzos kann dafür als Illustration dienen; setzt er doch, obschon die ganze Zeit in Bewegung, keine Handlungsketten in Gang. Zwar inszeniert er sich als göttlichen Rächer, trotz seiner Streiche und der abgeworfenen Schriften ist er aber kein eigentlich interventionistischer Gott: Wie er landet, so verschwindet er auch wieder. Und ähnlich wie bei Giannozzos Hoch-und-Runter und Novalis' Wechselprinzip, geht auch Wölfel in seinem Konzept des poetischen Republikanismus von einer Doppelbewegung aus: Zum einen führt die innerliche, und sich in ihrer Innerlichkeit genießende, moralische Haltung zur Selbstüberhebung. Der Republikaner sei bei Jean Paul, so Wölfel, »ein Ausnahme-Mensch, er gehört einer Elite an«.³⁹ Neben dem, was Giannozzo seine »Anthropophobie« (JPSW 3,976) nennt, entdeckt Wölfel bei Jean Paul jedoch auch ein »moralisches Interesse im Zeichen jenes Mitleids und jener Menschenliebe«, sodass ›elitäre‹ Heroenverehrung und ›egalitäre‹ Menschenliebe konvergieren«.⁴⁰

Worin liegt nun aber bezogen auf die *Giannozzo*-Geschichte der Unterschied zwischen der Figuration des Humoristischen nach Jean Paul und Novalis' Poetik der »Wechselerhöhung und Erniedrigung« (NW 2,545)?

36 Ebd., S. 117.

37 Ebd., S. 124.

38 Ebd., S. 127.

39 Ebd., S. 130.

40 Ebd.

2.1.4. *Der Heißluftballon als Bett und ›Urhütte‹*

Bei Novalis war dem exzentrischen Subjekt zur Selbststabilisierung die Vorstellung der Zentralprinzipien von König und Katholizismus an die Hand gegeben. Jean Pauls Giannozzo muss sich zu seiner Zentrierung ganz auf sich selbst verlassen. Das ist schwieriger und bedarf daher bestimmter Techniken. So agiert er mit seiner exzentrischen Haltung in seinem Zufalls-Ballon emotionale Dispositionen im Hoch-und-Runter zwar heftig aus, findet aber doch bisweilen in sanftere Zwischenlagen:

Ich warte [...] wie ein Paradiesvogel meinen Schlaf über den Wolken ab und ankere vorher in der Luft. [...] Zwischen zwei feindseligen Strömungen hält nun nach den hydrostatischen Gesetzen durchaus eine neutrale ruhige Luftschicht still. Und in dieser schlaf' ich gemeinlich. (JPSW 3,929)

Auch diese mittlere Schicht, durch die das Auf und Ab zwischen der Entrückung ins Elysische und den satirischen Racheaktionen kontrastiert wird, kann man poetologisch verstehen. Die Frühromantik kennt in diesem Zusammenhang Gefühle einullender Wehmut, die regressive Stabilisierungsfunktion im Gemütlichen hat aber im dortigen Wechselprinzip kein Korrelat. Gerade in ihr besteht jedoch eine der zentralen Funktionen von Giannozzos Poesiemobil: »Wer eine Vorliebe für Schiffe hat«, so schrieb Roland Barthes, »liebt zunächst ein superlativisches, weil unwiderruflich abgeschlossenes Haus und keineswegs die großen Aufbrüche ins Ungewisse: Das Schiff ist ein Ort des Wohnens, erst in zweiter Linie Transportmittel.«⁴¹ Barthes schreibt in diesem Zusammenhang vom »existenzielle[n] Kindheitstraum«, durch Glasfenster aus dem Schiff heraussehen zu können, »während draußen vergeblich der Sturm, das heißt das Unendliche, tobt«.⁴²

Bei Jean Pauls Luftschiff stehen das Poetologisch-Progressive und das Regressiv-Idyllische nicht im Widerspruch: Wie das Schiff bei Barthes, so hat auch Giannozzos Lederwürfel »auf allen 6 Seiten Fenster« (JPSW 3,928), sodass Giannozzo bei seinen Höhenflügen etwa feststellen kann, dass »alle Fenster meiner Hütte schimmerten« (JPSW 3,967). Steht also der Ballon seiner Symbolik der Rekonstruktion Jürgen Links

41 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Vollständige Ausgabe [1957], übersetzt von Rolf Brühmann, Berlin 32015, S. 105.

42 Ebd. S. 103.

gemäß im Zeichen des Progressiven,⁴³ so bindet ihn Jean Paul mit Gianozzos Rede von der fliegenden *Hütte* zugleich an regressiv-idyllische Topoi zurück.

Damit ist in der Gleichzeitigkeit von subjektivistischer Exaltation und idyllischer Regression genau jene Mischungslogik des *Helden ohne Heldentat* bezeichnet, wie Kurt Wölfel sie in der Beschreibung der frühen Sonderlingsfiguren Jean Pauls im Blick hatte. Im Original lautet die von Wölfel im obigen Zitat paraphrasierte Stelle aus dem *Quintus Fixlein* folgendermaßen: »[G]leich dem Paradiesvogel schläft er fliegend, und auf den ausgebreiteten Flügeln verschlummert er blind in seiner Höhe die untern Erdstöße und Brandungen des Lebens im langen schönen Traume von seinem idealischen Mutterland« (JPSW 4,11). In dieselbe Kategorie fällt schon das ebenso unreflektierte wie freundlich-enthusiastische Gemüt des *Schulmeisterlein Wutz* (1793), das sich fernab von allen Ansprüchen des Lebens in seinem Hüttenidyll eingerichtet hat.

Herman Meyer nannte diesen Figurentyp im umfangreichen Jean-Paul-Kapitel seiner Studie zum *Sonderling in der deutschen Dichtung* den ›idyllischen‹ Sonderling: Fixlein und Wutz erfahren den Zwiespalt zwischen Innen- und Außenwelt nicht, der den Sonderlingstypus grundiert, sondern stülpen ihre Innerlichkeit dem engen Radius ihrer zurückgezogenen Existenz mit großer Freude über.⁴⁴ Und in diesem seligen Taumel von Hüpfen, Schreiben und Schlafen im Hüttenidyll liegen die Fundamente von Jean Pauls Poetik exaltierter Entgrenzung.⁴⁵

43 Jürgen Link erinnert daran, dass der Heißluftballon auf der Schwelle zum 19. Jahrhundert, und somit ja erst knapp 20 Jahre nach seiner Erfindung, stellvertretend für die »technische Evolution gegenüber den seit Urzeiten topisch tradierten symbolischen Vehikeln Wagen und Schiff« steht (Link: Riskante Bewegung im Überbau, S. 50).

44 Der Erzähler spricht Wutz an und erklärt den Unterschied zwischen dessen Situation, in der »deine äußere und deine innere Welt sich wie zwei Muschelschalen aneinanderlöten und dich als ihr Schalentier erfassen« und den anderen Menschen, bei denen »die Außenwelt selten der Ripienist und Chorist unsrer innern fröhlichen Stimmung« (JPSW 1,435) ist. Vgl. Herman Meyers Definition des ›idyllischen‹ Sonderlings in Meyer: *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, S. 69ff.

45 Man denke an die Schilderung von Wutz' Hochzeitstag: Während ein gewöhnlicher Bräutigam, so der Erzähler, den Tag damit zugebracht hätte, in feierlicher aber ruhiger Stimmung auf die Trauung und das Fest zu warten, »rupfte [Wutz] Hühner und Enten ab, spaltete Kaffee- und Bratenholz und die Braten selbst [...] und vollzog in der blauen Schürze seiner Schwiegermutter funfzig Küchen-Verordnungen und sprang, den Kopf mit Papilloten gehört

Einen melancholischen Grundton gewinnt die *Wutz*-Erzählung erst durch jene Passagen, in denen der Erzähler die Geschichte unterbricht, um seinen Lesern in drastischen Bildern die Endlichkeit der Existenz vor Augen zu halten.⁴⁶ Wutz bleibt davon unberührt, was im Blick des bedrückten Erzählers tröstlich wirkt.⁴⁷ Dieser seufzt mit Blick auf den friedlich rasenden Idylliker, wiederum in nautischer Metaphorik: »Schiffe fröhlich über deinen verdunstenden Tropfen Zeit, du kannst es; aber wir können's nicht alle.« (JPSW 1,453)

Wutz kann, auch indem er zuhause bleibt, ein Held sein: So charakterisiert Jurij Lotman den Helden zwar als jene Figur, die in die Welt auszieht und jene Grenzen überschreitet, welche für die Nebenfiguren nicht passierbar sind. Doch sieht er für manche Figuren einen Sonderfall vor: In einer zunächst paradox anmutenden Formulierung schreibt er: »Der Handlungsträger braucht nicht unbedingt auch zu handeln.«⁴⁸ Gelingt es den Figuren nämlich, schon innerhalb des semantischen Felds des Normalen eine Gegenposition zu diesem einzunehmen, so können sie »untätige Täter« sein.⁴⁹ Wie es Kurt Wölfel mit seiner Formulierung des *Helden ohne Heldentat* skizzierte, ist in genau dieser Weise auch bei Jean Pauls idyllischen Sonderlingen der Nexus zwischen innerer Regung und äußerer Bewegung gekappt.

Diese Positionen von glücklicher, aber beschränkter Figur und weit-sichtigem, jedoch unglücklichem Erzähler führt Jean Paul in der weite-

und das Haar wie ein Eichhörnchenschwanz emporgebunden, hinten und voren überall herum« (JPSW 1,448).

46 Überlegungen zum Verhältnis von Protagonist und Erzähler, der nicht nur in der *Wutz*-Geschichte ›Jean Paul‹ heißt, stellt Stefan Nienhaus am Beispiel des *Hesperus* (1795) an (Stefan Nienhaus: Der Erzähler als Held. Zum Verhältnis von Erzählersubjektivität und Handlung in Jean Pauls ›Hesperus‹, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 24 [1989], S. 48-74).

47 »[A]ber warum macht doch mir und vielleicht euch dieses schulmeisterlich vergnügte Herz so viel Freude? – Ach, liegt es vielleicht daran, daß wir selber sie nie so vollkommen bekommen, weil der Gedanke der Erden-Eitelkeit auf uns liegt und unseren Atem drückt und weil wir die schwarze Gottesacker-Erde unter den Rasen- und Blumenstücken schon gesehen haben, auf denen das Meisterlein sein Leben verhäuft?« (JPSW 1,444)

48 Jurij M. Lotman: Die Struktur literarischer Texte [1970], übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München 41993, S. 342.

49 Lotman exemplifiziert die Kategorie des Handelnden ohne Handlung anhand von Alexander Herzens Roman *Wer ist schuld?* (1847): »[D]as Schiff kann im Hafen liegen bleiben, der Mörder braucht keinen Mord zu gehen, Pecorin und Bel'tov sind untätig. Aber der Charakter ihrer Beziehung zur Umwelt bezeugt, daß sie untätige Täter sind.« (Ebd., S. 342)

ren Entwicklung seiner Poetik zusammen. Der freundliche Enthusiasmus und die abgründig-humoristische Haltung wird er bereits innerhalb der Diegese verzahnen, nämlich in einem Figurentypus, den Herman Meyer im Unterschied zum ›idyllischen‹ den ›humoristischen‹ Sonderling nennt: Der humoristische Sonderling bewahrt sich sein Muschelglück, löst sich jedoch von der Naivität des idyllischen Helden und gewinnt damit an Selbstdistanz und Kontingenzbewusstsein.⁵⁰

Eine solche düsterere, zwiegespaltene Figur ist auch Giannozzo, der sich im Gegensatz zu Wutz sehr viel bewegt, der Landstriche überblicken und seine Position zur Gesellschaft reflektieren kann. Auch er ist ja insofern ein *Held ohne Heldentat*, als eine tiefgreifende Transformation weder in Bezug auf ihn noch seine Umgebung stattfindet. Wie bei Novalis das ›Genie‹ aus dem Typus des ›Verworrenen‹ abgeleitet wurde, teilt der ›humoristische‹ Sonderling mit dem ›idyllischen‹ das Prinzip romantischer Subjektivität.⁵¹ Vom romantischen Genie unterscheidet ihn jedoch, dass sich bei ihm das Streben nach Erlösung kompliziert. Während Heinrich bei Novalis symbolhaft zum König wird und über die Gezeiten herrscht, wird Giannozzo Gegenstand einer düsteren Allegorie: Bei seinem Versuch, zu den Schweizer Alpen als einem Urbild des Erhabenen zu gelangen, gerät er in einen Sturm und stürzt ab.⁵² Im *Lied der Toten* konnte man bei Novalis »[j]auchzend« (NW 1,354) ver scheiden. Giannozzo dagegen beschließt, als ihm sein Absturz gewiss

50 Vgl. zur Definition des ›humoristischen‹ Sonderlings Meyer: Der Sonderling in der deutschen Dichtung, S. 84ff.

51 Betont man die idyllische Seite Giannozzos, kann man in ihm eine Bewegung des Spätwerks ein Stück weit vorweggenommen sehen. Es seien, so stellt Ralf Simon fest, die Typen des ›hohen Menschen‹ und des ›Satirikers‹ mit den *Fleugeljahren* (1804f.) verschwunden, um dann unter anderen Vorzeichen wieder aufzutauchen: »Übrig bleibt der Idylliker, der in den großen Spätwerken, *Leben Fiebels* und *Der Komet*, den Auftrag bekommt, die kollabierenden Charakterentwürfe in sich aufzunehmen.« Die dortigen Helden seien dann mit »Zügen der Empfindsamkeit und des Humors ausgestattet, ohne die Beschränktheit und die Glückseligkeit des Idyllikers zu verlieren« (Ralf Simon: Jean Pauls Idyllentiere oder Hermeneutik der Welt-als-Idylle, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 44 (2009), S. 63-80, hier S. 79).

52 Giannozzo bedient mit Blick auf die Schweizer Alpen kurz vor seinem Tod alle Topoi des Erhabenheitsdiskurses: »Vor mir donnert der Rhein, hinter mir das Wetter [...] tief in der Ferne stehen auf ewigen Tempeln weiße helle Götterbilder und der hohe König der Götter, der Montblanc« (JPSW 3,1008). Zur Schweiz als Sehnsuchts- und Todesort im *Giannozzo* wie in anderen Werken Jean Pauls vgl. Petra Raymond: Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache, Tübingen 1993, S. 200f.

wird: »[I]ch will jetzt mit meinem Posthörnchen wütig ins Wetter blasen« (JPSW 3,1010) – ein zorniger Trotz, der sich nach dem Absturz in einer drastischen Beschreibung des entstellten Toten spiegelt.⁵³ Teilt Jean Paul also mit Novalis auch ähnliche Motivbestände der Erlösung, so steht die Möglichkeit ihrer Verwirklichung bei ihm unter einem wesentlich dunkleren Stern.

Jene Bewegung in die allegorische Überhöhung, welche die Romantik prägt, wird im *Giannozzo* dabei bereits an früherer Stelle mit einem doppelten Boden verstehen: in jener neutralen Luftschicht zwischen den widerstreitenden Bewegungen und wenn Giannozzo von seinem Ballon als einer *Hütte* schreibt. Denn beides weist auf jenen Raum des Privaten, wie ihn die Hütte des idyllischen Sonderlings darstellte: Wie Giannozzo in seiner ruhigen Zwischenschicht ankert, um dort zu nächtigen, so figurierte der Schlaf schon im *Schulmeisterlein Wutz* als Metapher für die Autonomie einer Literatur, die sich im Zeichen des Privaten von allen gesellschaftlichen Ansprüchen zu befreien weiß.⁵⁴ Eben diese Funktion des Schutzes vor unliebsamen Einflüssen sowie der Ausbildung polemischer Kritik an ihnen kommt in der Architekturtheorie des 18. Jahrhunderts der Spekulation über die ›Urhütte‹ zu, über das Aussehen der ersten, elementarsten menschlichen Behausung.

Die Ursprünge solcher Spekulation reichen bis in die Anfänge der Architekturtheorie überhaupt zurück, zu Vitruv im 1. Jahrhundert v. Chr. Wie der Architekturtheoretiker Joseph Rykwert in seiner Monografie *On Adam's House in Paradise* rekonstruiert, wird das Urhüttenprinzip dabei zunächst im Zeichen des anthropologisch konstanten Bedürfnisses nach Schutz verstanden, wie es in Hüttenritualen unterschiedlicher Religionen Ausdruck findet.⁵⁵ Diese grundlegende anthropologische Dimension spiegelt sich in den Kinderspielen des kleinen Wutz', der tut, als sei er ein Tier beim Nestbau.⁵⁶

53 Vgl. JPSW 3,1010.

54 Im *Schulmeisterlein Wutz* heißt es: »[E]s war nicht Ergebung, nicht Abhärtung, die das *ungefühlte* trägt, nicht Philosophie, die das *verdünnte* verdauet, oder Religion, die das *belohnte* verwindet: sondern der Gedanke ans warme Bett war's. ›Abends‹, dacht' er, ›lieg ich auf alle Fälle, sie mögen mich den ganzen Tag zwicken und herzen, wie sie wollen, unter meiner warmen Zudeck und drücke die Nase ruhig ans Kopfkissen, acht Stunden lang.« (JPSW 1,431)

55 Vgl. Joseph Rykwert: *Adams Haus im Paradies. Die Urhütte von der Antike bis Le Corbusier* [1972], übersetzt von Jonas Beyer, Berlin 2005, S. 180.

56 Zur Verbindung von Sich-Isolieren nach dem Vorbild des Nestbaus und exaltem Tier-Spielen wird aus Wutz' Kindheit berichtet, er habe sich »mit der Schwester in den Heuschaber ein [gebaut]« und gespielt, er sei eine »schrei-

Die idyllische Variante wird, wie Rykwert ausführt, in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als kulturkritische Argumentationsfigur diskursiv spezifiziert: So wird die ›Urhütte‹ in Marc-Antoine Laugiers *Essai sur l'architecture* (1753) nicht bloß als Urbild allen Bauens aufgefasst, sondern dient – in der Folge von Rousseaus Spekulation über einen *homme naturel* – als hypothetischer Fluchtpunkt in einer polemischen Auseinandersetzung mit der Gegenwart.⁵⁷ Die historische Spekulation wird so zum Parameter gegenwartskritischer Polemik: Laugier setzt auf der Basis des Urhütten-Modells zur Kritik des Ornaments an, wie auch der ebenfalls durch Rousseau geprägte Francesco Milizia mit Rekurs auf die ›Urhütte‹ eine Architektur fordert, die nicht exaltierter Mode und Laune folgt, sondern sich auf die ursprünglichen Bedürfnisse beschränkt.⁵⁸

Das kritische Potenzial zwischen der elementaren Schutzfunktion der Urhütte und ihrer polemischen Kritikfunktion schlägt sich ab dann in zahllosen Aktualisierungen nieder.⁵⁹ Die Doppellogik von regressivem und aggressivem Moment dividiert der Architekturtheoretiker Gerd de Bruyn auseinander: Er skizziert einerseits eine progressive Variante der Urhütten-Symbolik als Signum zivilisatorischer Verfeinerung und menschlicher Perfektibilität nach. Von dieser unterscheidet er andererseits jedoch eine pessimistische Variante, in der es zwar auch »um Schutzräume [geht], doch nicht für Menschen, die auf der Suche nach Gemeinschaft sind, sondern die sie fliehen«. ⁶⁰

Diese beiden Varianten der Urhütte fallen im Zeichen der Stabilisierungsfunktion ›nachromantischer‹ Exzentrik in eins: Giannozzos Ballon funktioniert ebenso als Metapher der freundlichen Seite der humoristi-

ende Schwalbe«: Er »mauerte sich für sein Junges [...] eine Kot-Rotunda mit einem Schnabel von Holz und trug hernach Bettstroh und Bettfedern zu Nest« (JPSW I,423f.). Ein ähnliches Gefühl beschreibt die Empfindung, wenn Wutz sich Abends »aufs Zuketten der Fensterläden freuete, weil er nun ganz gesichert vor allem in der lichten Stube hockte [...] und wie sie in dem aus dem unabsehlichen Gewölbe des Universums herausgeschnittenen oder hineingebauten Klosett ihrer Stube so beschirmt waren, so warm, so satt so wohl« (JPSW I,424f.).

57 Vgl. Rykwert: Adams Haus im Paradies, S. 47ff.

58 Vgl. ebd., S. 71ff.

59 Noch Le Corbusier dient sie als »Memento für die ursprüngliche und deshalb wesentliche Bedeutung sämtlichen Bauens« (ebd., S. 181).

60 Gerd de Bruyn: Paranoide Urhütten-Suite, in: Emergency Design. Designstrategien im Arbeitsfeld der Krise, hg. von Gerhard Blechinger und Yana Milev, Wien 2008, S. 89-101, hier S. 92.

schen Poetik, in Wutz'schem Erbe als idyllisch-republikanisches Poesiemobil mit mitleidsethischer Schubkraft,⁶¹ wie auch als eskapistisches und polemisches Wutgefährt, das seine Dynamik aus derselben affektiven Grundlage zieht, das aber, durch das Bewusstsein des Humoristen reflexiv erweitert, unter wesentlich düstereren Vorzeichen und an düsterrere Orte unterwegs ist. Und eben in diesem privaten Urhütten-Refugium, dem idyllischen und dem fliegenden Bett des humoristischen Sonderlings, verklammert sich bei Jean Paul das Kontingenzbewusstsein mit jener zusätzlichen Selbststabilisierungsfunktion des Gemüthhaften, welche die in anderen Teilen mitunter ähnliche poetologische Wechselbewegung Jean Pauls von der Novalis'schen deutlich unterscheidet.

2.2. Ein »Held der Gemütlichkeit«? E. T. A. Hoffmann: Meister Floh (1821)

Heinrich Heine misst in *Die romantische Schule* (1836) die Spannweite der deutschen Romantik mittels einer Gegenüberstellung der Poetiken von Novalis und E. T. A. Hoffmann aus: hier der begeisterte Frühromantiker mit seinem harmonischen Bild des Menschen, dort der in schroffen Linien nachgezeichnete Blick auf dessen Schattenseiten. Dies erinnert Heine an zwei Schwestern, die er auf einer Reise kennengelernt haben will: Die eine – bleich, dünn und fein – liest Novalis, die andere – eine dicke, pausbäckige und sehr praktische Frau, deren Busen, wie Heine bemerkt, »wie eine Festung aussah« – liest Hoffmann, da dieser »es verstand, ihre derbe Natur zu rütteln«.⁶² Als er Jahre später wieder vorbeikommt, liegt die zierliche Schwester im Sterben – sie hatte sich aus dem Novalis-Buch »die Schwindsucht herausgelesen«.⁶³ Die Grobschlächtige ist hingegen mittlerweile auf Branntwein umgestiegen.

Angesichts der biografischen Umstände und der damals nur knappen Auswahl veröffentlichter Schriften verwundert es nicht, dass Novalis in der populären Romantik-Rezeption als Figur des Scheiterns ge-

61 Auch Bernhard Böschstein betont das Rousseau'sche Erbe in Jean Pauls Hüttenphantasien (vgl. Bernhard Böschstein: Die Transfiguration Rousseaus in der Deutschen Dichtung um 1800. Hölderlin – Jean Paul – Kleist, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 1 (1966), S. 101–116, bes. S. 111 f.).

62 Heinrich Heine: *Die romantische Schule* [1836], in: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Bd. 8/1, hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1979, hier S. 195.

63 Ebd., S. 196.

zeichnet wird,⁶⁴ von welcher dann die Hochromantik, wie bei Heine, als einfacher und volkstümlicher, aber auch beständiger abgehoben wird. Und hat nicht Hoffmann selbst eine ähnliche Parabel entworfen, wenn er in seiner letzten längeren Erzählung, *Meister Floh* (1821), anhand des Schicksals zweier Freunde unterschiedliche Formen des Romantischen unterscheidet? Der eine, Pepusch, treibt den romantischen Subjektivismus ins Extrem und wird sich zum Schluss der Erzählung in eine Blume verwandeln und verblühen. Der andere, Tyß, weiß sich mit dem Alltag zu arrangieren und findet ein beschauliches Glück. – Bedeutet dies eine Abwendung Hoffmanns von der Romantik, wie dies Heine interpretiert hat, der Hoffmann dieser nicht mehr zurechnet?⁶⁵

Neuere Untersuchungen, die über ein differenzierteres Bild der Frühromantik und auch der Hoffmann'schen Literatur verfügen, akzentuieren die Kontinuitäten der beiden Poetiken stärker als die Unterschiede.⁶⁶ Die Frage, ob sich dies auch unter dem Aspekt einer Poe-

64 Der stark verkürzenden Darstellung bezichtigt Karl Heinz Bohrer Heines Romantikdarstellung (Karl Heinz Bohrer: *Die Kritik der Romantik*, Frankfurt a.M. 1989, S. 97ff.). Herbert Uerling stellt ebenfalls eine negative Prägung der Romantikrezeption durch Heine fest: »Heines Novalis- und Romantik-Interpretation bestreift erstmals grundsätzlich jeden Zusammenhang zwischen Romantik und Aufklärung und schuf damit einen zweiten zentralen, bis etwa 1960 nachwirkenden Deutungstopos« (Uerlings: *Friedrich von Hardenberg*, S. 43). Uerlings verweist jedoch auch auf Kontinuitäten zwischen Heines und der romantischen Poesie (vgl. ebd., S. 42).

65 »Novalis sah überall nur Wunder und liebliche Wunder«, so Heine in einer Gegenüberstellung der beiden Dichter, »Hoffmann hingegen sah überall nur Gespenster [...] und seine Werke sind nichts anderes als ein entsetzlicher Angstschrei in zwanzig Bänden. Hoffmann gehört nicht zu der romantischen Schule. Er stand in keiner Berührung mit den Schlegeln, und noch viel weniger mit ihren Tendenzen.« (Heine: *Die romantische Schule*, S. 192f.)

66 Vgl. Ricarda Schmidt: *Narrative Strukturen romantischer Subjektivität in E.T.A. Hoffmanns »Die Elixiere des Teufels« und »Der Sandmann«*, in: *Germanisch-Romanistische Monatsschrift* 49/2 (1999), S. 142-160; Manfred Engel: *E.T.A. Hoffmann und die Poetik der Frühromantik – am Beispiel von »Der Goldne Topf«*, in: *Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert*, hg. von Bernd Auerochs und Dirk von Petersdorff, Paderborn 2009, S. 43-56; Uwe C. Steiner: *Die Tücken des Subjekts und der Einspruch der Dinge. Romantische Krisen der Objektivität bei Novalis, Eichendorff und Hoffmann*, in: *Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik*, hg. von Christiane Holm und Günter Oesterle, Würzburg 2011, S. 29-42; Matthias Löwe: *Romantische Skepsis bei Novalis, E.T.A. Hoffmann und Eichendorff*, in: *»Wir sind keine Skeptiker, denn wir wissen.« Skeptische und antiskeptizistische Diskurse der Revolutionsepoche*

tik der Exzentrik bestätigt, ist im vorliegenden Zusammenhang insofern besonders interessant, als Hoffmann Erbe sowohl der romantischen Poetik Novalis' als auch der humoristischen Konzeption Jean Pauls ist. Daher ist zu beobachten, wie er die beiden Ansätze vermittelt, was dabei von Novalis' Poetik übrigbleibt und inwiefern er dabei auch Jean Pauls Poetik modifiziert.

2.2.1. Romantische Reminiszenzen

Der einzelgängerhafte Mittdreißiger Peregrinus Tyß, der Protagonist aus E. T. A. Hoffmanns letztem längerem Text, *Meister Floh. Ein Märchen zweier Freunde* (1822),⁶⁷ leidet unter langwieriger Melancholie. Deren Hintergrund ist trist: Als er nach ausschweifenden Wanderjahren in seine Heimatstadt Frankfurt zurückgekehrt war, hatte er das Elternhaus leer vorgefunden – beide Eltern waren gestorben. Seither führt er dort mit seinem beträchtlichen Erbe ein von der Gesellschaft abgeschiedenes Leben und versucht, den Verlust zu verwinden, indem er frühere Familienfeste nachinszeniert: Wie in *Dinner for one* speist Tyß dabei alleine, nickt den längst leergewordenen Stühlen freundlich zu. Und zu Weihnachten, damit beginnt nun die Erzählung, beschert er sich große Mengen Kinderspielzeug ein, die er danach, zusammen mit dem Braten, jeweils an eine arme Familie verschenkt.

Die Aufgabe, seinen allzu sentimental Helden aus dem Trübsinn und dem Leerlauf seiner kindlichen Gewohnheiten zu befreien, bietet dem körperlich bereits geschwächten Hoffmann Gelegenheit, all jene Wunderdinge aufzubieten, die er sich in seiner 15-Jährigen schriftstellerischen Tätigkeit erschlossen hat. So rekapituliert er frühere Motive – wie die Weihnachtsszene, die den Anfang von *Nußknacker und Mausekönig* (1816) wiederholt –, er testet sie nochmals auf ihre Funktionstüchtigkeit hin und ordnet sie. Ein ganzes Bündel solcher Motive findet sich mit dem titelgebenden Floh verbunden, der Tyß in dessen Bett aufsucht. Das kleine Tierchen berichtet dem Helden von der geheimen Wunderwelt von Famagusta, wo ein Krieg um einen magischen Kristall ausgebrochen ist. Der Floh schenkt ihm aber auch ein Gedankenglas, mit dem Tyß die Motive seiner Mitmenschen erken-

1770 bis 1850, hg. von Cornelia Ilbrig und Sikander Singh, Hannover 2013, S. 263-284.

67 Zitiert wird mit der Sigle ›HSW‹ nach der Ausgabe des Deutschen Klassiker Verlags, E. T. A. Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 1985 ff.

nen lernen soll, um so im sozialen Alltag geschickter manövrieren zu können.

Die Vorstellung einer mythischen Gegenwelt, welche in den Alltag heimlich hineinwirkt, spielt schon in der frühen Erzählung *Der goldne Topf. Ein Märchen aus der neuen Zeit* (1814) eine zentrale Rolle.⁶⁸ Die Funktion des Flohs wird mit dem Verweis auf eine Figur aus dem *goldnen Topf* erläutert: den Archivar Lindhorst, ein Grenzgänger zwischen Realität und Wunderwelt, welcher die romantische Initiation des Helden anleitet.⁶⁹ Und wie später in der Erzählung von *Meister Floh*, so trägt auch *Der goldne Topf* die Gattungsbezeichnung ›Märchen‹ im Untertitel. Als Kerngenre der romantischen Poetik deutet somit bereits diese Selbstverortung im Titel auf die gattungspoetische Reflexivität des Textes hin.⁷⁰

An eine andere Geschichte erinnert das Gedankenglas, das der Floh Tyß überreicht: an die des *Sandmanns* (1816). Dort schien das Glas die Welt jedoch zu beseelen; der Blick des Studenten Nathanael durch das Perspektiv erweckte die Puppe Olimpia zumindest in dessen Wahrnehmung zum Leben.⁷¹ Im *Meister Floh* ist hingegen das Gegenteil der

68 Zur Darstellung der unterschiedlichen Konstellationen zweier Welten bei Hoffmann vgl. Heinz Puknus: Dualismus und versuchte Versöhnung. Hoffmanns zwei Welten vom »Goldnen Topf« bis »Meister Floh«, in: E. T. A. Hoffmann (Text + Kritik. Sonderband), hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1992, S. 53-62; Wulf Segebrecht: Heterogenität und Integration, in: Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E. T. A. Hoffmanns, Frankfurt a.M./Berlin u.a. 1996, S. 21-43.

69 Es heißt zur Klärung des Verhältnisses von Alltags- und Wunderwelt: »Der Archivarius Lindhorst kann Euch darüber am besten belehren.« (HSW 6,339)

70 Dabei ist weniger an die Hausmärchen der Grimms zu denken, als an die ältere Märchentradition, welche auf die Aktualisierbarkeit fabelartiger Geschichten zielt: Wie Stefan Matuschek rekapituliert, gab es im 18. Jahrhundert eine lebendige Tradition gegenwartsbezogener Märchen-Adaptionen, deren thematische und stilistische Vielgestaltigkeit noch auf die Romantik gewirkt hatte (vgl. Stefan Matuschek: Es war einmal. Das Märchen als gegenwartsorientierte, dynamische Gattung, in: *Fabula* 55 [2014], S. 13-25, bes. S. 16ff.). Vgl. zu Hoffmanns Gattungsrevision ferner den Artikel von Ralph-Rainer Wuthenow: Auch ein »Märchen aus der neuen Zeit«? Zu »Meister Floh«, in: E. T. A. Hoffmann [Text + Kritik. Sonderband], hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1992, S. 86-96).

71 Zum ›Verunsicherungseffekt‹ der optischen Geräte vgl. Ulrich Stadler: Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen, in: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 1 (1992/1993), S. 91-105, bes. 94ff.

Fall: Was immer Tyß durch das Glas ansieht, scheint zu erstarren. Das ganze gesellschaftliche Leben wird ihm als Ausdruck stumpfen Eigennutzes erkennbar – ähnlich, wie es nach Novalis drastisch auch Arthur Schopenhauer in der kurz zuvor erschienen Schrift *Die Welt als Wille und Vorstellung* (1819) postuliert hatte.

Selbst ein alter Bekannter wie Swammer, Mieter im Tyß'schen Haus noch aus den Tagen der Eltern (und heimlicher Agent der Famagusta-Welt), hat sein wahres Urteil über Tyß jahrelang verschwiegen. Mit dem Gedankenglas erkennt Tyß nun aber, dass Swammer schon den »Herr[n] Papa« für einen »beschränkte[n] Mensch[en]« hielt. Tyß aber sei nun »noch verwirrteren Sinnes«, immerhin »unbefangen genug mir Alles zu glauben, ja wohl in einfältiger Gutmütigkeit meinem Interesse manches Opfer zu bringen« (HSW 6,370). Und als er mit dem Gedankenglas die Straßen durchwandert, wird ihm bewusst, dass ihn alle Welt heimlich verhöhnt und verachtet.⁷² Der sonderliche Tyß lernt also die Lektion von Novalis, wonach man »die Verworrenen oft Dummköpfe« (NW 2,433) nennt, während doch, so lautet der romantische Trost bei Novalis und so zeigt es der Blick durch das Gedankenglas bei Hoffmann, die Alltagsgemüter viel beschränkter sind.

Mit diesem Fokus auf die Borniertheit seiner Mitmenschen ähnelt Tyß' Glas dem Perspektiv aus dem *Sandmann* doch wieder: Auch dieses »belebt« die Puppe ja nicht bloß, sondern lässt im Kontrast zu ihr den Rest der Welt trostlos wirken – bis dahin, dass Nathanael seine Verlobte Clara als »lebloses, verdammtes Automat! (HSW 3,32) beschimpft. Damit reflektiert Hoffmann die subjektive Komponente der romantischen Konfiguration des Gewöhnlichen: Kommt das Bewusstsein für die Subjektivität der Prägung abhanden, so droht eine selbstzerstörerische Verabsolutierung der eigenen Perspektive.

Ist also Clara vielleicht gar nicht so langweilig? – Die Pointe der *Sandmann*-Erzählung ist, dass der Leser dies nicht entscheiden kann,

72 Ein flüchtiger Bekannter schlägt vor, Tyß auf einen Umtrunk einzuladen, plant tatsächlich aber, wie dieser sogleich durchschaut, sich von dem »alberne[n] Misanthrop[en]« (HSW 6,381) Geld zu leihen. Eine junge Frau erbittet sich von Tyß einen Handkuss, jedoch nur, weil sie ihn, von dem zuvor zu erfahren war, dass er »eine seltsame Idiosynkrasie gegen das weibliche Geschlecht« (HSW 6,308) hat, »recht in Furcht und Angst setzen« (HSW 6,382) will. Es folgen ein Arzt in einer Kutsche, von dem Tyß in dessen raschem Vorbeifahren nur den Gedanken erhascht, Tyß sei »aus purem Geiz beständig gesund« (HSW 6,382), und ein Geschäftsmann, der Tyß, wie dieser per Gedankenglas ermittelt, ebenfalls für einen »verwirrte[n] Einfaltspinsel« (HSW 6,383) hält.

da die Darstellung maßgeblich über die Perspektive Nathanaels fokalisiert ist. Die Verheerung des romantischen Subjektivismus wird durch den Text performativ vorgeführt, Hoffmann leistet also romantische Aufklärung im eigentlichen Sinn.⁷³ Eine solche differenzierte Perspektive findet sich bereits bei Novalis mit der Wechselbewegung von schiefer Bahn und Zentralprinzip. Hoffmann grenzt sich somit nicht von der Frühromantik ab, sondern aktualisiert bloß die in ihr bereits angelegte kritische Haltung auf besonders anschauliche Weise. – Worin liegt bei Hoffmann aber die Konsequenz? Sollte man von grimmigen Wetterglashändlern und Wundertieren keine Gläser annehmen? Lügen diese, wenn sie einem die Welt als wundervoll oder besonders trostlos zeigen? Oder muss man bloß etwas schlauer damit umzugehen wissen als der überbordende Nathanael?

Zu lügen scheint das Gedankenglas im *Meister Flob* nicht, wenn es hinter der freundlichen Fassade der Leute geheime Gedanken offenbart: Wie Richard Sennett in seinem Buch zum *Fall of Public Man* beschreibt, bedeutet der Übergang von einer ständischen, übersichtlicheren Gesellschaft hin zur Verflüssigung der Standesgrenzen einen Paradigmenwechsel im Verhältnis des Einzelnen zur Öffentlichkeit: Niemand kann sich mehr sicher sein, wem er gegenübersteht, jeder muss fürchten, zum Spielball in undurchsichtigen Machtkämpfen zu werden. Es ergibt sich ein strukturelles Misstrauen aller gegen alle.⁷⁴

Infolgedessen legt jeder sich in der Öffentlichkeit eine ebenso anonym-freundliche wie unverbindliche Persona zu, zieht sich aber ansonsten weitest möglich auf seine Privatsphäre zurück, die als Ort des Authentischen vorgestellt wird. Dies bedeute aber, so Sennett, eine Ver-

73 Wie Gerhard Neumann feststellt, reflektiert Hoffmann seine Position als romantischer Aufklärer, indem er den Bezug zwischen Vernunft und Einbildungskraft als »Duell zweier Prinzipien der Weltwahrnehmung« inszeniert. Dabei komme es ihm zuletzt um »eben dieses Spannungsmuster konkurrierender Wahrnehmungsinstanzen, nicht auf die ausschließliche Gültigkeit eines der beiden Pole, [...] an« (Gerhard Neumann: Romantische Aufklärung. Zu E.T.A. Hoffmanns Wissenschaftspoetik, in: Aufklärung als Form. Beiträge zu einem historischen und aktuellen Problem, hg. von Helmut Schmiedt und Helmut J. Schneider, Würzburg 1997, S. 106-148, hier. S. 116). Vgl. zur Inszenierung der Perspektiven im *Sandmann* vor dem Hintergrund frühromantischer Poetik außerdem Löwe: Romantische Skepsis bei Novalis, E.T.A. Hoffmann und Eichendorff, bes. S. 270-278.

74 Vgl. das Kapitel Öffentliche Rollen in Richard Sennett: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität [1977], übersetzt von Reinhard Kaiser, Berlin 2008, S. 126ff.

armung der Öffentlichkeit durch das Prinzip einer »Tyrannei der Intimität«.⁷⁵ Unter diesem Gesichtspunkt sind Tyß' Gesellschaftsscheu und seine Verrantheit in private Routinen nicht bloß Effekte einer individuellen psychologischen Schiefelage. Sie weisen in die Richtung einer allgemeineren zeitgeschichtlichen Symptomatik: Mit seinen kranken Familienfestspielen agiert er eben diese »Tyrannei der Intimität« nur übertrieben aus. Und auch die museale Konservierung des Elternhauses übersteigert bloß eine allgemeine Praxis der Trauerarbeit der Epoche: die Herstellung sogenannter »Zimmerportraits«.⁷⁶

Das Gedankenglas gibt jedoch nicht nur Einsicht in die Funktionsweise dieses gesellschaftlichen Machtspiels. Zugleich geht von ihm eine Gefahr aus. Der Floh warnt Tyß:

Ihr [...] werdet einsehen, welche Übermacht es Euch über die Menschen gibt, wenn Euch ihre innersten Gedanken offen vor Augen liegen. Trüget Ihr aber beständig dies Glas im Auge, so würde Euch die stete Erkenntnis der Gedanken zuletzt zu Boden drücken [...]. (HSW 6,371)

Nicht weil es trüget, sondern gerade weil es das Bestehende adäquat wiedergibt, droht einen das Gedankenglas *zu Boden zu drücken*. Neben dem Zuviel an Subjektivismus im *Sandmann* kann man also auch an einem zu großen Sinn für die Realität leiden. Denn damit kappt man den Zugang zu den »expressiven« Ressourcen des romantischen Selbstentwurfs.

Mit *Meister Floh* finden somit nicht nur die romantische Bewegungen der Erhebung in die wunderbare Welt von Famagusta und der Erniedrigung in das Gewöhnliche des Alltäglichen Eingang in die Erzählung, sondern zugleich auch ihre kritische Reflexion. Die bei Hoffmann weitaus plastischer als bei Novalis konturierte Alltäglichkeit bietet für einen romantischen Selbstentwurf jedoch keine idealen Voraussetzungen. Tyß muss sich bereits vor seiner melancholischen Erkrankung gegen allerlei Widrigkeiten durchsetzen: Schon bei seiner Geburt als ver-

75 Vgl. dazu besonders das Kapitel *Das Ende der öffentlichen Kultur* (ebd., S. 453 ff.). Die Wendung der »Tyrannei der Intimität« erläutert Sennett im Schlusskapitel (ebd., S. 584 ff.).

76 In der Überzeugung, dass sich die Eigenschaften einer Person in ihrer Wohnung ablagert – das Interieur also gewissermaßen zum Spiegel des Charakters wird –, war es im frühen 19. Jahrhundert gängig, sich nach dem Tod von Angehörigen sogenannte »Zimmerportraits« anfertigen zu lassen (vgl. *Mein blauer Salon. Zimmerbilder der Biedermeierzeit*, hg. von Christiane Lukatis und Rainer Schoch, Nürnberg 1995).

stockte, eigensinnige Figur gezeichnet,⁷⁷ erweist er sich bald als großer Autodidakt, Freund des Exotischen und Exaltierten und als Skeptiker des Besitzdenkens, was die Eltern beargwöhnen.⁷⁸ Anstatt dem väterlichen Wunsch gemäß Kaufmann zu werden, führen ihn seine Studien ausgerechnet in das romantische Jena und seine Lehrjahre nach Indien, einem Walhalla der Frühromantiker.⁷⁹

Als gewissermaßen geborener Romantiker ist Tyß, der seit seiner Kindheit »zuweilen was weniges überschnappe« (HSW 6,307f.), somit für eine Evaluation der Möglichkeiten und Grenzen romantischer Subjektivität unter komplexeren psychologischen und gesellschaftlichen

77 So heißt es in Bezug auf das Gebaren des neugeborenen Tyß: »Nicht des mindesten Eindrucks schien er fähig, nicht zum Lächeln, nicht zum Weinen verzog sich das kleine Antlitz, das einer leblosen Puppe anzugehören schien. Die Mutter behauptete, daß sie sich versehen an dem alten Buchhalter, der schon seit zwanzig Jahren stumm und starr mit demselben leblosen Gesicht im Comtoir vor dem Hauptbuch säße, und vergoß viele heiße Tränen über das kleine Automat.« (HGW 6,309) Die Erklärung der Mutter, sich bei der Schwangerschaft in einen alten Buchhalter verliebt zu haben, ist eine ironische Referenz an die Deutung von Cardillac's Wahnsinn aus dem *Fräulein von Scuderi* (1819), der sich sein mordlüsternes Erbeuten der Schmuckstücke damit erklärt, dass seine Mutter bei der Schwangerschaft einem »Cavalier in spanischer Kleidung mit einer blitzenden Juwelenkette um den Hals« begegnet war, »von der sie die Augen gar nicht mehr abwenden konnte.« (HSW 4,832)

78 Es sei bei Tyß »an ein eigentliches systematisches Lernen [...] nicht zu denken« (HSW 6,311). Anstatt zu lernen, klebt sich der kleine Peregrinus einen Aufriss von Peking ins Zimmer, bemüht sich »die Chinesischen Laute, die er irgendwo aufgezeichnet fand, mit feiner singender Stimme der Beschreibung gemäß nachzusprechen«, geht mit einer Schere zu Werke, um seinem »Schlafröcklein [...] möglichst einen Chinesischen Zuschnitt zu geben« (HSW 6,311). Das Frühchinesisch, das dem väterlichen *Homo oeconomicus* heute Freudenstränen in die Augen treiben würde, versucht man Tyß auszutreiben: Das Peking-Bild wird entfernt und Tyß soll kaufmännische Arbeiten erledigen, während er jedoch schon »das Wort: Wechsel, nicht aussprechen hören [...], ohne krampfhaft zu erbeben, indem er versicherte, es sei ihm dabei so, als kratze man mit der Spitze des Messers auf einer Glasscheibe hin und her« (HSW 6,312).

79 Amos Leslie Willson bemerkt, dass Hoffmann dabei weniger an der Konstruktion eines romantischen Indienbilds arbeite, als daran, ein solches vielmehr bereits zu zitieren und zu kommentieren (vgl. Amos Leslie Willson: *A Mythical Image. The Ideal of India in German Romanticism*, Durham 1964, S. 221 ff.). Vgl. zum Indienbild Hoffmanns auch die neuere Studie von Joanna Neilly: *E.T.A. Hoffmann's Orient. Romantic Aesthetics and the German Imagination*, Cambridge 2016.

Bedingungen die richtige Figur: In frühromantischer Tradition nach Novalis ist ja nur »der Verworrene so progressiv, so perfektibel« (NW 2,434), um sich über den stumpfen Alltagsbetrieb zu erheben. Allein, der *Verworrene* steht nach Novalis noch nicht am Ziel: Er muss ja erst seine Lebenstüchtigkeit unter Beweis stellen, zeigen, dass er die Dinge wie ein *Geordneter* anzugehen vermag. Die verworrene Subjektivität muss sich reflektieren, ohne sich dabei zu vernichten. – Wie aber soll dies im Zusammenhang dieser mittlerweile melancholischen und angstgeplagten Figur vonstatten gehen?

2.2.2. *Ein dialektischer Gewohnheitsbegriff*

Nach Tyß und dem Floh tritt im vierten Kapitel eine weitere Symbolfigur der Frühromantik auf, Tyß' Jugendfreund George Pepusch. Das Wiedersehen fällt zunächst kühl aus, denn Pepusch erhebt angesichts der Privatfestspiele seines Freundes heftige Vorwürfe gegen diesen: »Du willst ein Held der Gemütlichkeit, der Kindlichkeit sein, nur darum verhöhnst du die gerechten Ansprüche, die das Leben, die menschliche Gesellschaft an dich macht.« Dass Tyß die Speisen und Spielzeuge nach den eingebildeten Familienschmäusen an Arme und deren Kinder spendet, kann Pepusch nicht überzeugen: Es fühlten vielmehr die Armen, »wenn du einmal ihren Gaumen kitzelst [...] ihr Elend doppelt« (HSW 6,337), und ihre Kinder äßen sich »an deinem verdammten Marzipan matt und krank und mit der Kenntnis glänzenderer Gaben, die ihnen in der Folge versagt bleiben, ist der Keim der Unzufriedenheit, des Mißmuts in ihre Seele gepflanzt« (HSW 6,337f.).

Was Pepusch entfaltet, ist die Position eines Rigorismus, der Tyß' Ethos des Mitgefühls nicht gelten lässt, sondern als reines Selbstmitleid auslegt: Tyß werde von der »störigste[n] Selbstsucht regiert, die sich hinter einer albernen Menschenscheue versteckt« (HSW 6,378). Wie sich am Schluss der Erzählung zeigt, trifft die Behauptung der Schädlichkeit von Tyß' Geschenken nicht zu.⁸⁰ In Anspielung auf die Parallelwelt Famagusta, in der Pepusch eine Stachelpflanze ist, resümiert der Erzähler dort: »Die übel gelaunte Distel hatte also ganz Unrecht« (HSW

80 »Es war ihm [Tyß]«, so wird es am Schluss heißen, »sehr lieb, auf Befragen zu vernehmen, daß keins von den Kindern sich den Magen am Naschwerk verdorben und die freundlich feierliche Art ja der gewisse Stolz, womit sie nach dem hohen Glasschrank, der das glänzende Spielzeug enthielt, heraufblickten, zeigte, daß sie die letzte Bescherung für etwas außerordentliches hielten, das wohl niemals wiederkehren dürfte.« (HSW 6,447f.)

6,448). Wie schon bei Jean Paul geht die Reflexion romantischer Subjektivität also im Rahmen eines starken Mitleidskonzepts vor sich, wie Hoffmann es bei Rousseau oder eben auch bei Jean Paul gewonnen haben kann.

Gewinnt Tyß mit der Intervention Pepuschs auch an Reflexionsvermögen,⁸¹ so geht dieses bei jenem mit einer Poetik der Kälte einher, welche neuerlich auf eine Schattenseite romantischer Subjektivität hinweist: So hat Pepusch

ein reizbares melancholisches Temperament; in jedem Genuß spürte er zu sehr den bitteren Beigeschmack, der freilich aus dem schwarzen stygischen Bächlein kommt, das durch unser ganzes Leben rinnt und das machte ihn finster, in sich gekehrt, ja oft ungerecht gegen Alles, was ihn umgab. (HSW 6,342)

Peregrinus Tyß wird als *Held der Gemütlichkeit* somit in ganz anderer Weise als Erbe der Frühromantik aktualisiert als Figuren wie Kreisler (in den *Kreisleriana*, 1813, und dem *Kater Murr*, 1819/1821), Medardus (in den *Elixieren des Teufels*, 1815f.) oder eben Nathanael im *Sandmann*, die durch heftigste Selbstzweifel gebeutelt werden.

Gegen sie steht in Hoffmanns Werk eine andere, freundlichere Variante der Frühromantik-Rezeption im Zeichen von Jean Pauls gemütvolem Humorbegriff. In dessen Nähe argumentiert etwa der Maler Reinhold im Künstlergespräch der *Prinzessin Brambilla* (1820),⁸² in dessen Sinn agiert aber auch schon der Titelheld der Erzählung *Rat Krespel* (1818).

Krespel hat ein ähnliches Problem wie der empfindsame Tyß. Auch er gehört zu jenen Menschen, denen

81 Wie Wulf Segebrecht konstatiert, erinnert die Rede Pepuschs an Lothars Einsprache gegen den Einsiedler Serapion in den *Serapionsbrüdern* (1818ff.). Diesem fehle, so Lothar, die »Erkenntnis der Duplizität [...], von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist. Aber du, o mein Einsiedler! statuiertest keine Außenwelt, du sahst den versteckten Hebel nicht, die auf dein Inneres einwirkende Kraft« (HSW 4,68; vgl. Wulf Segebrecht: Zwischen Famagusta und Frankfurt a.M. [1989], in: Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E. T. A. Hoffmanns, Frankfurt a.M./Berlin u.a. 1996, S. 153-182, hier S. 158).

82 Der Trickster Celionati und der deutsche Maler Reinhold unterhalten sich dort über den Unterschied von italienischem Scherz und deutschem Humor. »Unser Scherz«, so Reinhold, sei »bedingt durch jenes im Innern liegende Prinzip der Ironie, so wie das in der Tiefe liegende Felsstück den darüber fortströmenden Bach zwingt, an der Oberfläche kräuselnde Wellen zu schlagen« (HSW 3,813). Dieser Innerlichkeit stellt er die »wahnsinnige[] Lust des Volks«

die Natur oder ein besonderes Verhängnis die Decke wegzog, unter der wir andern unser tolles Wesen unbemerkt treiben. Sie gleichen dünn gehäuteten Insekten, die im regen, sichtbaren Muskelspiel mißgestaltet erscheinen, ungeachtet sich alles bald wieder in die gehörige Form fügt. Was bei uns Gedanke bleibt, wird dem Krespel zur Tat. (HSW 4,54)

Diese Überempfindlichkeit kanalisiert Krespel durch ein Ausagieren von exzentrischen Intuitionen: Krespels »tolle[] Gebehrden und geschickte[] Hasensprünge[]« wirken als »sein Blitzableiter«, auf dass er »schon morgigen Tages seinen Eselstritt im gewöhnlichen Geleise weiter forttrabt« (HSW 4,54). Wieso gelingt Krespel aber jene Vermittlung von Exaltation und Normalität, den blitzableitenden Hasensprüngen und dem Eselstritt der Gewöhnlichkeit, während andere Figuren Hoffmanns darin scheitern?

Die exzentrische Haltung, welche nach Novalis ja nicht mit der Exaltation zusammenfällt, sondern genau für diese Vermittlungsleistung zwischen Hohem und Niederm steht, funktioniert bei Krespel über ein bestimmtes Prinzip von Häuslichkeit: Er hat sich ein wunderliches Haus ganz nach Impulsen seiner Intuition gebaut,⁸³ das »von der Außenseite den tollsten Anblick gewährte, da kein Fenster dem andern gleich war u.s.w., dessen innere Einrichtung aber eine ganz eigene Wohlbehaglichkeit erregte« (HSW 4,42). Wie bei Giannozzos fliegendem Urhütten-Bett dient also auch Krespel das Private zugleich

im Maskenspiel beim Karneval gegenüber, angesichts derer den Betrachter »unheimliche Schauer erfassen, vor denen die Gemütlichkeit, die nun einmal unserm deutschen Sinn eigen, ja gar nicht aufkommen kann« (HSW 3,814).

- 83 Krespels ad-hoc-Entwurf des Hauses während seines Baus wird folgendermaßen beschrieben: »[Er] schritt dann langsam auf sein Viereck los, dicht an der Mauer schüttelte er unwillig den Kopf, lief nach dem andern Ende des Gartens, schritt wieder auf das Viereck los, und machte es wie zuvor. Noch einige Male wiederholte er das Spiel, bis er endlich mit der spitzen Nase hart an die Mauern anlaufend, laut schrie: ›Heran, heran ihr Leute, schlagt mir die Tür ein, hier schlagt mir eine Tür ein! — [...] Krespel ging in dem innern Raum bedächtig auf und ab, hinter ihm her die Maurer mit Hammer und Hacke, und so wie er rief: Hier ein Fenster sechs Fuß hoch, vier Fuß breit! — dort ein Fensterchen drei Fuß hoch, zwei Fuß breit! so wurde es flugs eingeschlagen. [...] E]s war höchst ergötzlich anzusehen, wie hunderte von Menschen um den Garten herumstanden, und allemal laut aufjubelten, wenn die Steine herausflogen, und wieder ein neues Fenster entstand, da wo man es gar nicht vermutet hatte.« (HSW 4,41)

als Resonanzraum und als Stabilisator exzentrischer Subjektivität. Der Stumpfsinn des Eigennutzes wird bei Hoffmann in philisterkritischer Tradition weiter angeprangert, die Gewohnheit als solche kann allerdings nicht pauschal abgelehnt werden.

Wie oben skizziert, neigte der aufklärerische Gewohnheitsbegriff zu eben solchen Pauschalurteilen.⁸⁴ Diese Form der aufklärerischen Gewohnheitskritik wird in der dortigen Epoche in besonders eindringlicher Weise bei Hegel kritisiert, in den Vorlesungen zur *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften* (ab 1816 erst in Heidelberg, ab 1818 dann in Berlin gehalten): Die Aufklärung habe verkannt, so Hegel, wie fundamental die Gewohnheit für die Entwicklung des Subjekts ist.⁸⁵ Gewohnheiten generell durch vorgeschaltete Vernunftmaximen regulieren zu wollen, wie Kant dies postulierte, ist demnach nicht nur müßig, sondern geradezu kontraproduktiv, denn Hegel geht davon aus, dass Gewohnheiten die Vernunft zunächst vor allem beförderten.

Er schreibt: »[D]ie Begierden, Triebe werden durch die *Gewohnheit* ihrer Befriedigung abgestumpft; dies ist die vernünftige Befreiung von denselben; die mönchische Entsagung und Gewaltsamkeit befreit nicht von ihnen, noch ist sie dem Inhalte nach vernünftig.«⁸⁶ Vorbehalte gegenüber bloß je einzelnen Gewohnheiten äußert Hegel erst gegen Schluss des Paragraphen, dann jedoch umso drastischer: Wirke die Gewohnheitsbildung grundsätzlich in vernünftiger Weise affektregulativ,⁸⁷ so sei es möglich, dass sich aus ihr auch kontingente Selbstläufer entwickelten. Es könnten, so Hegel, »fixe[] Vorstellungen« zum »objektiven Bewusstsein« der Seele in Zwiespalt geraten kann, bis hin zu

84 Vgl. Abschnitt 1.5.

85 Hegel geht davon aus, dass der Mensch durch die Gewohnheit überhaupt erst ein Selbstgefühl ausbilden könne; indem er sich erst dadurch zum Gewimmel seiner Gefühle verhalten lerne. Damit bedeutet die Entwicklung von Gewohnheiten zuallererst eine »Befreiung«, indem der Mensch von der instinktgesteuerten Affekthaftigkeit des Tiers Unabhängigkeit »von den Empfindungen, indem er von ihnen affiziert ist, durch die Gewohnheit gewinnt« (Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke in 20 Bänden, Bd. 10: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften. Dritter Teil. Die Philosophie des Geistes. Mit den mündlichen Zusätzen [1830], hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 41999, S. 185). Die diffuse Mannigfaltigkeit des Gefühls wird so überhaupt erst in konsistenter Weise subjektiv wahrnehmbar; es wird das »Äußerlich-Viele[] des Empfindens auf seine Einheit reduziert« (ebd., S. 184). Die Gewohnheit ist somit der »Mechanismus des Selbstgefühls« (ebd.).

86 Ebd., S. 185.

87 Die Gewohnheit sei, so Hegel, »der *Existenz* aller Geistigkeit im individuellen Subjekte das Wesentlichste« (ebd., S. 187).

eigentlicher »Verrücktheit«. ⁸⁸ Dann versinke das Subjekt vollends im Partikularen. Hegel nennt dies »die Gewohnheit des Lebens, welche den Tod herbeiführt oder, wenn ganz abstrakt, der Tod selbst ist.« ⁸⁹

Mit Hegel wird der Gewohnheitsbegriff dialektisch: Er begreift die Gewohnheit als elementare, ihrem Prinzip nach produktive Kraft, deren konkrete Realisierung jedoch der Reflexion und der Regulation bedarf. An die Stelle einer illusorischen Bekämpfung der Gewohnheit an sich muss demnach eine diffizilere Aushandlungsbewegung treten, ein Beschränken im Einzelnen bei gleichzeitigem Laufenlassen des Ganzen. – Was aber bedeutet ein solcher, komplexerer Gewohnheitsbegriff für die Figur des Peregrinus Tyß und das Prinzip romantischer Philisterkritik?

Zum einen erlaubt Hegels Begriffsvokabular eine Diagnose Tyß': Mit den Hegel'schen Begriffen leidet er genau an jener Form einer entfes-selten Gewohnheit, die *den Tod herbeiführt oder, wenn ganz abstrakt, der Tod selbst ist*. Tyß hat sein Elternhaus durch seine verzweifelten Bewältigungsversuche in ein Totenhaus verwandelt, und eben diesen Bezug zwischen den Routinen des Helden und einer Semantik des Todes hebt die Erzählung auch hervor. So heißt es, als Tyß von der Beschenkung der Armen zurückkommt: »[S]ein eignes Haus [kam] ihm vor[] wie ein düsteres Grabmal, in dem er selbst mit allen seinen Freuden begraben« (HSW 6,317) liegt. Und wenn er zum Schluss des ersten Kapitels seine Schlafzimmertür schließt, ist »alles totenstill wie im Grabe« (HSW 6,328).

Hegels Gewohnheitsbegriff zeichnet jedoch auch vor, wie eine Befreiung aus diesem Trübsinn vonstatten gehen kann: Demnach stehen die Aussichten einer bloßen Verdrängung der Gewohnheiten alleine nicht besonders gut, da damit auch das Prinzip der Subjektivität überhaupt auf dem Spiel steht. Damit nach dem frühromantischen Muster Exaltation und Alltäglichkeit in eine produktive Wechselspannung treten können – die Exaltation, wie sie die Famagusta-Welt des Flohs bietet, mit der Logik des realistischen Gedankenglases kombiniert werden kann –, ist eine gewohnheitstechnische Stabilisierung und Regulation der exzentrischen Haltung nötig.

Damit diese gelingt, muss Tyß, ähnlich wie Giannozzos Ballon in den ruhigen Mittaglagen und Krespel in seinem wohnlichen Haus, eine Urhüttenfunktion entwickeln. Und erst nach Maßgabe dieser Stabilisierungsfunktion kann dann auch die melancholische Subjektivität neu konfiguriert werden.

88 Ebd.

89 Ebd.

2.2.3. *Der Raum des Privaten*

Die Wiederbelebung durch Exaltation führt in *Meister Floh* neben der Fabelwelt auch über die Erotik: So entflammt Tyß in Liebe zu einer geheimnisvollen Schönen, die ihn fesselt, »wie ein armes Tierlein, das der Blick der Klapperschlange festgezaubert« (HSW 6,320). Und obschon der »fremden Dame, aller Anmut und Lieblichkeit unerachtet, dennoch etwas spukhaftes« (HSW 6,321) anhaftet, regt sich in Tyß, wenn er »elektrische Wärme ihres Körpers fühlte [...] in wunderbaren Schauern das namenlose Weh eines unaussprechlichen Verlangens [...], das er noch nicht gekannt!« Es kommt ihm »zum erstenmal seine ganze Lebensweise, das Spiel mit der Weihnachtsbescherung kindlich und abgeschmackt vor« (HSW 6,322).

Erotik birgt also auch hier ein Potenzial zu jener Entfremdungsleistung, welche in der frühromantische Poetik nach Novalis »den gewöhnlichen Zustand [unterbricht] [...], um uns zu *erneuern* – und so unser Lebensgefühl immer *rege* zu erhalten« (NW 2,568). Bei Hoffmann ist die Erotik zugleich aber vermintes Terrain: Die Schwarzhaarige, die sich Aline nennt, wird sich als eine Art Doppelagentin aus dem Reich Famagustas entpuppen, die den Meister Floh entführen will. Tyß ahnt dies noch nicht, kann sich, wie auf sie, aber auch keinen Reim auf die anderen Wunderdinge machen, die ihm widerfahren. So trägt er die Schöne in einem Anflug von Begierde zu sich nachhause – um sie dann aber in einem Moment der Unschlüssigkeit vor der Türe stehen zu lassen.

Im Zusammenhang der gegenseitigen Vermittlung des Alltäglichen und des Wunderbaren wird nun Tyß' Bett wichtig, in das er sich auch nach der Begegnung mit der elektrischen Schönen zurückzieht:

Wer solche Dinge an einem Abende erfahren hat, wie Herr Peregrinus Tyß, ja, wer sich in solcher Stimmung befindet als er, kann ganz unmöglich gut schlafen. Unruhig wälzte Herr Peregrinus sich auf seinem Lager, und wenn er in das Delirieren geriet, das dem Schlaf vorherzugehen pflegt, so hatte er wieder das kleine holde Wesen in den Armen und fühlte heiße glühende Küsse auf seinen Lippen. – Dann fuhr er auf und glaubte noch wachend Alinens liebliche Stimme zu hören. In brünstiger Sehnsucht wünschte er, sie möge nicht entflohen sein und doch fürchtete er wieder, sie werde gleich hineintreten und ihn verstricken in ein unauflösliches Netz. Dieser Kampf widersprechender Gefühle beklemmte seine Brust und erfüllte sie zugleich mit süßer nie gekannter Angst. (HSW 6,349)

Genau dort, im Bett, so die These, liegt nun die Lösung von Tyß' Problem: Nicht nur die Gewohnheitsmuster, sondern auch ihre Kritikformen müssen ständig neuer Evaluation unterzogen werden können, und dies kann nur durch eine Form der Distanznahme vom Gewohnten gelingen, die zugleich dessen Grundrecht nicht infrage stellt. Und diese Form leistet der Raum des Privaten.

Nun sind Räume des Privaten, wie sie sich in dieser Epoche ausbilden, in der Theorie des 20. Jahrhunderts aus unterschiedlichen Gründen verdächtig geworden: Sigmund Freud verortet im Heimlichen bekanntermaßen das »Unheimliche«.⁹⁰ Und ähnlich wie Sennetts genannte Rede von der ›Tyrannei der Intimität‹ konstatiert Walter Benjamin in seinem *Passagenwerk* das Phänomen einer ›Wohnsucht‹, da das Interieur eine Form fruchtlosen Eskapismus' entfalte, indem es seinerseits nach bürgerlichen Normen streng reglementiert ist.⁹¹ Im Bezug auf die Geschichte von *Meister Floh* liegt all dies aber bereits auf der Hand: Tyß leidet in viel offenkundigerer Weise an ›Wohnsucht‹, als Benjamin und Sennett dies skizzieren. Und dass die elterliche Wohnung unheimlich, eben zur eigenen Grabstätte geworden ist, formuliert der Text ebenfalls deutlich.

Der Nukleus des Privaten aber, das Bett,⁹² scheint von der Grabwerdung des Privaten ausgenommen: Hier hallen die Eindrücke des Tages nach, hier wird Tyß von Angst und Lust affiziert. Das Bett ist jedoch

90 Vgl. Sigmund Freud: Das Unheimliche [1919], in: Studienausgabe, Bd. 4, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt a.M. 1982, S. 241-274.

91 »Der Privatmann, der im Kontor der Realität Rechnung trägt, verlangt vom Interieur in seinen Illusionen unterhalten zu werden. Diese Notwendigkeit ist umso dringlicher, als er seine geschäftlichen Überlegungen nicht zu gesellschaftlichen zu erweitern gedenkt. In der Gestaltung seiner privaten Umwelt verdrängt er beide. Dem entspringen die Phantasmagorien des Interieurs. Es stellt für den Privatmann das Universum dar. In ihm versammelt er die Ferne und die Vergangenheit. Sein Salon ist eine Loge im Welttheater.« (Walter Benjamin: Gesammelte Schriften, Bd. 5.1: Das Passagenwerk, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1982, S. 52)

92 Einer These des philosophischen Anthropologen Otto Friedrich Bollnows gemäß haben bis in die frühe Neuzeit Herd und Tisch den Mittelpunkt des häuslichen Lebens gebildet. In der Neuzeit löse sie darin das Bett ab: »In dem Maß [...], in dem sich das gemeinsame Leben der Familie aufspaltet und das der einzelnen Glieder an Selbstständigkeit gewinnt, verlieren beide [Herd und Tisch] ihre Mittelpunktfunktion« (Otto Friedrich Bollnow: Mensch und Raum [1963], Stuttgart 102004, S. 165). Nun figuriere das Bett »als Raum der Geborgenheit im menschlichen Leben« (ebd., 168) und werde so »zu innerst

auch der Ort, an dem der Meister Floh auftritt, um mit Tyß verständige Gespräche zu führen. Es ist also weder bloß Ort eines depressiven Rückzugs, noch reiner erotischer Exaltation. Und es dient auch nicht philisterhaft der rein zweckmäßigen Erholung.⁹³ Es steht vielmehr sowohl für die Beruhigung als auch die Erhitzung von Emotion und Vernünftigkeit und ermöglicht Tyß somit das Austarieren ihres Verhältnisses.⁹⁴

Diese Eigenlogik des Betts zeigt sich auch in einer späteren Morgen-Szene, als die Haushälterin (die zwecks Verwirrspiel, wie die spukhafte Spionin, Aline heißt) längst am Werk ist:

Er vernahm das wohlbekannte Kratzen des Besens der alten Aline, die das Nebenzimmer auskehrte. Ein kleines Kind, das sich irgend einer Unart bewußt, kann sich nicht so vor der Rute der Mutter fürchten, als Herr Peregrinus sich fürchtete vor den Vorwürfen des alten Weibes. Leise trat die Alte endlich hinein mit dem Kaffee. Herr Peregrinus schielte durch die Bettgardinen, die er zugezogen, und war nicht wenig über den hellen Sonnenschein verwundert, der auf dem Gesicht der Alten ausgebreitet lag. (HSW 6,360)

Angesichts der Gardinen, hinter denen man sich verstecken kann, handelt es sich offenbar um ein Himmelbett, das Tyß in gewissem Sinn ein letzter Zufluchtsort vor seinem erstarrten Elternhaus ist, für das die alte Aufwärterin steht. Hier also geht es nicht mehr nur um das Freud'sche

als der Ort empfunden, in dem sich die verlässliche Festigkeit des Lebens verdichtet« (ebd., 169).

93 Die ideale Lage und Ausgestaltung des Schlafzimmers zur optimalen Erholung theoretisiert in der Epoche etwa der vitalistische Sozialhygieniker Christoph Wilhelm Hufeland, Gründer auch des ersten deutschen Leichenschauhauses (vgl. Christoph Wilhelm Hufeland: *Der Schlaf und das Schlafzimmer in Beziehung auf die Gesundheit*, Weimar/Wien 1803, S. 54ff.).

94 Renate Rössler unterscheidet in ihrem Buch zum *Wert des Privaten* drei Formen von Privatheit: die Entscheidungsfreiheit (dezisionale Privatheit), den Schutz der Integrität der Persönlichkeit (informationelle Privatheit) und die räumliche Abgrenzung (lokale Privatheit). In der dritten Form, die für das Urhütten-Moment wichtig ist, sind die beiden vorhergehenden verklammert. So stellt Renate Rössler fest: »Mit dem Schutz von Privatheit wird die Freiheit und Autonomie auf eine ganz spezifische, irreduzible Weise geschützt«, und erläutert: »Warum möchten wir gerne ›ein Zimmer für uns allein‹ haben? [...] Um sich authentisch die Frage stellen zu können, wer man ist, wie man leben möchte, sind offenbar Rückzugsmöglichkeiten von den Blicken der anderen notwendig; um Ziele entwerfen, entwickeln und verfolgen zu können, sind Dimensionen des Lebens notwendig ohne den Einspruch oder die Kontrolle von anderen« (Beate Rössler: *Der Wert des Privaten*, Frankfurt a.M. 2001, S. 138).

Postulat der Unheimlichkeit im Heimlichen, sondern zusätzlich auch um ein regressives Moment des Heimlichen im Unheimlichen: Das Bett funktioniert als ›Urhütte‹ im Totenhaus.

Der Freud'sche Begriff der Regression charakterisiert den Doppelmechanismus solcher Intimität gut: Zunächst ist die Regression ein Reaktionsmuster zur Stabilisierung des Selbst in einem seiner früheren Stadien.⁹⁵ Wie Freud gerade mit dem Blick auf Hoffmann feststellt, kann die Regression jedoch auch in Entwicklungsstadien zurückreichen, die der Konsolidierung der Persönlichkeit vorausgehen. Somit hat sie zugleich auch einen subjekt-destabilisierenden Effekt.⁹⁶ Eben in dieser Mischung von Formgebung und Verflüssigung der Persönlichkeit, der Beruhigung und des unruhigen Sich-Wälzens, des Delibrierens und des Delirierens, bietet das Urhüttenbett einen Resonanzraum für die Justierung exzentrischer Subjektivität.⁹⁷ Das Private geht hier somit also gerade nicht, wie nach Benjamin, im repräsentativen Gestus des bürgerlichen Interieurs auf, sondern unterläuft dieses auch: Wie bei Jean Paul bringt das Gemüthhaft-Humoristische das Angenehm-Heimelige mit dem Düster-Abgründigen in einen Wechselbezug.

In besonderer Weise hängt diese Regressionsbewegung auf das Bett mit dem Lesen und Schreiben zusammen: Wie der französische Ethnologe Pascal Dibie ausführt, war das Bett in der Antike schon ein beliebter Ort zur Geistesproduktion, zur ›Lucubration‹ (von *lucubrum*, also dem Lesen oder Arbeiten bei Laternenlicht).⁹⁸ Im Bezug auf die Neuzeit stellt er nach den Familienbetten des Mittelalter dann eine neuer-

95 Vgl. den Eintrag zu ›Regression‹ in Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis: *Das Vokabular der Psychoanalyse* [1967], übersetzt von Emma Moersch, Frankfurt a. M. 1973, S. 436ff.

96 Freud nennt als einen Grundzug der Hoffmann'schen Poetik das »Rückgreifen auf einzelne Phasen in der Entwicklungsgeschichte des Ich-Gefühls, [...] eine Regression in Zeiten, da das Ich sich noch nicht scharf von der Außenwelt und von Anderem getrennt hatte.« (Freud: *Das Unheimliche*, S. 249)

97 Analog dazu versteckt sich Tyß im fünften Kapitel hinter einem Gebüsch: »Auf einen bemoosten Stein, der zur Hälfte im spiegelhellen Bache lag, dessen Wellen kräuselnd um ihn her plätscherten, ließ sich Peregrinus nieder, mit dem festen Vorsatz, die seltsamen Abenteuer des Augenblicks überdenkend, den Ariadnen Faden zu suchen und zu finden, der ihm den Rückweg aus dem Labyrinth der wunderlichsten Rätsel zeigen sollte.« (HSW 6,406) Die erzählerische Anverwandlung seiner Situation führt also analog zum Urhütten-Phantasma bei Jean Paul über eine idyllische Topografie.

98 Vgl. Pascal Dibie: *Wie man sich bettet. Die Kulturgeschichte des Schlafzimmers* [1987]. Übersetzt von Brunhild Seeler. Stuttgart 1989, S. 51. Vor ›Lucubration‹ warnt indes der Sozialhygieniker Hufeland: Da die Folge

liche Intimisierung der Schlafgemächer im Sinn eines Resonanzraums moderner Subjektivität fest. So figuriert das abgeschiedene Einzelbett bei ihm als Möglichkeitsbedingung nicht nur eines modernen Innerlichkeits-, sondern auch Literaturbegriffs.⁹⁹ Schwebt nun das Bett, wie bei Jean Paul, als Ballon durch die Welt oder gewinnt sonstig urhüttenhaft-abgekapselte Züge, so kann man dies, Dibies Gedanken fortführend, als progressive Herausforderung der idyllischen Topik des sentimentalistischen Romans im Zeichen eines stark exzentrisch geprägten Literaturbegriffs lesen.

Zu progressiver Gemütlichkeit wird auch Tyß finden. Wiederum im Bett liegend, erscheint vor ihm an der Wand in einer kinoartigen Projektion unter Leitung des Flohs die Auflösung der Märchengeschichte der Parallelwelt Famagusta:¹⁰⁰ Tyß selbst erkennt sich darin als König der Märchenwelt. Jener Wunderstein, nach dem dort gefahndet wurde, erweist sich als sein eigenes Herz, das sogleich grell entflammt. Unter dem Strahl dieses neu entdeckten Prinzips der Liebe »zerstäub[en]« nun die finsternen Phantome Famagustas »[m]it einem dumpfen Geächze« (HSW 6,462) und Tyß wird klar, dass die Lösung des Zwists mit Pepusch in einer Doppelhochzeit liegt: Pepusch soll die gefährliche elektrische Braut heiraten, mit welcher der Dusterling mittlerweile angebandelt hat. Er selbst soll dagegen das freundlichere und helllockige Röschen zur Braut nehmen, das er kurz zuvor kennengelernt hat.

Tyß erwägt, auch Röschens Gedanken nun erst mit dem Gedankenglas zu untersuchen, vermutet dann aber, dass dies bloß »Mißtrauen, böser Argwohn, Haß, Rachsucht« auslösen würde, wodurch sich »jede Spur des wahrhaft menschlichen Prinzips« (HSW 6,456) verliere. Daher

der nächtlichen Arbeit im Bett ein »frühzeitiger Tod« sei, so bedeute dieses »Selbstmord« (Hufeland: Der Schlaf und das Schlafzimmer, S. 45).

99 Vgl. Dibie : Wie man sich bettet, S. 110ff.

100 Hier plausibilisiert sich die These Friedrich Kittlers, wonach die halluzinatorische Kraft der romantischen Literatur die Erfindung des Tonfilms vorwegnehme (vgl. Friedrich Kittler: Die Laterna Magica der Literatur. Schillers und Hoffmanns Medienstrategien, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 4 [1994], S. 219-237, hier S. 230): In seinem Bett liegend gewahrt Tyß, wohl dort, wo ehemals der Aufriss von Peking gegangen hat einen »helle[n] flackernde[n] Schein, der an seinen »Augen vorüber[fuhr]. Er erwachte halb aus der Betäubung und – gewahrte zu seinem nicht geringen Erstaunen den Meister Floh, der in seiner mikroskopischen Gestalt, jedoch in den schönsten faltenreichen Talar gehüllt, eine hochauflodernde Fackel in den Vorderpfötchen haltend, emsig und geschäftig in dem Zimmer auf und niederhüpfte und dabei feine gellende Töne ausstieß.« (HSW 6,460f.)

wirft er das Glas fort – er hat das Prinzip gesellschaftlichen Eigennutzes nun begriffen, zugleich aber auch die romantische Lehre verstanden, dass man sich sowohl mit zu großem Eigensinn als auch zu starker Alltagsverhaftung seine Ressourcen zu einer mit dem Begriff Charles Taylors ›expressiven‹ Selbstgenese verstellt und in »krankhaften Trübsinn« (HSW 6,306) verfällt. Und er hat darüber hinaus erfasst, dass man das romantische Verfahrensprinzip, sich selber nie ganz erkennen zu wollen,¹⁰¹ wenn man das expressivistische Projekt zu zweit verfolgen will, auch seinem Gegenüber zugestehen muss.¹⁰²

Mit Röschen kommt nun auch die Figur der freundlichen Blondine, von der sich Nathanael im *Sandmann* zugunsten der trügerischen Olimpia losgesagt hatte,¹⁰³ zu ihrem Recht: Peregrinus und Röschen ziehen zum Schluss in ein Häuschen vor der Stadt und bekommen einen Sohn. Pepusch und die gefährliche Frau hingegen verwandeln sich noch in der Hochzeitsnacht in Blumen und verblühen zu »tief klagende[n] Melodien einer hoffnungslosen Sehnsucht« (HSW 6,465).¹⁰⁴ Diese Schlusspassage ist jedoch nicht als Abrechnung mit dem Prinzip romantischer Subjektivität zu lesen: Der exzentrische Impuls wird in seiner Konfiguration durch das Private nicht nur modifiziert, sondern auch bewahrt.

101 Im Sinne des *Blütenstaub*-Fragments: »Ganz begreifen werden wir uns nie, aber wir werden und können uns weit mehr, als begreifen.« (NW 2,413)

102 Dieses Prinzip des gegenseitigen Einräumens von Projektionsflächen zum ›expressiven‹ Entwurf von Partnerschaft hat Hoffmann am ausführlichsten in der Erzählung *Prinzessin Brambilla* (1820) dargestellt, in welcher sich ein Liebespaar über eine Reihe von Experimentalanordnungen zunächst je einzeln und schließlich auch gegenseitig neu zu sehen lernt. Eine Rekapitulation der Struktur der Erzählung wie des ihr zugrundeliegenden romantischen Subjekt- und Liebesbegriffs leistet Gerhard Neumann: Glissando und Defiguration. E. T. A. Hoffmanns Capriccio Prinzessin Brambilla als Wahrnehmungsexperiment, in: Manier – Manieren – Manierismen, hg. von Erika Greber und Bettine Menke, Tübingen 2003, S. 63–94.

103 Auch Clara im *Sandmann* wird glücklich. Dort heißt es nach Nathanaels Tod: »Nach mehreren Jahren will man in einer entfernten Gegend Clara gesehen haben, wie sie mit einem freundlichen Mann, Hand in Hand vor der Türe eines schönen Landhauses saß und vor ihr zwei muntre Knaben spielten.« (HSW 3,49) Während der glückliche Ausgang dort in scharfem Kontrast zum Schicksal des Protagonisten steht, ist Tyß diese Zufriedenheit in der ›nachromantischen‹ Konfiguration exzentrischer Subjektivität nun auch erreichbar.

104 Zu diesen *tief klagenden Melodien einer hoffnungslosen Sehnsucht* passt, dass der »Cactus grandiflorus«, als den Hoffmann die Pepusch-Pflanze identifiziert (HSW 6,379), aufgrund ihres nächtlichen Blühens auch »Königin der Nacht« genannt wird (vgl. den Kommentar HSW 6,1407).

Tyß wird das Verblühen seines Freundes seinerseits »vor tiefer Wehmut beb[end]« (HSW 6,466) feststellen. Diese wehmütige Position nahm am Schluss im *goldnen Topf* die Figur eines in die Diegese tretenden Schriftstellers ein, der in der Alltagswelt zurückbleibt, während seine Hauptfigur in ein Märchenreich übertritt.¹⁰⁵ Ähnlich stehen beim Hoffmann-Zeitgenossen Georg Friedrich Kersting die Figuren in ihren Privaträumen nicht weniger gedankenverloren da als ihre Pendants in freier Wildnis bei Caspar David Friedrich, wirken jedoch auf andere Weise gefasst.¹⁰⁶

In seiner Zentrierung auf das Private bewahrt sich also auch der ›nachromantische‹ Exzentriker seine romantische Sensibilität. Indem dieser aber eben die Gemütlichkeits- wie Erhitzungsreservoirs des Privaten nutzt, kann er sich sowohl gegen subjektive Rückkoppelungen wie auch gegen unbotmäßige Einflussnahmen von Außen unschädlicher halten.

2.2.4. *Das Volk der Flöhe und die ›agonistische‹ Position*

Nicht nur am frühromantischen Typus des ›Verworrenen‹ als Reflexionsfigur einer progressiven Poetik hält Hoffmann fest. Bei ihm wirkt auch die romantische Forderung nach einer Politisierung der Literatur fort – wenn auch, nach der Ernüchterung des Wiener Kongresses, unter ganz anderen Vorzeichen: Die großen Träume einer Erneuerung der Gesellschaft sind fürs Erste ausgeträumt, die preußische Zensur unterbindet entsprechende Diskurse so weit wie möglich.

¹⁰⁵ Vgl. HSW 2/1,321.

¹⁰⁶ Den Vergleich zwischen Friedrich und Kersting vermittelt der Kategorie der ›Stimmung‹ und Überlegungen zur klaustrophobischen Dimension der Bilder finden sich in Mario Praz' Studie zur *Filosofia dell'arredamento*: »In einer Reihe von Szenen voller ›Stimmung‹ malt er [Kersting] die Heimat, in der er wirklich zu Hause ist [...]. Was der Maler mitteilen will, ist der Gehalt des Interieurs, des ›Appartements‹, also des Abgetrenntseins im wahren Sinne des Wortes. Aus diesem Grund wenden die Personen das Gesicht ab: sie sind wahrhaftig von alle[m], was von außen kommen könnte, abgetrennt, sie sind in der *Gemütlichkeit*, in der *Stimmung* ihres Ichs gefangen. Das ist ein anderer Gefühlsausdruck, als bei Malern der Romantik wie Caspar David Friedrich und Philipp Otto Runge, deren Hauptanliegen die Distanz, die Unendlichkeit der sie umgebenden Welt war.« (Mario Praz: *Die Inneneinrichtung. Von der Antike bis zum Jugendstil* [1964], übersetzt von Otto Emil Gantert, München 1965, S. 203f.)

Hoffmann selbst ist in seinem Amt als Kammergerichtsrat an entsprechenden Prozessen beteiligt: Seit dem Herbst 1819 figuriert er als Mitglied in der preußischen *Immediat-Kommission zur Ermittlung hochverrätherischer Verbindungen und anderer gefährlicher Umtriebe*. Den Burschenschaftlern, gegen die sich die Ermittlungen vornehmlich richten, steht er skeptisch gegenüber, kommentiert ihren Eifer spöttisch.¹⁰⁷ Rechtsübertritte bei ihrer Verfolgung prangert er aber gleichwohl mit äußerster Schärfe an.

Im Rahmen der Möglichkeiten seines Amtes bemüht er sich, durch eine Nobilitierung der Intentionen der Burschenschaftler und eine strikte Trennung von bloßen Gesinnungen und eigentlichen Taten, tendenziell milde Urteile zu erwirken. Damit verteidigt er die Grundfesten des Rechtsstaats, die er durch das Wirken der eigenen Kommission verletzt sieht.¹⁰⁸ Diese Kritik beschränkt er dabei nicht auf sein Amt

107 Die Burschenschaften waren schon in *Kater Murr* (1819ff.) Gegenstand einer milden Satire, indem der tierische Protagonist nach einiger Zeit bei einer Katzenburschenschaft seine Verwahrlosung feststellt: »Als die Toilette geendet und ich bei dem Spiegel vorüber spazierte, erstaunte ich selbst, wie ich so plötzlich ein ganz anderer Kater worden. Ich konnte es gar nicht unterlassen mich selbst behaglich anzuschmurren, so schön kam ich mir vor und nicht leugnen mag ich, daß in dem Augenblick sich große Zweifel gegen die Anständigkeit und Nützlichkeit des Burschenklubbs in mir regten.« (HSW 5,323f.) An den Freund Hippel schreibt er im Juni 1820: »Dir darf ich nicht erst versichern, daß ich eben so wie jeder rechtliche vom wahren Patriotismus beseelte Mann überzeugt war und bin, daß dem hirngespensischen Treiben einiger junger Strudelköpfe Schranken gesetzt werden mußten [...]. Hier war es an der Zeit, auf gesetzlichem Wege mit aller Strenge zu strafen und zu steuern. Aber statt dessen traten Maßregeln ein, die nicht nur gegen die Tat, sondern gegen Gesinnungen gerichtet waren.« (HSW 6, 188f.)

108 Es zeigen beispielsweise die Prozessakten *Votum in Sachen des Studenten Carl Ulrich Hoffmanns* Argumentationsstruktur: Hoffmann stellt die Gefährlichkeit der Burschenschaftler in Frage, weist auf die Gewaltenteilung, die Trennung von Polizei und Justiz, hin und stellt fest, dass bloße Gesinnungen rechtlich nicht verurteilt werden können. Im ausgesprochenen Zweck der Burschenschaften – »Recht, Ehre, bürgerliche Freiheit, Vaterlandsliebe« – liege »nichts strafbares, vielmehr könnte behauptet werden, daß die ausgesprochene Tendenz des unter dem Namen, Burschenschaft errichteten Bundes der Moralität und der höhern Ausbildung der studierenden Jugend ersprießlich sein müsse« (HSW 6,762). Die Burschenschaftler seien, so Hoffmann, bloß »junge Feuerköpfe von dem besten Geiste beseelt aber ohne Lebenserfahrung«, bei denen allerdings, seien »die Urprinzipie auch noch so löblich, der erregte Enthusiasmus sehr leicht eine falsche Richtung nehmen und da verderbliches Unheil bereiten kann« (HSW 6,763). Es reiche daher aus,

als Kammergerichtsrat. Wie bereits in der Geschichte des *Fräulein von Scuderi*, die von der Befreiung eines Unschuldigen aus den Fängen der Willkürjustiz handelt,¹⁰⁹ beschließt er, dieses Thema mit nun spezifischen Hinweisen auf die Praxis der *Immediat-Kommission* in den *Meister Floh* einzuarbeiten.

Hoffmann fügt dem schon fortgeschrittenen Text einen Handlungsstrang bei, in dem er aus seinem Juristenalltag plaudern kann: Tyß wird in der Mitte der Erzählung nach einer Anzeige durch den geheimen Hofrat Knarrpanti verhaftet, der ihm zu Unrecht eine Entführung vorwirft und dies mit verkürzten Zitaten aus Tyß' Tagebuch zu beweisen versucht. Für die Handlung bleibt die Episode – indem auch erst spät eingefügt – folgenlos, da sich die vermeintlichen Beweise unter genauer Aufdeckung der trügerischen Machenschaften Knarrpantis entkräften lassen. Für Hoffmann indes wirkt sich der Einfall dramatisch aus: Weil er im *Meister Floh* Tagebucheinträge aus tatsächlichen Gerichtsakten zitiert hat, gerät er selbst in den Fokus der Justiz. Die entsprechenden Passagen des Texts passierten die preußische Zensur nicht und gegen Hoffmann wird ein gerichtliches Verfahren eingeleitet.

Hoffmann stirbt noch vor Abschluss des Verfahrens und die Erzählung von *Meister Floh* wird erst 1908 vollständig erscheinen.¹¹⁰ Für diese einschneidenden Verstrickungen hat sich die E.T.A.-Hoffmann-Forschung im Zusammenhang mit der Biografie und der juristischen Tätigkeit des Autors stark interessiert. Vergessen ging dabei jedoch die Frage nach Zusammenhängen, in denen Hoffmanns literarisches Whistleblowing zu anderen politischen Motiven der *Meister-Floh*-Geschichte selbst steht.

Als der geheimnisvolle Floh den Protagonisten das erste Mal im Bett besucht, stellt er sich ihm als »eine[n] der mächtigsten Könige« vor, als Herrscher »über viele, viele Millionen«. Der Ausdruck ›König‹ sei dabei eigentlich »nicht recht paßlich«, denn sein Volk habe »eine repub-

»die mehrgedachten Vereine aufzuheben und jede weitere Förderung derselben zu verpönen.« (HSW 6,764).

¹⁰⁹ Zu den kritischen Zeitbezügen in *Fräulein von Scuderi* vgl. Henriette Herwig: Das Fräulein von Scuderi. Zum Verhältnis von Gattungspoetik, Medizingeschichte und Rechtshistorie in Hoffmanns Erzählung, in: E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen, hg. von Günter Saße, Stuttgart 2004, S. 199–211.

¹¹⁰ Die durch die Zensur erwirkten Streichungen der Erstausgabe finden sich im Kommentar der zitierten Ausgabe verzeichnet (vgl. HSW 6,1407f.). Zu einer Darstellung des Gerichtsfalls im Zusammenhang von Hoffmanns Biografie vgl. Rüdiger Safranski: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten, Frankfurt a.M. 1984, S. 479ff.

likanische Verfassung« (HSW 6,351) mit einem »Senat, der höchstens aus Fünf und vierzig tausend neun hundert und neun und neunzig Mitgliedern bestehen darf, der leichteren Übersicht beim Votieren halber« (HSW 6,351f.). Diesem steht der Floh, indem er »in allen Dingen des Lebens zur Meisterschaft gelangt sei[]« als sogenannter »Meister« vor (HSW 6,352).

Der Bezug ist offensichtlich: Hoffmann persifliert mit dem republikanischen Volk der Flöhe und dessen königlichem Anführer jene Synthese aus Demokratie und Absolutismus unter Anleitung eines Idealmenschen, wie Novalis sie in *Glauben und Liebe* dargestellt hatte.¹¹¹ Auch im Folgenden dient der Text von Novalis als Matrize für die Geschichten, die der Meister von seinem Volk erzählt: So entwirft Hoffmann eine Art Befreiungsmythologie der Flöhe, die sich aus den Fängen eines bösen Flohdompteurs befreien, der mit den Insekten eine Schau-bude betrieben hatte.

Dort zeigen sich den Zuschauern »auf einer Tischplatte von dem schönsten weißen, glänzendpolierten Marmor Flöhe, welche kleine Kanonen, Pulverkarren, Rüstwagen zogen, andre sprangen daneben her mit Flinten im Arm, Patronaschen auf dem Rücken, Säbeln an der Seite« (HSW 6,328); dies alles im Zeichen einer »sogenannte[n] Kultur«, die aber

vorzüglich darin [bestand], daß wir durchaus was werden, wenigstens, was vorstellen mußten. Eben dieses Was werden, dieses Was vorstellen, führte eine Menge Bedürfnisse herbei, die wir sonst gar nicht gekannt hatten und die wir nun im Schweiß unseres Angesichts erringen mußten [...]. (HSW 6,355).

Unschwer lässt sich aus der Klage über den Tyrannen Novalis' Kritik an der »maschinistische[n] Administration« Preußens unter Friedrich II. herauslesen, der vermittels einer Durchmilitarisierung der Gesellschaft die »Administration zur physischen Gesundheit, Stärkung und Gewandtheit« (NW 2,494) seines Staates zu erreichen versuchte, der nur durch »rohe[n] Eigennutz« (NW 2,495) zusammengehalten wird. Und fast wörtlich übernimmt Hoffmann hier die Passage, in der Novalis schreibt:

Mit wachsender Kultur mußten die Bedürfnisse mannichfacher werden, und der Werth der Mittel ihrer Befriedigung um so mehr steigen, je weiter die moralische Gesinnung hinter allen diesen Erfindungen

¹¹¹ Vgl. zu Novalis' *Glauben und Liebe* den Abschnitt I.3.

des Luxus, hinter allen Raffinements des Lebensgenusses und der Bequemlichkeit zurückgeblieben war. (NW 2,495)

Die Flöhe werden sich bei Hoffmann diesem Repräsentationszwang entziehen, indem sie gerade ihre Kleinheit zur Tugend erheben: Sie stecken »dem Tyrannen zum Hohn Pfefferkörner, Obstkerne u.d.m.« (HSW 6,357) in ihre Uniformen und fliehen.

All dies zeichnet Hoffmann liebevoll, vielleicht auch etwas spöttisch nach. So wird von dem »beinahe unzählbaren Freiheitssinn« des Flohvolks berichtet, das »recht eigentlich aus lauter leichtsinnigen Springinsfelden besteht, die geneigt sind, sich jeder soliden Gestaltung zu entziehen durch fortwährendes Hüpfen« (HSW 6,352). Indem er diesem Verflüssigungsprinzip aber republikanische Institutionen gegenüberstellt, befreit er Novalis' Konzept von *Glauben und Liebe* von seiner absolutistischen Ummantelung: Da der Floh einem Senat vorsteht, ist er eben eher ›Meister‹ als König.

Die frühromantische Vorstellung einer ästhetischen Dynamisierung der Gesellschaft wird aber auch in dieser Form verabschiedet: In einer alternativen Flohwelt mag sie funktionieren, schon für die weitere Handlung der Geschichte um Peregrinus Tyß bleibt sie jedoch folgenlos;¹¹² schließlich ist nach den Beschlüssen in Wien und Karlsbad in der politischen Gegenwart der 1820er-Jahre der Spielraum zur politischen Äußerung noch enger geworden als bei Novalis,¹¹³ der sich ja bereits vergeblich an den noch selben Preußenkönig Friedrich Wilhelm III. gerichtet hatte.

Bei Hoffmann gewinnen die Prinzipien der Gesinnungsfreiheit und des Schutzes des Privaten für die Konfiguration der Wechseldynamik zwischen dynamisierenden und stabilisierenden Momenten einer politischen Ordnung an neuem Gewicht. Die Wendung ins Private bedeutet somit gerade keine Abwendung vom romantischen Prinzip einer Politisierung der Literatur. Vielmehr ist der Schutz des Privaten Teil einer politischen Argumentationsfigur: Hoffmanns Literatur ist eben in dem

112 Armand De Loecker stellt fest, dass der Floh »nicht mehr damals wie Lindhorst [der Vermittler zwischen den Welten im *goldnen Topf*] imstande ist, den Lauf der Ereignisse zu lenken und zu dirigieren« (Armand De Loecker: Zwischen Atlantis und Frankfurt. Märchendichtung und Goldenes Zeitalter bei E.T.A. Hoffmann, Frankfurt a.M./Bern 1983, S. 230).

113 Einen historischen Überblick der konterrevolutionären Initiativen der Epoche bietet Adam Zamoyski: *Phantome des Terrors. Die Angst vor der Revolution und die Unterdrückung der Freiheit 1789-1848* [2014], übersetzt von Andreas Nohl, München 2016, bes. S. 231 ff.

entschiedenen Hochhalten der Prinzipien von Gesinnungsfreiheit und Rechtsstaatlichkeit sowie in der Verteidigung der Integrität des Privaten gegen rigorose Transparenzphantasmen politisch.¹¹⁴

Während Jean Paul seine politischen Einflussnahmen auf die Literatur beschränkt,¹¹⁵ erhält die starke Gewichtung der Integrität des Privaten bei ihm in der Tätigkeit als Kammergerichtsrat viel unmittelbarere Wirkung: Er versucht, Einfluss zu nehmen, um Verstöße gegen rechtsstaatliche Prinzipien sowohl von revolutionärer als auch reaktionärer Seite abzuwenden. Durch die institutionelle Einbindung als Kammergerichtsrat und durch die eigensinnigen humoristischen Invektiven als literarischer Karikaturist, die ihn schon früh prägt,¹¹⁶ sucht er eine politische Auseinandersetzung jenseits des Revolutionären – das verbindet ihn mit Novalis. Zugleich konterkariert sein Engagement jedoch das frühromantische Phantasma, in welchen sich die Politik des Poetischen in der Proklamation idealer Zustände erschöpft – wenn nicht als Bürger, so doch als Jurist und Literat.

Diese Form der immanenten Kritik, die nicht auf eine Transzendierung der politischen Verhältnisse abzielt, sondern im Zeichen eines nie abgeschlossenen Kampfs um ihre Ausrichtung steht, kann man bereits in die Nähe eines Begriffs der ›Agonistik‹ der belgischen Politikwissenschaftlerin Chantal Mouffe rücken, der im Folgenden wichtig wird. So orientiert sich auch Mouffe nicht mehr an der Vorstellung einer völligen Harmonisierung der Gesellschaft im Zeichen einer friedlichen ›Vielheit‹

114 Im Sinn eines Pochens Hoffmanns auf genau diesen Sinn des Privaten formuliert Rüdiger Safranski in seiner Biografie den Unterschied von Hoffmanns Subjektivitätsbegriff zu jenem der Frühromantik folgendermaßen: »[E]s muß [...] das Innere vor der Politik und die Politik vor dem Inneren geschützt werden – auf diesen Gedanken läßt sich Hoffmanns politische Anthropologie zusammenziehen« (Safranski: E. T. A. Hoffmann, S. 471).

115 In der Vorrede zum zweiten Teil seines *Komet* (1820-1822) hatte auch Jean Paul die preußischen Zensurmaßnahmen angegriffen, was allerdings weder von der Zensur beanstandet noch offenbar von einer breiteren Öffentlichkeit bemerkt wurde (vgl. Ralph-Rainer Wuthenow: *Romantik als Zeitgeist?*, in: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 3 [1993], S. 173-197, bes. S. 175 ff.).

116 Solche anarchische Aufmüpfigkeit ist Hoffmann bereits 1802 zum Verhängnis geworden, als er als Probe-Richter in Posen als Karnevalsscherz selbstgemalte Scherz-Masken von hochrangigen Beamten der Stadt verteilte, was ihm eine Strafversetzung nach Plock eingetragen hat (vgl. ebd., S. 142 ff.). Einen Überblick über Hoffmanns satirische Zeichnungen gibt Beate Reifenscheid: Hoffmann als Illustrator. Von Grotesken und Capricci, in: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 4 (1996), S. 20-32.

der Ungleichen jenseits aller hegemonialen Konflikte.¹¹⁷ Sie postuliert vielmehr eine prinzipielle Unhintergebarkeit von Machtstrukturen.

Mouffe schreibt: »Auseinandersetzungen und Uneinigkeit wird es in der Gesellschaft immer geben, und die Notwendigkeit von Institutionen, die sich mit ihnen befassen, wird niemals verschwinden.«¹¹⁸ Vor allem aber ist eine Gesellschaft ohne solchen Streit in ihren Augen gar nicht wünschenswert: Das Prinzip einer sich im Muster einer Arabeske gewaltlos regulierenden Multitude wird zur Hypothek, da eine solche unfähig ist, »radikale Negativität, sprich: Antagonismen auszubilden.«¹¹⁹ Novalis' Idee einer ästhetischen Regierung wie durch den König in *Glauben und Liebe* oder den Katholizismus in der *Europa*-Rede ist nach Mouffes Konzeption demzufolge insofern unsinnig, als sie nicht dazu anleite, eine konkrete konflikthafte Auseinandersetzung auf Dauer zu stellen.

Die Auseinandersetzung soll nach Mouffe als anhaltender, zivilgesellschaftlich auszutragender Streit funktionieren, in dem »durch eine Kombination parlamentarischer und außerparlamentarischer Bemühungen eine tiefgreifende Veränderung dieser [der staatlichen] Institutionen herbei[geführt]«¹²⁰ werden kann. Wie in ›nachromantischen‹ Poetiken Eigennutzdenken weiterhin harsch kritisiert werden kann, ohne dass dessen Überwindung – und sei es nur als korrektive Idee – noch in utopische Aussicht gestellt wird, so verbindet eine agonistische Gesinnung die Einsicht in die Dauerhaftigkeit des Konflikts mit jener in die Unhintergebarkeit der normalistischen Grundlagen der Gesellschaft und ihrer institutionellen Stabilisierung.¹²¹

Bei Mouffe ist der Rahmen, in dem der kontinuierliche Kampf auszufechten ist, jener einer liberalen Demokratie. Bei Hoffmann war eine solche nicht in Sicht: Er arbeitete und schrieb in einem monarchischen System und es ist möglich, dass er der Regierungsform weniger Bedeutung zumaß als eben jenen Prinzipien der Rechtsstaatlichkeit der In-

117 Damit stellt sie sich gegen die Deleuze-Adepten Thomas Hardt und Antonio Negri, die von einer »messianische[n] Vision der Rolle der Multitude« ausgehen, »wonach diese notwendigerweise das Empire zu Fall bringen und eine ›absolute Demokratie‹ errichten werde« (Chantal Mouffe: *Agonistik. Die Welt politisch denken* [2013], übersetzt von Richard Barth, Berlin 2014, S. 111). Eine Überblicksdarstellung über ihre Theorie leistet das dortige Kapitel *Was bedeutet ›agonistische Politik‹?* (ebd., S. 21 ff.).

118 Ebd., S. 131.

119 Ebd., S. 123.

120 Ebd., S. 120.

121 Zu Foucaults Begriff des ›Normalismus‹ vgl. den Abschnitt 1.3.

stitutionen.¹²² Insofern wäre es also trügerisch, die politische Haltung Hoffmanns bereits als agonistisch im Sinne Mouffes zu bezeichnen. Zugleich aber zeichnet sich in seinem Werk eine Transformation der beiden frühromantischen Prinzipien von Verflüssigung und Formgebung ab, die in der Entwicklung agonistischer Haltungen dann eine wichtige Rolle spielt. Konflikthaftigkeit erscheint als unhintergebar – sie manifestiert sich bei Hoffmann dramaturgisch: in einem Spiel mit unterschiedlichen Erzählperspektiven.¹²³ Sie zeigt sich motivisch: im Streit um den Floh in der Märchenwelt bis zu den Täuschungsabsichten im Alltag, die das Perspektiv aufdeckt.¹²⁴ Und Konflikthaftigkeit hat nach romantischem Vorbild auch eine genretechnische Komponente: in der Herausforderung der Gattung des Märchens.

Auch in subjekttheoretischem Zusammenhang gewinnt das Prinzip des Kampfes eine neue Funktion. Bei Hoffmann bestehen zwar noch ro-

122 Odila Triebel folgt in ihrer Monografie zur Frage des Politischen bei Hoffmann der These einer demokratischen Haltung Hoffmanns, indem sich etwa im *Magnetiseur* (1814) und dem *Doppeltgänger* (1821) die feudale Ordnung als prekär dargestellt finde (vgl. Odila Triebel: *Staatsgespenster. Fiktionen des Politischen bei E.T.A. Hoffmann*, Köln/Weimar/Wien 2003). Auf Basis der literarischen, juristischen und autobiografischen Texte Hoffmanns ist dies jedoch nicht zu belegen, denn die Darstellung der Brüchigkeit einer Sache weist noch keine Fürsprache für ihr Gegenteil nach. Zu erwägen bleibt daher Hartmut Mangolds ältere These, wonach Hoffmann die Frage des politischen Systems weniger stark gewichtet haben mag als eben jene der Rechtsstaatlichkeit. Mangold geht von einer maßgeblichen Prägung Hoffmanns durch die Rechtsphilosophie Kants aus, die »vom Gedanken der Gewaltenteilung, der Gleichheit der Bürger vor dem Gesetz, der Rede- und Gedankenfreiheit, aber andererseits auch von einer weniger demokratisch als obrigkeitstaatlich geordneten Gesellschaft bestimmt« werde (Hartmut Mangold: »Heillose Willkür«. Rechtsstaatliche Vorstellungen und rechtspraktische Erfahrungen E.T.A. Hoffmanns in den Jahren der preußischen Restauration, in: E.T.A. Hoffmann [Text + Kritik. Sonderband], hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1992, S. 167-176, hier S. 167).

123 So wird am Anfang Tyß' Weihnachtsinszenierung aus dessen Perspektive beschrieben, sodass der Leser annehmen muss, dass es sich um ein Kind handelt, und von der Konfliktlage in der Märchenwelt Famagusta erhält Tyß im Verlauf der Geschichte von den verschiedenen Figuren ganz unterschiedliche Berichte.

124 Die Kampfsemantik durchzieht auch weitere Ebenen der Erzählung: Neben dem Kampf der beiden Freunde um die geheimnisvolle Aline und der Verhandlung vor Gericht gibt es einen hier nicht ausgeführten, in der Geschichte aber prominenten Handlungsstrang, der vom Zwist der Naturforscher Swammerdamm und Leuvenhoek erzählt, die in einer Szene mit Fernrohren statt Säbeln einen eigentlichen perspektivischen Fechtkampf austragen.

mantische Phantasmen der Harmonisierung des Erotischen, Vernünftigen und Politischen.¹²⁵ Die für die romantische Poetik ebenso charakteristische Unruhe hat sich aber zuvor ungeahnte Bereiche der Psyche erschlossen, und aus diesen speist sich nun ein im Subjekt finitenreich geführter Kampf zwischen Vernunft und Gefühl. Ansprüche einer völligen Harmonisierung laufen also sowohl bei der Gesellschaft als auch beim Subjekt ins Leere. Auf beiden Ebenen kann das Ziel nicht mehr in einer eigentlichen Erlösung bestehen, sondern nur noch im Bemühen um die möglichst sinnige Organisation einer Aushandlungsbewegung, welche Widerstreit zulässt, ihn aber in möglichst friedliche und zivile Bahnen lenkt.

Im Sinn einer solchen ausgehaltenen Dissonanz, einer nie abschließend harmonisierbaren, aber auf eine zivile Auseinandersetzung hin entworfenen Mischung aus satirischer Exaltation einerseits und aus rechtsstaatlicher Vernünftigkeit und mitleidsethischer Orientierung andererseits transformiert Hoffmanns Sonderlingspoetik die politischen Vorstellungen von Novalis. Und auf diesen Grundlagen wird sich eine Überführung der frühromantischen Ansprüche an Vehemenz, Popularität und Innovationskraft von Literatur und der exzentrischen Bewegungsfigur des subjektiven und gesellschaftlichen Wechselspiels von Dynamisierungs- und Beruhigungsverfahren in genuin demokratische Verhältnisse abspielen.

2.3. Literarische Vernehmlassung.

Jeremias Gotthelf: Hans Joggeli der Erbvetter (1848)

E.T.A. Hoffmanns poetologische Anleihen bei Novalis und Jean Paul sind zumindest in ihren groben Zügen relativ leicht zu entschlüsseln. Über die rechtsstaatlichen Postulate hinaus indes bleiben seine politischen Ansichten, sofern überhaupt vorhanden, im Dunkeln. Bei Jeremias Gotthelf verhält sich dies genau umgekehrt: Politisch äußert

125 So sieht Claudio Magris die Schlusspassage des *Meister Floh*, in der Tyß in ein Häuschen vor der Stadt zieht, als Rückkehr zu einer romantischen Ikonographie des Mittelalters: »Hoffmann greift dieses, den Romantikern von Novalis' ›Christenheit oder Europa‹ bis zu Uhlands ›gutem altem Recht‹ so liebe Idyll wieder auf« (Claudio Magris: Die andere Vernunft. E.T.A. Hoffmann [1978], übersetzt von Paul Walcher und Petra Braun, Königstein i. T. 1980, S. 34). Dieses ist aber eben durch ein emphatisches Prinzip des Privaten gerahmt.

sich der schriftstellernde Pfarrer Albert Bitzium in diversen publizistischen Organen pointiert und auch gelegentlich bis zur Ausfälligkeit polemisch. Die poetologischen Hintergründe seines Schreibens, das er ›Volksschriftstellerei‹ nennt,¹²⁶ sind demgegenüber weitgehend unklar.

Von dem preußischen Erzieher und Erziehungstheoretiker Irenäus Gersdorf 1843 um Gedanken zu dem Begriff gebeten, gibt Gotthelf zunächst bärbeißig-verschwiegen zu Protokoll, als Volksschriftsteller habe man vor allem eine »Überladung mit Gemeinnützigem« zu vermeiden, denn darauf reagiere das Volk »zumeist angewidert« (GSW EB 5,331).¹²⁷ Gersdorf hakt in einem nächsten Brief nach, und so setzt Gotthelf zu einer nächsten Volte an. Er bekundet: »Woher das Volkstümliche kömmt, kann ich Ihnen wirklich nicht sagen«, vermutet dann aber: »[I]ch glaube, der grösste Teil liegt im republikanischen Blute, namentlich das Frische und Unabsichtliche, Unberechnete.« (GSW EB 6,246)

Die Provokation glückt: Gersdorf fühlt sich als Exponent Preußens, mittlerweile unter Friedrich Wilhelm IV., angesichts der Rede vom republikanischen Blut düpiert. Er schreibt zurück, ihn hätten Gotthelfs Darlegungen »höchlich interessiert. Nur sträube ich mich dagegen, dass das republikanische Blut so viel dabei tun sollte [...]. Ein rechtes Herz zum Volk kann auch ein Königlich haben.« (GSW EB 6, 255) Bitzium, der ›Radikale‹ von ehemals, der 1833 an vorderster Front mitgeholfen hat, der Berner Aristokratie ihre Vorrechte streitig zu machen, kann dies natürlich nicht unterschreiben.

Nach literarischen Einflüssen gefragt, schreibt er an Gersdorf von einer für die Volksliteratur notwendigen Mischung von Humor und Pathos und führt als Beispiel dafür Jean Paul an. Wie durch den engen Freund und ersten Biografen Gotthelfs, Carl Manuel, tradiert ist, han-

¹²⁶ Zum Begriff des Volksschriftstellers, der in den 1840er-Jahren Konjunktur hat, im Zuge derer Gotthelf ab 1843 seine bis dahin stark dialektal konzipierten Werke für ein deutsches Publikum anpasst vgl. Barbara Mahlmann-Bauer: Jeremias Gotthelf als »Volksschriftsteller«, in: Jeremias Gotthelf, der Querdenker und Zeitkritiker, hg. von Barbara Mahlmann-Bauer, Christian von Zimmermann und Sarah Zwahlen, Bern/Frankfurt a.M. 2006, S. 21–75, bes. den Abschnitt *Der Volksschriftsteller und das Volk in Deutschland und der Schweiz*, S. 47ff.

¹²⁷ Zitiert wird unter der Sigle ›GSW‹ sowie dem Kürzel ›EB‹ für die Ergänzungsbände nach der Ausgabe Jeremias Gotthelf: Sämtliche Werke in 24 Bänden, hg. von Rudolf Hunziker und Hand Bloesch, Zürich 1912ff.; zum Briefwechsel mit Gersdorf vgl. Hanns Peter Holl: Gotthelf im Zeitgeflecht. Bauernleben, industrielle Revolution und Liberalismus in seinen Romanen, Tübingen 1985, S. 27ff.

delte es sich bei ihm um einen Lieblingsdichter Gotthelfs.¹²⁸ Im Brief an Gersdorf indes mischt sich in das Lob über die Poetik Jean Pauls auch Kritik: »Jean Paul trug dieses Element [der Verbindung von Humor und Pathos] in hohem Grade in sich, leider verschraubte er sich und ward zum Volksschriftsteller zu vornehm.« (GSW EB 5,333)

Im Bezug auf die exaltierten Sprachspielereien Gotthelfs ist dessen Kenntnis der humoristischen Tradition aufschlussreich. Wie der frühe französische Gotthelf-Biograf Gabriel Muret vermutet, sei dem Schriftsteller über Jean Paul auch die Poetik des Rousseau'schen Mitleidsbegriffs vermittelt worden.¹²⁹ Zugleich passt auch Gotthelfs Kritik an Jean Pauls *Verschraubtheit* und *Vornehmheit* gut sowohl zu seiner eigenen Entwicklung einer schnörkellosen und gerne auch derben Kunstsprache, die er aus einem Berner Dialekt und der gängigen deutschen Literatursprache seiner Zeit formt, als auch zu seiner Zurückhaltung, der Leserschaft ausschweifende poetologische Reflexionsprozesse aufzudrängen.

Für die Untersuchung einer ›nachromantischen‹ literarischen Exzentrik ist gerade diese Zurückhaltung gegenüber theoretischen Diskursen spannend: Denn wenn es stimmt, dass in der positiv gewerteten Sonderlingsfigur, wie zuletzt vermutet, eine Haltung politischer Agonistik poetologisch gespiegelt wird, so muss dies der Literatur direkt ablesbar sein – ohne einen theoretischen Rekurs auf die romantische oder humoristische Tradition. Ähnlich benötigt auch die politisch agonistische Position, wie Chantal Mouffe sie beschreibt, keine bestimmte theoriegeschichtliche Fundierung. Sie entwickelt sich aus bereits sehr groben historischen Koordinaten heraus: dem liberalen Wert individueller Freiheit und dem demokratischen Postulat von Gleichheit und Volkssouveränität, der Erfahrung ihrer Inkommensurabilität und der Einsicht, dass ihr Verhältnis somit gesellschaftlich immer wieder neu auszuhandeln ist.¹³⁰

128 Vgl. Carl Manuel: Albert Bitzius. Sein Leben und seine Schriften, Berlin 1857, S. 227.

129 Vgl. Gabriel Muret: Jérémie Gotthelf. Sa vie et ses œuvres, Paris 1913, zit. nach Theodor Salfinger: Gotthelf und die Romantik, Basel 1945, S. 107.

130 Das Prinzip der Inkommensurabilität der liberal-demokratischen Grundwerte von Freiheit und Gleichheit fasst Mouffe unter dem Begriff des ›demokratischen Paradoxes‹ (vgl. Chantal Mouffe: Das demokratische Paradox [2000], übersetzt von Oliver Marchart, Wien 2015).

2.3.1. *Exzentrisches Maßhalten und sprachliche Exaltation*

Als sonderlicher Einzelgänger wird Hans Joggeli, Titelheld der Erzählung *Hans Joggeli der Erbvetter* (1848) schon bei seinem ersten Auftritt kenntlich, wenn er dem Leser auf dem Weg ins Wirtshaus entgegen-spaziert: »Einem Bache entlang kam ein alt, klein Männchen, auf dem Kopfe eine weiße baumwollene Kappe, ein sogenannt Wasserschäufelchen auf der Achsel, kurze Hosen ohne Schnallen an den Beinen, von Halblein Rock und Hosen.« (GSW 19,164) *Halblein*, die Mischung von Leine und Baumwolle, ist ein günstiger und praktischer Stoff.¹³¹ Auf das Einfache, eine Vorliebe für Solidität, deutet auch das Fehlen von Schnallen hin. Tatsächlich könnte sich Hans Joggeli andere Kleider leisten, denn er ist der reichste Bauer der Umgebung.

Sein Reichtum zeigt sich sogleich in einem Spiel, das die Bauern im Wirtshaus spielen, in dem sich der Alte, als seltener Gast begrüßt, sonderlingstypisch hinter den Ofen gesetzt hat: Eine Gruppe von Bauern beginnt eine Fehde mit einem Metzger aus der Stadt, dem sie Aufschneiderei vorwerfen. Der Metzger empört sich – was das Ziel der Bauern war. Denn nun tritt er auf ihre Wette ein, »jenes alte Männchen hinter dem Ofen hätte mehr Geld in der Tasche als der Metzger« (GSW 19,166). Was er nicht ahnen kann: Hans Joggeli ist der Besitzer des prächtigen Bauernhofs ›Nidleboden‹ (von Berndeutsch ›Nidle‹ für Sahne) und gießt seinen Geldbeutel vor dem Metzger genüsslich aus.

Während sich die Bauern den gewonnenen Wein schmecken lassen, gerät der Metzger in Rage, womit auch der exaltierte Sprachgestus von Gotthelfs Text ein erstes Mal in Fahrt kommt. Zunächst wird eine absurde Tier-Metapher gefunden: Der Metzger kann nur dadurch beruhigt werden, dass »Wirt und Wirtin [...] rechts und links an seiner Seite« stehen, »zwei zahmen Elefanten gleich, zwischen welche man einen wilden eingefangenen knebelt und bindet« (GSW 19,168). Und sogleich wird ein dazu völlig unvermitteltes Bild nachgeschoben: Denn zwar trinkt der Metzger zunächst versöhnlich in der Runde mit, »allein es brannte ein solch Raketenfeuer verblühten Witzes auf ihn ein, welches er nicht erwidern konnte, daß er es nicht aushielt; teils stob er, teils stolperte er von dannen« (GSW 19,168).

131 So stellt sich im *Bauern-Spiegel* (1837) bei der Einkleidung einer seiner Figuren die Frage, ob sie eher das einfache »Halblein« oder das teurere und edlere »Guttuch« tragen solle (GSW 1,141). Und der Erzähler in *Hans Berner und seine Söhne* (1943) regt sich darüber auf, dass der eine der titelgebenden Söhne »sich aufdonnert nach Möglichkeit mit Gold und Guttuch und innerlich versinkt in Schweinerei und Dünkel« (GSW 17,108).

Der Alte ist derweil bereits längst wieder »bedächtigt seines Weges gegangen, sorgfältig die Mitte der Straße haltend« (GSW 19,171). Er ist sich nicht zu schade, das Provokationsspiel der Bauern mitzuspielen – dies wird später motivisch bedeutsam –, trinkt aber nicht mit ihnen. Er hat seinerseits »Guten und Ungemischten« bestellt; »den Mischmasch mag ich nicht mehr vertragen, und wenn es gemischt sein muß, so mache ich es lieber selbst« (GSW 19,164). Und ebenso im Wortsinn ›idiosynkratisch‹ wie seine Wein-Mischung nimmt sich auch sein frühzeitiger Aufbruch aus: Er ist »gewohnt wie selten jemand, in allem, Zeit, Speise und Trank, ein bestimmtes Maß zu halten« (GSW 19,169).

Die Weise, wie Hans Joggeli bedächtigt die Mitte der Straße hält und das Raketenfeuer des Weins mit kühlendem Wasser mischt, steht somit nicht für eine abstrakte soziale Maßgabe. An Geselligkeit ist er nur bedingt interessiert. Sie ist vielmehr Teil einer exzentrischen Haltung, welche ihre eigene Stabilisierung leistet. Dieses Prinzip lässt sich auch poetologisch lesen: als jenes von Gotthelfs Kunstsprache, welche die Verwendung eigentümlicher Dialektausdrücke mit einem Sprachgebrauch ausbalanciert, der seine Texte auch für ein deutsches Publikum verständlich hält.¹³²

Die Handlung folgt im Weiteren zunächst dem immer gleichen Muster: Wieder und wieder werden mehr oder weniger nahe Verwandte bei dem alten Reichen vorstellig, um sich durch Geschenke und Dienstleistungen dessen Wohlwollen zu erschleichen, sich so einen Platz in dessen Testament zu sichern und andere Anwärter auf das Erbe des ›Nidleboden‹ auszustechen. Die scheinbar zeitlose Geschichte ist dabei fest in der Mitte des 19. Jahrhunderts verankert: So heißt es, es sei »die Konkurrenz freier, die Verwandtschaft aber um so größer«, weil Hans Joggeli »weder Brüder noch Schwestern, keine ganz nahen Verwandten« (GSW 19,172) hat. Dass die nahen Verwandten erben würden, wenn es solche gäbe, setzt die im 19. Jahrhundert immer stärker auf die bürgerliche Kernfamilie hin zugeschnittenen Pflichtteile im Erbrecht

132 Eine ausführliche Darstellung der Sprache Gotthelfs leistet Pierre Cimaz im Kapitel *Die Dynamik der Worte und der Widerstand der Dinge* (Pierre Cimaz: Jeremias Gotthelf [1797-1854]. Der Romancier und seine Zeit, übersetzt von Hanns Peter Holl, Tübingen/Basel 1998, S. 69ff.). Der Dialekt habe dabei, so Cimaz, im Unterschied zum Gros der Heimatschriftsteller keine bloß verzierende Funktion und ziele auch weder primär auf humoristische noch auf idealisierende Effekte ab. Er folge vielmehr einer idiosynkratischen Eigenlogik, die zugunsten des zunehmend, dann überwiegend deutschen Lesepublikums verständlich gehalten werde (vgl. ebd., S. 96ff.).

voraus.¹³³ Und mit dem Modewort der ›Konkurrenz‹ wird die zeittypische Funktion des wirtschaftlichen Wettbewerbs als maßgebliche regulative Klammer des gesellschaftlichen Austauschs zitiert.¹³⁴

In seiner romantisch anmutenden Kritik an einem solchermaßen alles Gesellschaftliche durchwirkenden Konkurrenzprinzip zeichnet Gotthelf die Verwandtschaftsbeziehungen satirisch in Bildern des Weltpolitischen: Eine der Basen, die Hans Joggelis Magd Bäbeli zu vertreiben versucht, erscheint als »ein russischer Diplomat oder ein propagandistischer Emissär« (GSW 19,203). Die Wirtin vom Anfang der Geschichte verbündet sich heimlich mit der Frau des Knechts, die ihr als »Wärter oder Zöllner oder Berichterstatter [...] melden sollte, wer aus- und einging« (GSW 19,183). Und auch der Vetter Hansli von Waschliwyl taucht die provinzielle Sphäre in einen Jargon der Weltläufigkeit, wenn er Hans Joggeli eine neue Kuh aufdrängen will: »Von Weltpolitik und Rothschildischem Handel glitt er [Vetter Hansli] wie ein Diplomat mit Anlagen unvermerkt weiter bis auf Kühe und Kuhhandel.« (GSW 19,186)¹³⁵

Mit diesen Vertuschungs- und Betrugsstrategien ist in Gotthelfs Bauernwelt jene Verunsicherung über die Vertrauenswürdigkeit des Gegenübers angekommen, die Richard Sennett als Folge der Flexibilisierung der Ständegesellschaft sah.¹³⁶ Diese Verschleierung von Absichten zeichnet sich am deutlichsten am Umgang der Leute mit Bäbeli ab, einer der Mägde Hans Joggelis: Um sie auszubooten, lügt eine der fieseren Basen, Hans Joggeli plane, sie, Bäbeli, zu entlassen. Um die Gemütslage

133 Zur Fokussierung des Erbrechts auf die bürgerliche Kernfamilie im Zuge der Rezeption der Hegel'schen Rechtsphilosophie vgl. den Abschnitt *Die Generalisierung des Erbrechts* bei Karin Gottschalk: Erbe und Recht. Die Übertragung von Eigentum in der frühen Neuzeit, in: Erbe. Übertragungskonzepte zwischen Natur und Kultur, hg. von Stefan Willer, Sigrid Weigel und Bernhard Jussen, Berlin 2013, S. 85–125, hier S. 113 ff.

134 Nachdem er feststellt, dass die wirtschaftliche Wettbewerbssemantik bereits im frühen 18. Jahrhundert kursiert, verortet Tobias Werron einen Höhepunkt des Versprechens von ›Konkurrenz‹ als eines gesellschaftliche Regulativs im Liberalismus zur Mitte des 19. Jahrhunderts (vgl. Tobias Werron: Wettbewerb als historischer Begriff, in: Konkurrenz in historischer Perspektive, hg. von Ralph Jessen, Frankfurt a.M./New York 2014, S. 59–93 bes. S. 68 ff.).

135 Die antisemitische Spitze, wie sie leider auch Gotthelf selbst nicht fremd ist, kann man hier dem intriganten Vetter Hansli zurechnen (vgl. zu Gotthelfs antisemitischen Darstellungen Christian Thommen: Jeremias Gotthelf und die Juden, Bern/Frankfurt a.M. u.a. 1991).

136 Vgl. die Rekapitulation der Thesen aus *The Fall of Public Man* im Abschnitt 2.2.1.

der gutgläubigen Magd zu beschreiben, steht der Pfarrer Bitzium dem Schriftsteller Gotthelf mit apokalyptischem Vokabular zur Seite: »Es ist wohl keine Stunde bitterer im Leben«, heißt es dort,

als die, in welcher der Glaube an die Menschheit bankrott werden will, in welcher einem kindlichen Gemüte die, auf welche es sein kindlich Vertrauen gesetzt, zum ersten male in ihrer nackten, schnöden, greulichsten Selbstüchtigkeit erscheinen. Da wird es ihm, als ob über ihm schwarz der Himmel würde, das öde Nichts die Sterne verschlinge, unter seinen Füßen das Feuer der Hölle brenne, seine Flammen schlage ans Herz herauf. (GSW 19,204)

Diese harsche Desillusion geht auf eine besonders große Empfindsamkeit Bäbelis zurück: Sie ist »schlank und wild, und doch schwamm im Hintergrund des Auges eine feuchte Innigkeit, wie das Reh sie hat, wenn es durch Büsche bricht, um sein Junges zu suchen oder seinen Geliebten« (GSW 19,196). Dass Hans Joggeli dieses Einfühlungsvermögen besonders schätzt, wie es in Bäbelis Bambi-Augen zum Ausdruck kommt, wird erst später deutlich: Hans Joggeli wird die Magd zur Alleinerbin des Anwesens machen. Für diese ihr noch nicht bekannte Zukunft als Herrin des Nidle-Boden muss er sie aber erziehen. Er hält ihr vor Wut rasend wie »Sodoms zornige Flammen« ihre leichte Beeinflussbarkeit durch die Base vor (»Du dummes Bäbi!« [GSW 19,207]).

Um zu verhindern, dass sein nämlich ebenfalls großes Einfühlungsvermögen ausgenutzt werden kann, hat Hans Joggeli eine Strategie entwickelt: Er »ließ kaltblütig das Ding sich gefallen, gab kein böses Wort von sich, nahm, was man ihm brachte, tat daneben, was ihm wohlgefiel« (GSW 19,173). Den Verwandten kommt sein Gebaren sonderbar vor, einen Verdacht schöpfen sie aber nicht: »Das ist mir ein wunderlicher Heiliger, mit dem weiß man nie, wie man daran ist« (GSW 19,171), sagt sich die eine Base. Im Bezug auf eine andere heißt es: »Es war der Base etwas da im Wege, sie wußte aber nicht recht was, denn der Alte machte das ehrlichste Gesicht von der Welt; überhaupt hatte sie zu viel Selbstbewußtsein, um zu fürchten, so ein alt, dumm Männchen könnte sie überlisten.« (GSW 19,181)

Hans Joggeli verschafft sich durch seine Persona des Dümmlichen einen Schutz gegen die Vereinnahmungsversuche. Wie er sich im Wirtshaus hinter den Ofen verzieht, so schirmt er sich auch zu seinem »Privatvergnügen«, der Buchführung über sein Anwesen, ab: »Er fürchtete vielleicht neugierige Augen, hauptsächlich aber wollte er das Ding mit allem Behagen ungestört und ungetrübt genießen.« (GSW 19,196) Und als er schließlich schwächer wird, weiß er auch seine Gebrechlichkeit

noch zum Maskenspiel einzusetzen: Bei Behelligungen durch die Verwandtschaft, »sagte der Alte gewöhnlich, es werde ihm schier wunderbar, er müsse gehen und sich ein wenig hinlegen« (GSW 19,215). Abermals ist das Bett das letzte Refugium des Exzentrikers.

2.3.2. *Ironie und Exzentrik*

Das ironische Maskenspiel Hans Joggelis funktioniert nicht nur als defensive, sondern auch als aggressive Strategie: Als ihn eine der Basen vor dem üblen Vetter aus Waschliwyl warnt, hat er längst erkannt, dass sie recht hat. Ihm ist aber ebenso klar, dass auch ihre Hilfestellung bloß der Absicht dient, sich bei ihm einzuschmeicheln. Er stellt sich dumm: »[U]nser Herrgott wird schon sorgen, daß alles an den rechten Ort kömmt«, sagt er gespielt einfältig-fromm, aber »mit dem linken Auge blinzend« (GSW 19,178f.). Die Base übersieht das Blinzeln, das sich wohl in erster Linie an die Leserschaft richtet, und erblickt vor Ärger. Besagter Vetter indes wird »krebbsrot«, als er erkennt, dass »alle Jahre neue Vettern und Basen aus dem Boden herauf[wüchsen] wie der Naturklee in guten Äckern«, obwohl Hans Joggeli doch auch hier »blinzend« spricht (GSW 19,185).

Geblinzelt wird auch weiter, und so wird dem Leser Hans verständlich, dass Hans Joggeli die Emotionen in seiner Verwandtschaft absichtlich und auf jene selbe Weise hochkochen lässt, wie zuvor im Wirtshaus die provokationslustigen Bauern den Metzger hochgenommen haben. Der Erzähler spielt Hans Joggelis Spiel mit: »Mit großer Teilnahme«, berichtet er, »hatte der Kirchmeier der lieben Base zugehört und zuweilen leise links geblinzelt« (GSW 19,200). Indem er die gespielte Anteilnahme der Figur kolportiert und zugleich auch die Ironie-Signale übermittelt, führt der Erzähler also das doppelbödige Spiel seiner Hauptfigur fort.

Dem Witz Hans Joggelis, dem »Sachen in den Sinn [kommen], an die sonst kein Mensch dächte« (GSW 19,165), ist der Erzähler auch in seiner expressiven Metaphernsprache nahe. Nicht nur Elefanten und Raketen gehören zu deren Bilderfundus. Dem Gotthelf'schen Erzähler bietet sich auch allerlei Sonstiges an, um den Hochmut der Figuren bloßzustellen. So heißt es von der Base, die Hans Joggeli mit ihrer Tochter verhandeln will: »[A]lsbald segelte die Mutter, gleichsam ein Linienschiff mit geblähten Segeln, dem bezeichneten Orte zu, die Tochter als schwächtige Fregatte hintendrein.« (GSW 19,202) Die polemische Exaltation findet auch in wunderlichen topographischen Metaphern Ausdruck; wenn der Vetter aus Waschliwyl verkündet, man könne sich

auf ihn verlassen »wie auf Gottes Wort«, der Erzähler indes kommentiert, der Vetter sehe aus, »als sei er der Berg Sinai, von welchem Gott gedonnert und geblitzt hat« (GSW 19,191).

Gelegentlich entwickeln sich diese Sprachbildspielereien über mehrere Seiten. So heißt es von einer Base und deren Tochter, die bei Hans Joggeli als Bedienstete arbeiten, »sie machten Gesichter, als ob sie angestellt wären, um Pfefferkörner zu kauen« (GSW 19,175). Das Potenzial des Bilds ist damit noch nicht ausgeschöpft. Als Hans Joggeli die Base daraufhin heimlich ärgert, indem er mutmaßt, er könnte hundert Jahre alt werden, heißt es: »Da machte die Base wieder ein Pfeffergesicht« (GSW 19,176). Und wenig später, als auch sie zur Verunglimpfung der weiteren Verwandtschaft übergeht, wird berichtet:

[Sie stieß] mit ihrer spitzigen Zunge [...] in der ganzen Verwandtschaft herum, spießte ein Glied nach dem anderen, hielt es kürzer oder länger über das heiße Feuer ihrer Bemerkungen, und wem sie recht wohl wollte, dem pfefferte sie noch mit dem früher gekauten Pfeffer. (GSW 19,177f.)

Wie der Erzähler also Hans Joggelis vorgeschobene Anteilnahme mitspielt, ist Hans Joggeli wiederum die einzige Figur, die ihrerseits zu ähnlich aberwitzigen Sprachbildern greift wie er. Als sich die erschreckte Bäbeli von der intriganten Verwandtschaft hat irreführen lassen, ruft er in seinem erzieherischen Zorn aus: »[D]aß die alte Hexe, welche du vorher nie gesehen hast, lügen könnte, verleumden sollte, das kömmt dir fremd vor, da sperrst du Maul und Nase auf, daß man mit Sonne, Mond und Sternen hinein könnte.« (GSW 19,207) Die sprachliche Exaltation des Erzählers und das Maskenspiel der Figur verschränken sich also eng.

Auf die Logik hinter Hans Joggelis Verfahrensweise macht der Erzähler aufmerksam, wenn er den Ansturm der gierigen Verwandtschaft mit religiösen Vergleichen satirisch überzeichnet: »Der Nidleboden gewann [...] fast das Ansehen eines berühmten Wallfahrtsortes, wohin es Hunderte zieht, bei einem Wundertäter ihr Heil zu suchen«, wobei Hans Joggeli als »der wunderliche Heilige« figuriert, »um dessen Gunst man buhlte« (GSW 19,172). Der *wunderliche Heilige* Hans Joggeli kann im Ausagieren seines Eigensinns auf ein altes christliches Motiv zurückgreifen: Wie Walter Nigg in seinem populär-theologischen Klassiker *Der christliche Narr* aus den 1950er-Jahren rekapituliert, fungiert der Typus des ›heiligen Narren‹ bereits in den Evangelien als zentrale Argumentationsfigur, wenn es darum geht, die alttestamentliche Gesetzeslehre und die antike Weisheitsphilosophie mit dem Prinzip der unbedingten Gottesliebe des Neuen Testaments zu konterkarieren. In

diesem Zeichen proklamiert Paulus das Prinzip des »Narren um Christi Willen«,¹³⁷

Diese polemische Figur wird auch nach der Gründung der Kirche fortleben: Nigg erzählt die Geschichte des Christentums als Wechselprinzip der Festigung von kirchlichen Institutionen und deren Infragestellung. Denn indem die Kirche die Evangelien Klugheitslehren folgend herrschaftskonform deute, provoziere sie, so Nigg, die Interventionen selbsterklärter Christus-Narren, die darauf abzielen, die Anwendung der christliche Lehre auf ihren eigenen Wertebestand hin zu prüfen. Als Beispiele solcher Gottesnarren führt Nigg Symeon von Edessa, Franz von Assisi oder Jacopone da Todi an.¹³⁸ Der Theologe bleibt dabei um eine weihevoll Darstellung bemüht: So lässt er eine Figur wie Josef von Copertino außen vor, der das Idioten-Spiel mit seiner vorgeblichen Fähigkeit, fliegen zu können, noch ein gutes Stück weitertreibt.¹³⁹ Und mit dem helvetischen Reformier Johann Heinrich Pestalozzi lenkt Nigg sein Buch in für dessen helvetischen Erscheinungskontext konsensfähiges Fahrwasser.

Im Bezug auf Gotthelf passt dieser Bezug auf Pestalozzi sehr gut, da dessen Lehre des Kampfs für der Sache der Armen und Kritik am Zeit-

137 1. Kor. 4,10. Vgl. dazu Walter Nigg: *Der christliche Narr*, Zürich/Stuttgart 1856, S. 12 ff.

138 Den Ausgangspunkt von Niggs Überlegungen stellt die Figur des Symeon von Edessa im sechsten Jahrhundert dar: Nach langer Einsiedelei ist Symeon in die Gesellschaft zurückgekehrt, um während des Gottesdiensts die Kerzen auszublasen, die Kanzel zu erklimmen und von dort aus mit Nüssen nach den Frauen zu werfen – dies, so die Deutung, Aktionen unter dem Deckmantel bloß gespielter Idiotie, um nach dem Vorbild der christlichen Tempelaustreibung gottloses Tun bloß zu stellen (vgl. ebd., S. 43 ff.). Aufgegriffen wird dieses Verfahren später auf der Schwelle zum 13. Jahrhundert von Franz von Assisi, der die Schlichtheit der christlichen Lehre gegen die kirchlichen Institutionen wendet, indem er eine wortwörtliche Auslegung der Evangelien verpicht, kurz darauf auch von Jacopone da Todi, der das exzentrische Idiotenspiel, als gefiederter Nackter auf einem Hochzeitsfest oder im Nachahmen eines Hundes auf allen vieren, ebenfalls nackt, zu einem neuen Höhepunkt führt (vgl. ebd., 63 ff.).

139 Josef von Copertino, der als ungelehrter Frater »nur unter unendlichen Mühen die Priesterweihe erlangt hatte, [löste] mit seinen Ekstasen und Wundern« dann aber, wie Andreas Urs Sommer rekapituliert, durch die bis heute verblüffende Fähigkeit, zu fliegen, »eine regelrechte messianische Hysterie aus[, an der der Amtskirche nicht gelegen sein konnte« (Andreas Urs Sommer: *Kurze Geistesgeschichte des Idioten*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* IV/2 [2010], S. 5-19, hier S. 8).

geist ebenso wie die eigene soziale Außenseiterrolle für Bitzcius' Selbstverständnis als Pfarrer einen wichtigen Bezugspunkt darstellen.¹⁴⁰ Angesichts von so viel karitativer Vernünftigkeit dürfen mit Blick auf Hans Joggeli jedoch auch die schalkhaften Züge des Topos heiliger Idiotie nicht vergessen gehen.¹⁴¹ Nach Gotthelfs Auskunft in seinem Brief an Gersdorf sei ja die Überladung einer Geschichte *mit Gemeinnützigem* zu vermeiden. Das exzentrische Moment des *Frischen und Unabsichtlichen, Unberechneten* wie es in Gotthelfs Freude an möglichst aberwitzigen Metaphern eine Rolle spielt, muss also in der Betrachtung der Figur Hans Joggelis ebenfalls zu seinem Recht kommen.¹⁴²

- 140 Ausgehend von einer Pestalozzi-Rede im April 1826, der Gotthelf beige-wohnt hat – der wohl einzigen Begegnung der beiden –, rekonstruiert Hans Peter Holl den Einfluss der kritisch- bis apokalyptischen Haltung des alten Pestalozzi auf den jungen Gotthelf. So gehen wesentliche Bestandteile von Gotthelfs Kritik an der ›Selbstsucht‹ der Epoche auf Pestalozzis an Rousseau geschulte Zivilisationskritik zurück (vgl. Hanns Peter Holl: Gotthelf und Pestalozzi, in: Pestalozzi – wirkungsgeschichtliche Aspekte. Dokumentationsband zum Pestalozzi-Symposium 1996, hg. von Fritz-Peter Hager und Daniel Tröhler, Bern/Stuttgart/Wien 1996, S. 69-76).
- 141 Wie Michael Andermatt im Bezug auf die Inszenierung von Körperlichkeit bei Gotthelf feststellt, ist das Lehrmeisterlich-Strengere bei Gotthelf gelegentlich durchaus Pose. Gotthelf schreibt: »O, es ist schön, wenn Pflicht und Lust übereinstimmen, und stimmen sie nicht überein, so hat man ein einfaches Mittel, sie zu vereinen: man macht aus der Pflicht einen Mantel und hängt ihn der Lust um, und zwar um und um, so daß gar kein Zipfel davon hervorguckt, dann wandelt man in der Pflicht und tut, was die Lust gelüftet.« (GSW 17,301; vgl. Michael Andermatt: »Keinem wurde ein einziges Gericht geschenkt«. Leiblichkeit bei Jeremias Gotthelf, in: Erzählkunst und Volkserziehung. Das literarische Werk des Jeremias Gotthelf, hg. von Walter Pape, Hellmut Thomke und Silvia Serena Tschopp, Tübingen 1999, S. 209-223, hier S. 223).
- 142 Bei manchen Texten Gotthelfs übersteigt die Lust an der sprachlichen Exaltation den didaktischen Hintersinn noch weiter. In der von Peter von Matt herausgegebenen Gotthelf-Anthologie *Wilde wüste Geschichten* findet sich beispielsweise die unbekanntere Geschichte *Benz am Weihnachtsdomnerstag 1825* (aus dem *Neuen Berner Kalender für das Jahr 1843*), welche ausführlich und mit großem Vergnügen die Spur der Verwüstung nachzeichnet, die ein betrunkenener Knecht auf einem Weihnachtsmarkt hinterlässt (in der Gesamtausgabe in GSW 23,382 ff.). Von Matt rekapituliert im Nachwort zu seiner Sammlung, deren »rücksichtslose Durchführung eines einzigen Themas in einem Stakkato kurzer, scharf umrissener Variationen erscheint heute als Ausdruck eines souveränen Kunstwillens, während die pädagogische Absicht, womit Gotthelf den Text zu seiner Zeit allein rechtfertigen konnte, nebensächlich geworden ist« (Peter von Matt: Nachwort, in: Jeremias Gotthelf: *Wilde, wüste Geschichten*, hg. von Peter von Matt, München 2012, 241-251, hier S. 241 f.).

An die Tradition desintegrativer christlicher Idiotie wird Ende der 1860er-Jahre Fjodor Dostojewski mit seiner Figur des treuherzig-agitierten Fürsten Myschkin anknüpfen. Zuvor hatten ihm aus der Romantik inspirierte reflexionswütige Finsterlinge als Figurationen seiner poetologischen Strategie gedient.¹⁴³ Wie er mit dem *Idioten* zeigt, liegt im Naiv-allzu-Gutmütigen, treibt man es ähnlich radikal auf die Spitze, aber ein vergleichbares Subversionspotenzial: »[K]aum war plötzlich dieser abscheuliche Fürst aufgetaucht, dieser ekelhafte Idiot«, so sagt die Konsulin Jepantschina einmal, »da war alles wieder durcheinandergerauten, und das ganze Haus stand Kopf!«¹⁴⁴

Mit seiner unwillkürlichen Exzentrik liegt Myschkin näher bei den stumpfseligen Levitationen Josef von Copertinos als bei den kalkulierten Regelverstößen Symeon von Edessas. Gotthelfs Hans Joggeli indes ist weniger schutzlos: Folgt man Herman Meyers Klassifizierung von Jean Pauls Figuren, so ist Hans Joggeli mit seinem ironisch-sarkastischen Spiel kein Sonderling der idyllischen Form, sondern der humoristisch-reflexiven Variante.¹⁴⁵ Dies zeigt auch die Szene, in welcher der Vetter aus Waschliwyl, ungefragt einen Käse anschleppend, bei Hans Joggeli anklopft. Als dieser nicht antwortet, machen sich die Bediensteten auf die Suche:

143 Von der Hauptfigur im *Doppelgänger* (1846) über die Protagonisten in den *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* (1864) und *Verbrechen und Strafe* (1866) bis noch zu Myschkins Gegenspieler Rogoschin im *Idioten* zieht sich das romantische Phantasma einer Überbietung des Gesellschaftlich-Normalen aus dem Gestus düsteren Genietums. Romantisch ist dessen Wurzel im eigentlichen Sinn: Die *Doppelgänger*-Geschichte ist um eine aus E.T.A. Hoffmanns *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht* (1815) entlehene Episode herum aufgebaut, dessen Protagonist, ähnlich wie Nathanael im *Sandmann*, eine Symptomfigur subjektivistischen Selbstverlusts ist (vgl. zur Darstellung der dortigen Doppelgängerproblematik und deren russischer Rezeption auch durch Gogol und Bulgakow Barbara Neymeyr: *Die Abenteuer der Sylvester-Nacht. Romantische Ich-Dissoziation und Doppelgänger-Problematik*, in: E.T.A. Hoffmann. *Romane und Erzählungen*, hg. von Günter Saße, Stuttgart 2004, S. 60–74).

144 Fjodor Dostojewskij: *Der Idiot* [1868f.], übersetzt von Swetlana Geier, Frankfurt a.M. 21999, S. 479.

145 Zur Unterscheidung des idyllischen und humoristischen Sonderlings vgl. Meyer: *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, S. 69ff., 84ff. Auch Meyer, der Gotthelfs Text in seiner Sonderlingsstudie erwähnt, betont das humoristische Moment der Reflektiertheit der Figur, wenn er in Hans Joggelis »Bauernpffiffigkeit [...] eine merkwürdige Abwandlung der sokratischen Ironie« sieht (ebd., S. 160).

Man lief nach demselben im Hause herum. Unterdessen ging der Herr [der Vetter aus Waschliwyl] um das Haus herum, und siehe da, der Vetter Kirchmeier [Hans Joggeli] war bereits zum Hintertürchen hinaus und beinelte im Geschwindeschritt durch die Bäume, mit dem Wasserschäufelchen auf der Achsel.« (GSW 19,183)

Das exaltierte Moment von Hans Joggelis ironischem Spiel zeigt sich in dem *Im-Geschwindeschritt-durch-die-Bäume-Beineln*: Dieses steht für die Schnelligkeit der Bewegung ebenso wie für deren exzentrische Bahn *durch die Bäume*. Das Idiosynkratische der Bewegung markiert ebenfalls der Helvetismus *Beineln*. Ein schelmisches Moment zeigt sich darin, dass Hans Joggeli so tut, als hätte er das Klopfen des Vetters nicht gehört: Er agiert, als wäre sein Fortrennen gar nicht auf den Vetter bezogen, sondern ganz der Notwendigkeit der zeitlich richtigen Wasserregulation geschuldet, zu deren Zweck er das Schäufelchen trägt. So sagt er daraufhin zu dem Vetter, »jetzt sei das Wässern gut, mit der Sache sei es nicht wie mit einer andern, welche man morgen oder übermorgen nachholen könne« (GSW 19,184).¹⁴⁶

In seiner Flucht aus der Hintertür ähnelt Hans Joggeli wiederum dem Verfahren der eher boshaft-gewitzten Dostojewski-Figuren, deren Strategie nach Michail Bachtins prominenter Interpretation poetologisch zu lesen ist: Indem der Antiheld aus der *Kellerloch*-Novelle verkündet, er habe sich »für alles ein edles Hintertürchen zugelegt«,¹⁴⁷ wird er bei Bachtin zur Symbolfigur des ›dialogischen‹ Prinzips: Einen Notausgang im Blick zu behalten, bedeutet für Bachtin im übertragenen Sinn, »sich die Möglichkeit offen zu halten, den letzten, endgültigen Sinn seines Wortes zu ändern«.¹⁴⁸

Damit ist für ihn die Haltung des Kellerloch-Menschen Ausdruck der Grundlage aller Kommunikation. Dessen Reden seien nämlich, so

146 Die Wasserschäufel funktioniert in ähnlicher Weise als Symbol der Affektregulation wie Michael Andermatt in Bezug auf die Erzählung von *Besenbinde von Rychiswyl* (1852) feststellt, Gotthelf führe mittels des Handwerks seiner Figuren »exemplarisch vor, wie ein regulierter Affekthaushalt die solide Basis für Arbeit und Reichtum bildet [...]: Die in Form von Weiden- und Birkenreisern wild vor sich hin wuchernde Natur wird kultiviert, beschnitten, gebunden« (Michael Andermatt: Jeremias Gotthelf als Volksschriftsteller, in: Schweizer Monatshefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur 77 [10/1997], S. 24-28, hier S. 24).

147 Fjodor Dostojewskij: Aufzeichnungen aus dem Kellerloch [1864], übersetzt von Swetlana Geier, Frankfurt a.M. 2006, S. 67.

148 Michail Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs [1963], übersetzt von Adelheid Schramm, München 1971, S. 262.

Bachtin, nur scheinbar monologisch: Der Kellerloch-Mensch höre tatsächlich mit »qualvoller Aufmerksamkeit [...] auf alle tatsächlichen und möglichen fremden Worte über sich [hin], wie er bemüht ist, alle möglichen fremden Bestimmungen seiner Person zu erraten und vorwegzunehmen«. ¹⁴⁹ Dialogisch ist somit die Haltung des Kellerlochmenschen nicht deshalb, weil sie eine Vielheit von Stimmen in sich vereinigte oder durcheinanderreden ließe, sondern weil sie sich selbst als Partikulare in einem vielstimmigen Feld von Meinungen weiß. ¹⁵⁰

Die dialogische Rede muss demnach zwei Funktionen zugleich erfüllen: Sie verleiht einer bestimmten Haltung Ausdruck – sucht den Dialog –, und sie reflektiert zugleich das Wissen um deren Bedingtheit – durch den Dialog. In dieser Doppelfunktion der polemischen Äußerung folgt Bachtins Prinzip einer ähnlichen Verfahrenslogik wie das Politisch-Agonistische nach Mouffe. ¹⁵¹ Im romantischen Diskurs war die poetische Exaltation auf ihre Stabilisierung durch den Ausblick auf eine das Subjekt, die Gesellschaft und die Natur umgreifenden Harmonisierungsbewegung angewiesen. Scheiterte diese, so verrannte sich romantische Subjektivität, wie Hoffmann dies ausführlich ausmalte, in solipsistischen, selbstzerstörerischen Kurzschlüssen. Im dialogischen Verfahren nach Bachtin und dem agonistischen Prinzip Mouffes hingegen stabilisiert sich die Subjektivität durch ihr Wissen um den polyphonen Rahmen anderer Stimmen.

¹⁴⁹ Ebd., S. 66.

¹⁵⁰ Dostojewskis Poetik ist laut Bachtin »ausgesprochen personalistisch«, indem »alle *logischen* Zusammenhänge [] den einzelnen Bewußtseinen verhaftet [bleiben]« (ebd., S. 13).

¹⁵¹ Bachtin versteht die »außerkünstlerischen Ursachen« der literarischen Dialogizität denn auch als Widerstreit »*politische[r] Gruppen*« und der »widersprüchlichen Beziehungen zwischen ihnen« (ebd., S. 33). Somit seien »Vielschichtigkeit und Widersprüchlichkeit [...] als objektive Fakten in der Epoche vorgegeben« (ebd., S. 34). Hierbei geht Bachtin nicht von einem dialektischen Entwicklungsgedanken aus, wonach die Widersprüche »in der Geschichte seines [Dostojewskis] Geists allmählich aufgehoben worden wären, sondern so, daß er sie objektiv, als koexistierende Kräfte sehen lernte« (ebd.). In diesem Zusammenhang spricht Ralf Grüttemeier von einer »sozialen Agonistik der Sprach- und Redevielfalt«, welche hinter Bachtins Sprachkonzeption und Romantheorie stehe, indem in der Sprachvielfalt »weder Aussicht auf Konsens noch auf einen Punkt jenseits des Agonismus der heterogenen sozialen Sprache besteht« (Ralf Grüttemeier: Dialogizität und Intentionalität bei Bachtin, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67 [1993], S. 764-783, hier S. 778, 780f.).

Dabei ist die dialogische Stimme, um Resonanz für ihre Anliege zu finden und zugleich den zivilen Rahmen ihrer Aushandlung zu stärken, nicht auf eine umfassende Harmonisierung angewiesen: Das Wissen um die anderen Stimmen und Standpunkte zeichnet sich nach Bachtin nicht zwingend in einem besonders freundlichen Ton ab. Dieser würde schließlich das kämpferische Moment unterbinden. Es findet im Gegenteil gerade in Formen einer entschieden haltlosen Übertreibung Ausdruck.¹⁵² Denn die haltlose Übertreibung erfüllt beide Aufgaben, die sich einer dialogischen Rede stellen: Sie vertritt einen Standpunkt mit Vehemenz, relativiert ihn zugleich durch den Nachweis ihrer Exzentrizität; das »innerlich-polemische Wort«, so Bachtin »krümmt sich förmlich in Anwesenheit oder im Vorgefühl eines fremden Wortes, einer Antwort oder eines Einwandes«.¹⁵³

Einer solchen polemisch-dialoghaften Logik folgt Hans Joggelis Spiel aus Aufstacheln und Ins-Leere-Laufen-Lassen der Verwandtschaft durch seine gespielte Dummheit und seinen ironischen Hintersinn. Ähnlich sieht Bachtin das dialogische Prinzip in der humoristischen Tradition präfiguriert.¹⁵⁴ Diese Lust an der Übertreibung kennzeichnet nicht zuletzt Gotthelfs Dialekt- und Metaphernsprache, die eine große Leidenschaft für derbe und aberwitzige Exaltationen verrät.¹⁵⁵ – Inwiefern aber hat diese Haltung auch hier bestimmte politische Implikationen?

152 Gottfried Keller stellt in einem Artikel über Gotthelf von 1851 fest: »Während der Dichter sonst im Leben unbesonnen, leidenschaftlich, ja sogar unanständig sein kann, wenn er nur hinter dem Schreibtische besonnen, klar und anständig und fest am Steuer ist: macht es Gotthelf gerade umgekehrt, ist äußerlich ein solider gesetzter Herr, sobald er aber die Feder in die Hand nimmt, führt er sich so ungeberdig und leidenschaftlich, ja unanständig auf, dass uns Hören und Sehen vergeht.« (Gottfried Keller: Jeremias Gotthelf. Die Käserei zur Vehfreude, Erzählungen und Bilder aus dem Volksleben der Schweiz [1851], in: Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe, Bd. 15, hg. von Thomas Binder, Peter Stocker u. a., Frankfurt a. M./Zürich 2012, S. 88-97, hier S. 91).

153 Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 219.

154 Eine solche ansatzweise Polyphonie sieht Bachtin etwa bei Rabelais, Cervantes und Grimmelshausen (vgl. ebd., S. 41).

155 Michael Andermatt stellt in seinem Artikel über den Begriff der Volksschriftstellerei bei Gotthelf fest: »Verurteilte Sinneslust und ungezügelter Affektäusserungen beanspruchen einen breiten Raum und üben in ihrer berückenden Repräsentation eine Faszination aus, die einem Erzählen, das im Namen der Vernunft antritt, eigentlich fremd und verboten sein müsste« (Andermatt: Jeremias Gotthelf als Volksschriftsteller, hier S. 25).

2.3.3. *Der politische Zeitdiskurs*

Einen politischen Kommentar im engeren Sinn gibt der Protagonist in *Hans Joggeli der Erbvetter* nur einmal ab, nämlich als der Vetter aus Waschliwyl erklärt, man könne niemandem trauen. Hans Joggeli antwortet hier:

[R]echt habt Ihr, die Mehrheit ist böse, der ist auch hell nichts zu trauen, vor der muß man sich in acht nehmen. Aber das kömmt mit von der neuen Religion, wo jeder sein eigener Herrgott ist, und von der neuen Politik, wo Keiner ein anderes Vaterland kennt als seinen Bauch und seinen Geldsack, jeder säuft, soviel hinuntergeht, und säuft er nicht, lügt, soviel hinauf mag. (GSW 19,190)

Es mutet zunächst merkwürdig an, dass Gotthelf, der wenig früher in seinem Brief an den Preußen Gersdorf das *Frische und Unabsichtliche* des republikanischen Prinzips so entschieden verteidigt hatte, ausgerechnet 1848, im Jahr der Gründung des modernen schweizerischen Bundesstaates, derartig kritische Zeilen schreibt. Das Zusammenfallen der Veröffentlichung der Novelle mit dem politischen Datum ist dabei ein Zufall: Gotthelf hatte sie bereits zwei Jahre zuvor fertig gestellt, ihr späteres Erscheinen hatte verlegerische Gründe.¹⁵⁶ Thematisch ist Hans Joggelis Rede von der Mehrheit, der nicht zu trauen sei, jedoch durchaus gegen eben jene liberale Strömung gerichtet, die 1848 triumphiert. Wie verhält sich also die Kritik an der *neuen Religion* des Liberalismus den Errungenschaften von Freiheit und Demokratie gegenüber?

Als Pfarrer positioniert sich Bitzios 1848 deutlich gegen die liberalen (in den Begrifflichkeiten der Zeit auch: »radikalen«) Strömungen: Im Januar des Jahres reagiert er gegenüber dem Theologen und engen Freund Abraham Emanuel Fröhlich auf den Vorwurf, dass in seinen, Gotthelfs bzw. Bitzios', Schriften »Liberale gezeißelt werden«. Dies räumt Bitzios unumwunden ein: »Die Despotie fängt an zu wachsen aus der Freiheit heraus auf abscheuliche Weise. Mit der Gerechtigkeit wird heillos Schindluder getrieben.« (GSW EB 7,110) Und im Oktober desselben Jahres schreibt er auch Karl Rudolf Hagenbach, dem Basler Professor für Kirchengeschichte, dass er im Radikalismus eine zerstörerische Kraft sehe.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Die Publikationsumstände finden sich im Kommentar dargestellt (vgl. GSW 19,424ff.).

¹⁵⁷ Hagenbach geht davon aus, dass mit den Wahlen des Jahres der »Kulminationspunkt der Kannibalen-Humanität und des Zigeuner-Liberalismus [erreicht werde]« (GSW EB 7,155). Gotthelf schreibt mit Blick auf einen Wahl-

Merkwürdig an diesen Briefen zwischen den Predigerfreunden ist, dass sie alle sich ursprünglich im Zusammenhang liberalistischer Bewegungen kennengelernt haben.¹⁵⁸ Wie der Berner Historiker Albrecht Tanner nachzeichnet, hat diese Diskrepanz zwischen dem Studenten als begeistertem Verfechter bürgerlicher Prinzipien und dem alten Pfarrer und Schriftsteller, der den bürgerlichen Liberalismus schroff kritisiert, die Gotthelf-Forschung heftig umgetrieben: Hat Gotthelf nach einer Phase jugendlicher Begeisterung die Seiten gewechselt?¹⁵⁹ Oder hat sich in den 1830er- und 40er-Jahren die liberale Bewegung so stark verän-

verlust der Liberalen beschwichtigend zurück: »Es scheint, das Fieber sei am Abnehmen, die mit Revolutionsluft geschwängerte Luft reinige sich wieder akkurat [...]. Es scheint überhaupt der Glanz des Radikalismus etwas zu verbleichen« (GSW EB 7,167).

- 158 Fröhlich gehört, wie Gotthelf, zu den Gründungsmitgliedern des 1819 gegründeten Studentenbunds des *Zofinger Vereins schweizerischer Studierender*, der in der Schaffung der modernen Eidgenossenschaft eine wichtige Rolle spielen wird. Dies zeigt sich daran, dass in den frühen Jahren ein Viertel des Parlaments aus Mitglieder der *Zofingia* bestand (vgl. hierzu den Abschnitt *Die Alten Eidgenossen auf dem Weg zum neuen Staat* in Guy P. Marchal: *Schweizer Gebrauchsgeschichte. Geschichtsbilder, Mythenbildung und nationale Identität*, Basel 2007, S. 89ff.). Mit Hagenbach verkehrt Gotthelf zunächst vornehmlich in Zusammenhang mit der *Schweizerischen gemeinnützigen Gesellschaft*, welche die Gründung des modernen Bundesstaats befördert (zu Freundschaft und Briefwechsel mit Hagenbach vgl. Peter Rusterholz: *Gotthelfs Briefwechsel mit Josef Burkhalter und Karl Rudolf Hagenbach. Beiträge zur geistigen Situation der Zeit*, in: Jeremias Gotthelf – Wege zu einer neuen Ausgabe, hg. von Barbara Mahlmann-Bauer und Christian Zimmermann, Tübingen 2006, S. 281-298, bes. 288ff.). Und Bitzcius selbst hat in jungen Jahren begeistert in der liberal-radikalen Bewegung mitgetan, als diese unter dem Einfluss der Pariser Julirevolution gegen die Vormachtstellung des Berner Patriziats 1831 eine liberale Verfassung durchsetzen konnten, im Rahmen derer Volksabstimmungen und die Wahl einer bürgerlichen Regierung erfolgten (vgl. dazu den Aufsatz von Albert Tanner: *Vom »ächten Liberalen« zum »militanten« Konservativen? Jeremias Gotthelf im politischen Umfeld seiner Zeit*, in: »...zu schreien in die Zeit hinein ...«. Beiträge zu Jeremias Gotthelf/Albert Bitzcius [1797-1854], hg. von Hanns Peter Holl und J. Harald Wäber, Bern 1997, S. 11-59).

- 159 Dies vermutet der Zürcher Germanist Karl Fehr, der Ende der 1940er-Jahren eine Gotthelf-Biografie vorlegt, in der er davon ausgeht, es habe sich »in Albert Bitzcius ein eigentlicher Frontwechsel vollzogen« (Karl Fehr: *Jeremias Gotthelf*, Zürich 1954, S. 133; vgl. Tanner: *Vom »ächten Liberalen« zum »militanten« Konservativen?*, S. 11f.).

dert, dass ein anfänglicher Befürworter konsequenterweise zu ihrem Kritiker werden musste?¹⁶⁰

Tanner winkt in beide Richtungen ab: Weder Gotthelf noch die liberale Bewegung hätten einen fundamentalen Richtungswechsel vollzogen. Er stellt fest: »Im Unterschied zu vielen seiner liberalen Mitkämpfer von 1830 war schon der »ärgste Liberale« Albert Bitzius mehr von christlichen Erneuerungsvorstellungen beseelt als von den Idealen der Aufklärung und des politischen Liberalismus.«¹⁶¹ Nach den Gemeinsamkeiten zwischen Gotthelfs religiösem und dem liberalistischen Gesellschaftsbild – einem emphatischen Freiheits- und Gleichheitsbegriff¹⁶² – mussten somit nach der Durchsetzung der bürgerlichen Rechte auch ihre Unterschiede rasch sichtbar werden: Gotthelf teilt die demokratischen Ideale der Liberalen, plädiert zugleich aber für eine umsichtige Umsetzung und ethische Rahmung des Veränderungsprozesses durch Prinzipien einer religiösen Volkserziehung.¹⁶³

160 Gegen die Argumentation Fehrs profiliert Tanner Deutungen aus der Nachkriegszeit; von Hans Rudolf Hilty (Hans Rudolf Hilty: Jeremias Gotthelfs Liberalismus, in: Politische Rundschau 33 [1954], S. 274-285) und Fritz Huber-Renfer (Fritz Huber-Renfer: Jeremias Gotthelf als Politiker, Bern 1954). Wie Tanner rekapituliert, gehen diese nicht von einer Wandlung von Gotthelfs politischer Anschauung aus, sondern begründen dessen Tonwechsel mit der Veränderung der liberalen Bewegung selbst; diese hätten sich zunehmend radikalisiert, was Gotthelfs Skepsis ihnen gegenüber gefestigt habe (vgl. Tanner: Vom »ächten Liberalen« zum »militanten« Konservativen?, S. 12 ff.).

161 Ebd., S. 17.

162 In den Idealen der französischen Revolution und deren Implementierung durch den Sturz des Berner Patriziats sah Gotthelf die Vorstellungen auch seiner religiösen Überzeugung ausgesprochen. In der Rede *Christliche Freiheit und Gleichheit in Vergangenheit und Gegenwart* aus dem Juli 1833 heißt es: »Wo [...] die Institutionen alle Bevorrechtung aufheben und alle Menschen gleichstellen als Brüder, da ist ein Fortschritt und, wohlbermerkt, ein christlicher Fortschritt. Denn wie die Gesetze der Menschen unterscheiden, findet die Selbstsucht Schutz und Schirm.« (GSW EB 12, 198; vgl. zum zeitgeschichtlichen Kontext der Rede Werner Hahl: Jeremias Gotthelfs christlich-patriotischer Freisinn, in: Jeremias Gotthelf. Wege zu einer neuen Ausgabe, hg. von Barbara Mahlmann-Bauer und Christian Zimmermann, Tübingen 2006, S. 187-202, bes. S. 195 ff.)

163 In diesem Sinn zitiert Tanner Aussagen bereits aus den späten 1830er-Jahren, zur Hochzeit von Gotthelfs bürgerlichem Enthusiasmus, in denen dieser vom Volk als »ungebilderte[r] Masse« schreibt, die, von »fleischlichen Gelüsten« regiert, »keine wahre Freiheit erringen [und] bewahren« könne (GSW EB 16, 99; vgl. Tanner: Vom »ächten Liberalen« zum »militanten« Konservativen?, S. 20). Dies könne man, wie er es drei Jahre später in einer *Rede an die*

Seine Stellung zum Liberalismus seiner Zeit charakterisiert Bitzcius selbst als zwiespältig: »Ein [...] Reaktionär bin ich aber nicht, ich hasste früher die aristokratische Sitte: in den Notstall der Unwissenheit das Volk einzusperren, so wie ich jetzt den radikalen Unsinn hasse, der mit unverdauten Ideen das Volk notzüchtigen will.« (GSW EB 6,70) Assoziiert man unter dem Prinzip des Liberalen indes nicht nur wie Tanner eine bestimmte Interessenspartei, sondern versteht es, wie kurz nach Gotthelf John Stuart Mill, als allgemeines Signum einer demokratischen Haltung,¹⁶⁴ so bilden religiöse und liberale Anschauungen grundsätzlich keinen Widerspruch. Vielmehr agiert Gotthelf mit seinen religiös befeuerten polemischen Interventionen gerade im Sinn jenes exzentrischen Charakters, anhand dessen Mill den Grad der politischen Entwicklung von Gesellschaften zu messen empfiehlt.¹⁶⁵

Als Gründer einer Armenerziehungsanstalt, in seinem Engagement für eine allgemeine medizinische Versorgung und der Führung seines Pfarramts sind Bitzcius' gesellschaftliche Verdienste unbestritten.¹⁶⁶ Dies kann auch für seine Funktion als politischer und literarischer Publizist gelten, denn obschon sich Gotthelf inhaltlich harsch gegen den Libe-

Schullehrer darstellt, nur durch Reformen ändern; es würden die Menschen nicht »wie durch einen Zauberschlag umgewandelt« (GSW EB 17,45; vgl. Tanner: Vom »ächten Liberalen« zum »militanten« Konservativen?, S. 23).

164 In seinem Traktat *On Liberty* (1859) wird Mill anhand eines vom deutschen Bildungsbegriff, nämlich bei Humboldt hergeleiteten Konzepts von Individualität, die zentrale Funktion politischer Exzentrizität postulieren: »Gerade weil die Tyrannei der öffentlichen Meinung so stark ist, dass das Exzentrische einem zum Vorwurf gemacht wird, ist es erwünscht, dass man exzentrisch ist, um diese Tyrannei zu durchbrechen. Exzentrisches Wesen war immer reichlich dann und da vorhanden, wo Charakterstärke reichlich vorhanden war, und das Ausmaß der Exzentrität in einer Gesellschaft stand immer im genauen Verhältnis zu dem Potential von Genie, Geisteskraft und sittlichem Mut, den sie enthielt.« (John Stuart Mill: *Über die Freiheit* [1859], übersetzt von Bruno Lemke, mit Anhang und Nachwort hg. von Bernd Gräfrath, Stuttgart 2010, S. 97)

165 Grundlage eines solchen Verhältnisses von Religiosität und Aufklärung sieht Charles Taylor in der Privatisierung des Lebens unter liberalen Vorzeichen (vgl. das Kapitel *Der immanente Rahmen* in Charles Taylor: *Ein säkulares Zeitalter. Wissenschaftliche Sonderausgabe* [2007], übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 2012, S. 899ff.).

166 Vgl. zu Gotthelfs politischen Aktivitäten das Kapitel *Volksbildner zwischen Individuum und Obrigkeit* in Manuela Heiniger: *Der mündige Bürger. Politische Anthropologie in Jeremias Gotthelfs »Bildern und Sagen aus der Schweiz«*, Hildesheim/Zürich/New York 2015, S. 85ff.

ralismus seiner Tage äußert, trägt er doch durch seine publizistischen Invektiven zur Entwicklung einer liberalen Öffentlichkeit bei.¹⁶⁷ Wie also die literarischen Metaphern bei Gotthelf insofern dialogisch funktionieren, als ihre harsche Polemik jener sprachspielerischen Exaltation zuneigt, welche den Diskurs belebt, so ist auch der progressive Konservatismus seiner politischen Publizistik agonistisch zu verstehen: als Ausagieren der Streitlust innerhalb eines selbst nicht in Frage stehenden liberalen Rahmens.

Bei Jean Paul und Hoffmann war zu sehen, wie dieses Prinzip, indem sich poetologische und politische Exzentrik verbinden, diegetisch durch die Sonderlingsfigur gespiegelt wird. Verhält sich dies nun bei Gotthelf ähnlich?

2.3.4. *Poetik der ›Vernehmlassung‹*

Hans Joggeli stirbt nach Abschluss seiner humoristischen Auslotung der Erbwürdigkeit seines Umfelds einen friedlichen Tod. Zu diesem Zeitpunkt sind jedoch erst zwei Drittel der Erzählung vorbei. Was folgt, sind Berichte des Begräbnisses und der Testamentseröffnung. Dabei wiederholen sich die Grundzüge der idiosynkratischen Identitäts- und Erbpolitik Hans Joggelis: zum einen die kühle Distanznahme und sarkastische Polemik, zum anderen eine Poetik der Nähe, wie sie sich in seiner Sympathie gegenüber der empfindsamen Magd und nun Erbin trotz bedenklicher erzieherischer Maßnahmen angedeutet hat.

Vor der Testamentseröffnung muss in der Begräbnisszene jedoch nochmals deutlich werden, was mit dem Erbe des Nidleboden auf dem Spiel steht: Neben die Prozession der schon bekannten lästigen Vettern und Basen, die, »wenn auch nicht lachend, doch munter durch einander [plauderten]« (GSW 19,233), tritt unversehens ein zweiter Trauerzug, von Alten und Armen, von denen in der Erzählung bis dahin nicht die Rede war. Ihnen hatte Hans Joggeli aber, wie nun erklärt wird,

¹⁶⁷ Barbara Mahlmann-Bauer hat die rasche Entwicklung der schweizerischen Presse in den Jahren zwischen der Abschaffung der Berner Patrizierregierung 1831 und der Gründung des Bundesstaats 1848 untersucht und geht dabei davon aus, dass der »affektgeladene Stil und die Freude an Invektiven gegen prominente Politiker und unliebsame Zeitungsjournalisten [] eher als Indiz für die beschleunigte Demokratisierung zu werten [sind] denn als Ausdruck mangelnder politischer Kultur« (Barbara Mahlmann-Bauer: Jeremias Gotthelf und die Berner Presse, in: Jeremias Gotthelf – Wege zu einer neuen Ausgabe, hg. von Barbara Mahlmann-Bauer und Christian Zimmermann, Tübingen 2006. S. 67-113, hier S. 67).

schon seit vielen Jahren von der Öffentlichkeit unbemerkt (und, um des dramaturgischen Effekts willen, auch vom Erzähler nicht) Kartoffeln, Brennholz und Ackerland sowie Geschenke für die Kinder vermacht.

Damit gewinnt neben der aberwitzig-ironischen auch Hans Joggelis karitative Seite klarere Konturen. Neben den Armen, denen er Güter gespendet hat, beglaubigt diese auch ein enger Freund, der von Hans Joggeli mit der Testamentseröffnung betraut worden ist und der bei diesem Anlass bekundet, »[e]r kenne niemand, der ein Auge gehabt bis ins Innerste der Menschen hinein wie sein Freund, und niemand, der kaltblütiger genommen, was er gesehen« (GSW 19,126f.). Der Erzähler resümiert: »Ein doppelt Wesen war der Selige in der Welt gewesen. Ein Vater des Armen mit Rat und Tat, ein reicher Vater an Geld und Weisheit war er gewesen, aber in aller Stille; es vernahm die Linke das Tun der Rechten nicht.« (GSW 19,234)

Interessant ist im Bezug auf dieses *doppelte Wesen* Hans Joggelis, dass *die Linke das Tun der Rechten* nicht vernimmt: Die Rolle des Ironikers und des Wohltäters bedingen sich gegenseitig – jedenfalls wenn eine Figur sowohl den hohen ethischen als auch humoristischen Ansprüchen Gotthelfs gerecht werden soll. Sie fallen aber nicht in eins, sondern müssen auch hier in der exzentrischen Haltung miteinander vermittelt werden. Und diese idiosynkratische Vermittlungsbewegung vollzieht sich auch hier in jenem Raum des Privaten, der in Hans Joggelis Rückzug hinter den Ofen und an den Schreibtisch, der Fluchtbewegung aus seinem Hintertürchen hinaus und in das Bett hinein exemplifiziert wird.

Was der Schluss indes nicht klärt, ist die Frage, wann Hans Joggeli sein Testament geschrieben hat. Da er Bäbeli gezielt schult, hat er den Plan, sie als Erbin einzusetzen, sicherlich schon früh in der Geschichte gefasst. Zugleich nutzt er aber offenbar das ironische Spiel, das er mit seiner Verwandtschaft treibt, um sich seines Vorhabens zu vergewissern. Dem entspricht der Umstand, dass Hans Joggeli noch auf dem Totenbett alle seine Entscheidungen durchgeht und prüft, ob seine Vorkehrungen ausreichen.¹⁶⁸

Damit funktioniert das Motiv des Testaments ähnlich wie die Logik der Übertreibung nach Bachtins polemisch-dialogischem Prinzip: Hans Joggeli provoziert seine Verwandten heimlich, damit diese durch ihre Reaktionen zeigen, ob er mit seinen Vermutungen richtig liegt. Diese

168 Es heißt dort: [W]enn er in stiller Nacht auf seinem Lager ruhte, so ließ er an seinem innern Auge vorübergleiten die vergangenen Zeiten, prüfte wohl den Zusammenhang zwischen Aussaat mit der Frucht, prüfte das eigene Tun und untersuchte, ob alles wohlbestellt, nichts gutzumachen sei. (GSW 19,221)

Verquickung von aktivem Anstacheln und passivem Sich-zeigen-Lassen, indem eine Haltung eingenommen wird, die andere dazu provoziert, in einen Dialog einzutreten, hat gegen Mitte des 19. Jahrhunderts wiederum eine Entsprechung in einer schweizerischen Praxis bei der politischen Gesetzgebung: im sogenannten ›Vernehmlassungsverfahren‹.

Vor dem Hintergrund der Ablösung des Patriziats durch eine bürgerliche Regierung und infolge der ökonomischen Veränderungen der Epoche hatte sich der politische Entscheidungsfindungsprozess gegen Mitte des 19. Jahrhunderts stark verkompliziert.¹⁶⁹ Um diesem unübersichtlichen Zusammen- wie Gegenspiel der Interessenslagen beizukommen, wurde der politischen Debatte deshalb eine Anhörung vorgeschaltet, in der alle für eine Frage maßgeblichen Akteure ihre Anliegen vorbringen konnten. So wurden der entsprechenden politischen Kommission alle relevanten Positionen und Fakten bekannt, was die Gesetzgebungsdebatte beförderte und zugleich verhinderte, dass in einer späteren Phase der Entscheidungsfindung völlig unbedachte Aspekte eines Themas auftauchen und Ergebnisse der bisherigen Diskussion in Frage stellen konnten.¹⁷⁰

Das Vernehmlassungsverfahren kann dabei insofern charakteristisch für das dialogische Prinzip nach Bachtin stehen, als es einen Raum pluraler Stimmen und Positionen schafft, um auf Entscheidungen hinzuwirken, die in einem demokratischen Staat ihrerseits immer wieder neu zur Verhandlung gestellt werden können – wie auch nach Bachtin der Dialog nie abgeschlossen ist. Das Versammeln vielfältiger Positionen

169 Wie bei Jeremias Blaser dargestellt, verlieren die klassischen Zünfte im Zeichen der entstehenden Erwerbsarbeit gegen Mitte des 19. Jahrhunderts an Bedeutung, während Wirtschaftsverbände wichtiger werden und sich zugleich das politische Spektrum verbreitert. Indem sich die Rolle der Zünfte bei der Konsolidierung politischer, juristischer und wirtschaftlicher Interessen schmälert, müssen neue politische Verfahren der Vermittlung von partikularen und staatlichen Interessen entwickelt werden (vgl. für eine ausführlichere Darstellung dieser Zusammenhänge den Abschnitt *Bundesstaat und Zünfte* in Jeremias Blaser: *Das Vernehmlassungsverfahren in der Schweiz. Organisation, Entwicklung und aktuelle Situation*, Opladen 2003, S. 87ff.).

170 Es ist nicht leicht zu eruieren, wann der Begriff der ›Vernehmlassung‹ allgemein gebräuchlich wird, in dem sich die aktive und die passive Bewegung in dem zugleich transitiv wie intransitiv lesbaren ›lassen‹ bereits grammatikalisch verbinden – jemanden dazu zu *veranlassen*, sich vernehmen zu *lassen*. Jeremias Blaser zeigt, dass das Vernehmlassungsverfahren verfassungsrechtlich erst 1947 formuliert, in einer Verordnung erst 1991 geregelt wird, jedoch seit der Entstehung der Wirtschaftsverbände, bereits vor 1848, in seiner Entwicklung begriffen ist (vgl. ebd., S. 103).

wird hier zum Prinzip institutionell klar reglementierter Abläufe, was ein Beispiel dafür darstellt, wie die von Novalis geforderte Verbindung flüssiger und fester Zustände im Politischen auch gerade unter demokratischen Vorzeichen vonstatten gehen kann. Und ganz ähnlich kann Hans Joggeli nach der sorgsamsten Überprüfung seines Testaments nur deshalb ruhig sterben, weil er weiß, dass Bäbeli den Streit für das Verflüssigend-Karitative (ihre wässerigen Augen) und das Verfestigend-Ordentliche (ihre Arbeitssamkeit) mit gebotener Selbstständigkeit (im Zeichen derer sie abgehärtet werden musste) weiterführen wird. Denn nur in solchem Zusammenspiel der Kräfte kann der Nidleboden, der natürlich auch für die Schweiz steht, weiter gedeihen.

Obschon mit seiner Mischung aus Gemüthlichem und Strenghem als idealtypischer Patriarch gezeichnet, verstößt Hans Joggeli, indem er die Magd als Alleinerbin einsetzt, gegen gleich mehrere Erwartungshaltungen einer traditionellen Ordnung: Er vererbt über Schichtengrenzen hinaus, außerhalb der biologischen Familie und an eine Frau – wemgleich er schon ahnen kann, dass Bäbeli den Knecht Benz heiraten wird. Hans Joggeli folgt mit diesen Entscheidungen urchristlichen Prinzipien der Gleichheit der Menschen und einem spirituellen, nicht biologischen Verwandtschaftsprinzip.¹⁷¹ Damit gewinnt das Patriarchale eine relativ offene Struktur und folgt gerade nicht primär reaktionären Mustern. Eine Ausdifferenzierung erfährt dieses patriarchale Prinzip der *Hans Joggeli*-Erzählung aber auch nochmals im Zusammenhang ihrer Publikation: Sie erscheint in einem Bändchen zusammen mit dem Text *Harzer Hans, auch ein Erbvetter*.

Die dortige Titelfigur ist ein prinzipienloser Egoist, dem es mit äußerst brutalem Vorgehen gelingt, alle zu übervorteilen.¹⁷² Bei seiner

171 So trennt Jesus seinen Familien- und Jüngerkreis im Matthäus-Evangelium mit den Worten: »Das ist meine Mutter, und das sind meine Brüder!« (Mt 12,49), und noch radikaler bei Lukas, dem gemäß er sagt: »Wenn jemand zu mir kommt und hasst nicht seinen Vater, Mutter, Frau, Kinder, Brüder, Schwestern und dazu sich selbst, der kann nicht mein Jünger sein.« (Lk 14,26)

172 Harzer Hans versucht, sich seine melancholische Frau vom Hals zu halten. Da er äußerst abergläubisch ist und befürchtet, sie könnte als Gespenst zurückkommen, verzichtet er darauf, seine Frau in den Selbstmord zu treiben, sondern sperrt sie in einen Zwinger ein. Die Pointe dessen aber ist umso grausamer. Nachdem er sie in den Verschlag geschlossen hat, heißt es: »Sie ließ dies aber ganz gerne geschehen, sie war es schon früh gewohnt, stillschweigend über sich ergehen zu lassen, was Harzer Hans über sie ergehen ließ.« (GSW 19,281) Das Verlies ist bloß die Verlängerung der Prinzipien, die schon die ganze Ehe bestimmten.

eigentlichen Aufgabe aber scheitert Harzer Hans: Er verdrängt jeden Gedanken an seine Sterblichkeit und weiß seine Hinterlassenschaft nicht sinnig zu organisieren. Somit ist die Figur des Patriarchen bei Gotthelf nicht unantastbar. Ihm obliegt vielmehr die Verantwortung, seine Stellung durch ein gerechtes Gebaren zu erhalten:

Mancher gemäßigte Mann sagte, wenn alle Reichen so wären wie Harzer Hans, bleibe den Armen nichts übrig, als Hungers zu sterben oder die Reichen totzuschlagen, und wie sträflich der Kommunismus an sich sei, so finde er doch da, wo die Reichen wären wie Harzer Hans, der weder zu verdienen noch Almosen gebe, seine Entschuldigung. (GSW 19,285)

Der Mächtige steht also unter einem Legitimationsdruck. Gotthelf hält dem Reichen den Kommunismus vor Augen wie Novalis Friedrich Wilhelm III. die Guillotine. Damit überschätzt und überstrapaziert er jedoch das patriarchale Prinzip auf vergleichbare Weise wie der Romantiker die Souveränität des Königs: Wie es Albert Tanner rekapituliert, wertet Gotthelf positive Veränderungen des wirtschaftlichen Wandels wie die Flexibilisierung der Stände durch das Prinzip der Lohnarbeit ab, um patriarchale Werte wie Besonnenheit, Sittlichkeit oder Religiosität als alleinige Garanten einer sinnigen gesellschaftlichen Entwicklung zu profilieren.¹⁷³

Wie Gotthelf dem Patriarchat, wenngleich dynamisch konzipiert, zuviel aufbürdet, verzerren gelegentlich auch seine religiösen Überzeugungen seinen Blick auf die Dinge. So wähnt er sich nach der Gründung des Bundesstaats zeitweise nicht mehr in einem demokratischen Dialog, sondern in einem Bürgerkrieg, wird von Verfolgungsängsten befallen.¹⁷⁴ Von dem »konfliktuale[n] Konsens«¹⁷⁵ des Agonistischen, wie dies Chantal Mouffe theoretisiert hat, kann hier nicht mehr die Rede sein.¹⁷⁶ Der weltanschaulichen Verdüsterung folgt bei Gotthelf eine

173 Tanner: Vom »ächtten Liberalen« zum »militanten« Konservativen?, S. 34 ff.

174 So befällt Gotthelf 1849 der Eindruck, es sei »[d]er offene Kampf [...] ausgebrochen«, wie er Joseph Burkhalter im Frühling des Jahres schreibt. Und weiter: »Ich habe Ihnen schon früher gesagt, daß ich Blut und Graus erwarte, eine Bluttaufe [...]. Ich weiß, daß ich von der entgegengesetzten Partie gehaßt, verfolgt werde, aber das soll und will ich nicht meiden.« (GSW EB 7,185)

175 Mouffe: Agonistik, S. 30.

176 Daran, dass solch fundamentale Staatsskepsis – wenngleich sie mit Blick auf den helvetischen Zusammenhang des 19. Jahrhunderts übertrieben scheint – nicht unter allen Umständen ins Leere geht, erinnert der Berner Theologe Rudolf Dellsperger, wenn er Dietrich Bonhoeffers begeisterte Lektüre von Gotthelfs polemischem Spätwerk in der Nazi-Haft rekapituliert (Rudolf

rhetorische Verschärfung: Indem er in eine verbissene und tendenziell paranoische Verteidigungshaltung verfällt, verflacht auch seine Staats-skepsis im Spätwerk vermehrt in einen groben Schematismus¹⁷⁷ – ein Gestus, der unter selbsterklärten politischen Erben des Schriftstellers in der schweizerischen Rechten Anhänger gefunden hat, während Gotthelfs Geschichten in der politischen Linken als Inbegriff eines anti-quiert-idyllischen Heimatbilds figurieren.

Beiden geht die Hintergründigkeit von Gotthelfs Rhetorik ab: Die alttestamentarische Wucht, die viszerale Sattheit und der groteske Witz seiner Sprachbilder sind nicht generell auf stumpfe Posen zu reduzieren. Sie gehen zuallererst aus jenem Sinn für das *Frische und Unabsichtliche* des Republikanischen hervor, von dem Gotthelf an Gersdorf schreibt; einer im Mill'schen Sinn liberalen politischen Exzentrik. Und auch wenn Gotthelfs Diktion gelegentlich romantisch anmutet, so trennt ihn doch etwa von Novalis' politischen Vorstellungen das Bewusstsein dafür, dass eine Veränderung der Gesellschaft nicht alleine durch die Forderung ihrer ästhetischen Erneuerung zu erreichen ist, sondern einer auf das Konkrete gerichteten sozialen Sensibilität bedarf.

Dellsperger: »Die Versöhnung des Ankenbenz und des Hunghans, vermittelt durch Professor Zeller«. Zum kirchlichen und theologischen Hintergrund von Gotthelfs Zeitgeist und Berner Geist, in: Jeremias Gotthelf, der Querdenker und Zeitkritiker, hg. von Barbara Mahlmann-Bauer, Christian von Zimmermann und Sarah Zwahlen, Bern/Frankfurt a.M. 2006, 197-211, bes. 206ff.).

¹⁷⁷ So stellt auch Wolfgang Braungart fest: »Die heftige Polemik gegen den Zeitgeist verhindert in Gotthelfs späten Romanen häufig eine differenziertere Analyse« (Wolfgang Braungart: Aufklärungskritische Volksaufklärung. Zu Jeremias Gotthelf, in: Fabula 28 [1987], S. 185-226, hier S. 209). Michael Lauener rekapituliert in diesem Zusammenhang das Misstrauen Gotthelfs dem modernen Rechtsstaat gegenüber und kommt zur Einschätzung, dass dessen Postulat eines religiösen Staats mit der modernen Rechtsstaatsidee nicht vereinbar sei (vgl. Michael Lauener: Jeremias Gotthelfs Kampf gegen die Rechtsstaatsidee der jungen Rechtsschule Wilhelm Snells, in: Commentationes Historiae Iuris Helveticae VIII, hg. von Felix Hafner, Andreas Kley und Victor Monnier, Bern 2012, S. 83-128, bes. S. 101f., 115f.). Gegen diese Darstellung kann man indes wiederum mit Werner Hahl einwenden, dass Gotthelf trotz seiner scharfen Kritik wohl »keinen antiliberalen und antidemokratischen Pessimismus erzeugen [wollte]. Er glaubte noch immer an einen Liberalismus, der das Volk dazu bildet, die freigesetzten Bedürfnisse in christlichem Geist [...] zu bewältigen.« (Werner Hahl: Gotthelf der Satiriker. Beobachtungen an »Der Herr Esau«, in: Jeremias Gotthelf, der Querdenker und Zeitkritiker, hg. von Barbara Mahlmann-Bauer, Christian von Zimmermann und Sarah Zwahlen, Bern/Frankfurt a.M. 2006, S. 131-157, hier S. 149)

3. ›Cynische‹ Exzentrik als poetologische Strategie

Im vorherigen Kapitel wurde skizziert, wie im Zuge einer sich abzeichnenden agonistischen Konfiguration literarischer Exzentrik romantische Phantasmen der strukturellen Homologie von Subjekt, Gesellschaft und Natur distanziert werden. Wenn sich der Einzelne und die Gesellschaft ähneln, dann darin, dass ihre Einheit nur um den Preis eines gleichzeitigen innerlichen Konflikts zu haben ist. Die Vorstellung einer Homologie anmutsvoller Bewegungsfiguren wird zunehmend vom Prinzip einer Komplementarität einer agonistischen Aushandlungsbewegung auf beiden Ebenen abgelöst, denen keine kosmologische Sinn-dimension mehr zukommt.

In dieser Verschiebung spielt der Typus des humoristischen Sonderlings als Figuration poetologischer Konzepte eine wichtige Rolle: In Jean Pauls poetischem Republikanismus richtet dieser sich humoristische Pufferzonen des Urhüttenhaft-Eigenen ein. Diese verschaffen dem Subjekt die nötige Armfreiheit für die Erzeugung und Erhaltung einer exzentrischen Haltung, die im *Giannozzo* für die politische Kritikhaltung ebenso wichtig ist wie für den idiosynkratischen Sprachgestus des Textes. Hoffmanns Poetik kombiniert die frühromantischen Motivbestände mit dem Humorbegriff Jean Pauls, differenziert damit den romantischen Subjektbegriff aus und pocht auf den juristischen Schutz des Privaten wider staatlichen Gesinnungsterror.

Eine andere politische Entwicklung nimmt die Sonderlingspoetik in Gotthelfs Vorstellung von Volksschriftstellerei an, welche den exzentrischen Impuls an eine spezifisch demokratische Konfliktfreude bindet. So wird auch das Prinzip sprachlicher Exaltation profiliert, indem er seinen dialektalen und sprachspielerischen Eigensinn mit einer Orientierung an einem ökonomisch-nüchternen, gelegentlich lakonisch-schroffen Stil konterkariert. Sprachlich ergibt sich aus haltlosen polemischen Übertreibungen zusätzlich zur kämpferischen Aussage eine Form der humoristischen Selbstrelativierung, die mit einer dialogisch-agonistischen und damit demokratisch-liberalen Weltsicht zusammenhängt.

Obwohl sich diese Mischung von Idyllik und Kampfeslust in der ›nachromantischen‹ Sonderlingspoetik abzeichnet, können alle drei nach Chantal Mouffes Definition des Begriffs noch nicht als agonistisch im vollen Wortsinn gelten: Jean Paul scheint keinen eigentlichen Begriff von politischem Handeln zu haben – Kurt Wölfel macht ja gerade auf das Konzept eines ›Helden ohne Heldentat‹ aufmerksam. Bei E. T. A. Hoffmann wird zwar gehandelt, aber nur bezüglich der Prinzi-

prien der Rechtsstaatlichkeit, der Stabilisierung des institutionellen Rahmens. An demokratischen Verfahrensweisen, wie sie als zweites Bewegungsmoment von Chantal Mouffes Konzept der Agonistik zentral sind, scheint er entweder kein besonderes Interesse zu haben oder sie sind in der politischen Realität der Epoche schlicht so ungreifbar, dass ihm entsprechende Äußerungen unsinnig erscheinen. Dies ändert sich bei Gotthelf, der sich als begeisterter Demokrat gebärdet, im Alter jedoch nun umgekehrt wiederum der Stabilität der rechtsstaatlichen Institutionen nur noch bedingt traut.

Mit den folgenden drei Beispielen gewinnt die humoristisch-exzentrische Sonderlingspoetik nun weiter an demokratischen Konturen. Eine wichtige Voraussetzung dafür ist mit der Deutschen Reichsgründung geschaffen: Damit ist nun jener Referenzrahmen definiert, auf den sich die stabilisierenden Kräfte beziehen können. Gegen die Bismarck'sche Haltung, welche die Demokratisierung der Politik behindert, soll das polemisch-dynamische Moment jedoch nicht zum Stillstand kommen: Das Prinzip des Konflikthaften soll im agonistischen Sinn gerade in einem befriedeten Staat erhalten bleiben und das Wechselspiel von Verflüssigung und Formgebung in liberal-demokratischem Rahmen neu konturieren.

3.1. Die Tücke des Subjekts.

Friedrich Theodor Vischer: Auch Einer (1879)

Im Zusammenhang der neuen politischen Situation, in welcher die ›nachromantischen‹ Sonderlingspoetiken der Gründerzeit stehen, bildet sich die Strategie ›cynischer‹ Exzentrizität aus. Der Begriff des ›Cynischen‹ ist aus einem Essay Friedrich Theodor Vischers zu gewinnen und erklärt das Ausstellen von Körperlichem und Peinlichem zum Ausdrucksprinzip exzentrischer Subjektivität. Mit dieser Betonung des Derben behauptet der Einzelne seine Position, er setzt sich dadurch jedoch zugleich demonstrativ ins Unrecht. Dies weist auf jene Strategie dialogischer Polemik, welche nach agonistischem Prinzip Streitlust und dialogische Selbstrelativierung kombiniert.

Während im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts die Sonderlingspoetik in der Haltung des ›Cynischen‹ unter dem Vorzeichen einer nun zumindest protodemokratischen Gesellschaft konsolidiert wird, hat die romantische Theorie an Einfluss eingebüßt: Novalis gehört bei allen drei der folgenden Schriftsteller nicht zu den prägenden Lektüren. Als zentraler Referenzpunkt literarischer Exzentrizität figuriert hier Jean Paul.

Im vierten und letzten Kapitel, welches der Literatur des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart gewidmet ist, wird sich dies wieder ändern: Indem um 1900 eine Renaissance des romantischen Denkens stattfindet und insbesondere Novalis viel rezipiert wird, wird das exzentrische Humor-Konzept wiederum auf das Prinzip romantischer Subjektivität zurückbezogen. – Zunächst aber zu den ›cynischen‹ Sonderlingen in der Gründerzeit.

3.1.1. Politische Subjektivität

Während Gotthelf seine literarischen Einflüsse weitgehend verdeckt hielt, knüpft Friedrich Theodor Vischers Poetik sehr offen an die humoristische Tradition an: In der Schrift *Ueber das Erhabene und Komische*, mit welcher der Autor sich 1837 hat habilitieren lassen, fungiert Jean Paul in der Profilierung des Gegensatzes zwischen Erhabenem und Komischem als Kronzeuge. Und ganz ähnlich nimmt sich auch noch vierzig Jahre später die Hauptfigur Albert Einhart in Vischers erstem und einzigem Roman, *Auch Einer* (1879),¹ als merkwürdiger Weltenbummler sonderbar und ziemlich verloren in der Schweizer Berglandschaft aus, die Handlungsort der ersten Passage des Romans ist.

Als Erzähler figuriert ein namenloser Mitreisender, dem Einhart aufgrund seiner Wunderlichkeit zunächst sympathisch ist. Der Sonderling legt aber alsbald befremdliche und dann rasch nervtötende Züge an den Tag: Er hält dem Erzähler endlose Monologe, unterbrochen nur durch chronische Hustenanfälle, nervöses Geräusper und beständiges Rotzen. Auch als sie in einem Gasthof benachbarte Zimmer belegen, hält Einhart ihn nachts durch wüstes Husten und Rumoren wach, da er seine Brille nicht finden kann. Der Leser mag die Figur mit ihrem unruhigen Treiben und exzentrischen Tun schon hier als Spätgeburt der Jean Paul'schen Humor-Tradition entziffern,² dem Erzähler hingegen ist

1 Da eine historisch-kritische Werkausgabe fehlt, wird im Folgenden nach den gängigsten Einzelausgaben zitiert, dabei *Auch Einer* direkt im Text mit der Sigle ›VAE‹ nach Friedrich Theodor Vischer: *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft* [1879], mit einem Nachwort von Otto Borst, Frankfurt a.M. 1987.

2 Wie Götz Müller erinnert, hat die Szene, in der Einhart im Zuge der Suche nach seiner Brille sein Zimmer verwüstet, auch ein tatsächliches Vorbild bei Jean Paul: nämlich in den nervösen Kapriolen des zerstreuten Amtsvogts Josuah Freudel Klaglibell, der an den Verrichtungen von Alltäglichem in ähnlicher Weise scheitert (vgl. Götz Müller: *Die Einbildungskraft im Wechsel der Diskurse. Annotationen zu Adam Bernd, Karl Philipp Moritz und Jean*

sie zu Beginn noch völlig unverständlich. Ihm erscheint seine Reisebekanntschaft als »entsetzlich langweilig, unleidlich ermüdend« (VAE 43).

Aus der humoristischen Tradition hat Einhart die philisterkritische Haltung geerbt, welcher gerade der Bergtourismus ein gefundenes Fresen ist: »Nur viel Bildungsvolk oben! Werden die Berge bald vollends wegätzen. Fehlt ein Abschreckungs-Bädeker, daß es wieder einsam würde und stille Menschen ein vertrautes Wort mit der Natur reden könnten« (VAE 13), verkündet er. Auch im zweiten Teil des Romans, der aus Einharts Tagebuch besteht, findet sich zum Schweiz-Aufenthalt eine entsprechende Stelle: »Durch die Schweiz gehetzt, will jetzt nichts von Gebirgsland, vollends wenn vollgestopft mit Reisegeziefer. Abgeleckte Idylle« (VAE 462), so jene kurzatmigen Sätze, die auch noch Rolf Dieter Brinkmanns Hass-Stakkato Ehre gemacht hätten. Bei Vischers Einhart werden sie aus einer Lebenskrise heraus notiert, in der er einen Selbstmord erwägt.

Ebenfalls in Jean Paul'scher Tradition hat Einhart neben der polemischen auch eine empfindsame Seite. Seine Zuneigung richtet er jedoch weniger auf Mitmenschen als auf Tiere: Nachdem er sich eben noch mit einem Mitreisenden gestritten hat, scheint Einhart in einer nächsten Szene sogleich »alles Leid vergessen zu haben, denn er spielte wie ein Kind mit zwei jungen Hunden« (VAE 17).³ Einen als Lasttier vor einen Handwagen eingespannten Hund befreit Einhart später, indem er den Besitzer verprügelt. Am Ende wird Einhart bei einer ähnlichen Aktion sein Leben lassen, als er ein misshandeltes Pferd zu verteidigen sucht.

Wie schon bei Jean Paul, Hoffmann und Gotthelf steht der polemische Streitgeist auch bei Einhart mit seinem empathischen Zerfließen in einer Wechselwirkung: »War einst so zutraulich«, notiert er, eine übermäßige Empfindsamkeit heraufbeschwörend, in sein Tagebuch, und auch: »O großer Buchbinder Weltgeist, warum hast du mich zu fein eingebunden! – In dieser Welt braucht's Schweinsleder.« (VAE 535) Die geistesgeschichtlichen Koordinaten der Mitleidspoetik liefert Einhart gleich mit. Nach dem Streit um den als Zugtier eingespannten Hund, fragt er die Erzählerfigur: »[H]aben Sie schon im Schopenhauer gelesen?« (VAE 38) Und im Sinn von Schopenhauers Ethik präreflexiven

Paul [1994], in: Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze, Würzburg 1996, S. 140-164, bes. S. 147f.).

3 Dies ist eines von vielen autobiografischen Elementen des Romans: Vischer hat sich in zahlreichen Artikeln für den Tierschutz eingesetzt (vgl. Andrea Hauser: Vischer als Tierschützer, in: »Auch Einer«. Friedrich Theodor Vischer zum 100. Todestag, hg. von Andrea Berger-Fix, Ludwigsburg 1987, S. 172-180).

Mitleids ist auch Einharts oft zitierte Sentenz zu verstehen: »Das Moralische versteht sich immer von selbst.« (VAE 25)⁴

Das zunächst paradox anmutende Mischverhältnis aus Nähe- und Distanzgebaren spiegelt auch Einharts Sympathiebekundungen und Spottattacken, die er gegenüber Schweizer Nationalmythen wechselweise äußert. So regt er sich bei einer Kutschenfahrt fürchterlich über einen Mitfahrer auf, der sich über die Tell-Geschichte lustig macht. Einhart verkündet, dass es »Ekel erregt, ein ehrwürdiges Heldenbild, woran seit Jahrhunderten ein braves Volk hinaufschaut, mit Schmutz zu bespritzen« (VAE 11).

Wenig später allerdings skizziert er dem Erzähler seinerseits eine satirische Version des Schiller'schen Tell-Stücks: »Die Szene des Tellsprungs dürfte nun keineswegs nur erzählt, müßte dargestellt werden [...]. Also: Tell springt, gleitet aus, fällt ins Wasser.« (VAE 41) Entsprechend gelingt auch der Tyrannenmord nicht: Geßler wird nicht getroffen, »vielmehr hört man nur eine Bogensehne schwirren, gleichzeitig ein ungemein starkes Niesen in einem Busch und die Worte: ›Verfluchter Zufall, Lust und Trug der Hölle!‹ [...] Tell hat sich ja natürlich verkältet« (VAE 42).

Bei genauerem Hinsehen wird eine Logik hinter der zwiegespaltenen Haltung erkennbar: Der Mitreisende, den Einhart zurechtweist, hatte

einige Brocken von ›bloßer Sage‹ vor[gebracht], erklärte die Sage für eine pure Erfindung der schweizerischen Selbstgefälligkeit, kam von da auf die nächste politische Vergangenheit zu sprechen, spottete über die kriegerischen Rüstungen, die im Jahr 1856 die preußische Drohung hervorrief [...]. (VAE 10)

Für den zeitgenössischen Leser noch leichter zu entschlüsseln, bezieht sich der Verweis auf das Jahr '56 auf den sogenannten ›Neuenburgerhandel‹. Er steht für die Schweizerische Unabhängigkeit und diese ihrerseits für die bürgerliche Bewegung überhaupt.⁵ Ihr ist Einhart als der

4 Auch Herman Meyer weist in Zusammenhang mit Einharts Tierliebe auf die Schopenhauer'sche Mitleidsethik hin (vgl. Meyer: Der Sonderling in der deutschen Dichtung, S. 225). Schopenhauers Mitleidsethik kommt im Zusammenhang von dessen Philosophie eine ähnlich zentrale Funktion zu wie bei Rousseau, indem sie den allgemeinen Willen zur Macht zu unterbrechen vermag (vgl. die Überblicksdarstellung bei Michael Hauskeller: Vom Jammer des Lebens. Einführung in Schopenhauers Ethik, München 1998).

5 Ausgangslage des Konflikts war, dass Neuenburg 1848 bei der Gründung des modernen Bundesstaats in die Schweizerische Eidgenossenschaft aufgenommen wurde, nachdem es beim Wiener Kongress Preußen zugeschlagen wor-

›Freiwillige von 1848« (VAE 294) ebenso zuzurechnen wie sein Autor, der in der kurzlebigen Frankfurter Nationalversammlung Abgeordneter der Linksdemokraten war. In Zusammenhang also mit den enttäuschten Hoffnungen von 1848 verteidigt Einhart das Tell-Pathos entschieden.

Zugleich muss jegliches Pathos in Jean Paul'scher Manier ganz grundsätzlich auch immer durch das Komische konterkariert werden: Das Lächerliche soll dem ›uralte[n] Todfeind des Erhabenen«, wie Vischer es in seiner Habilitationsschrift *Ueber das Erhabene und Komische* rekapituliert hat, ›ein Bein stellen«. ⁶ Und in diesem Sinn erklärt Einhart dem Erzähler kurz nach seiner Tell-Verteidigung mit Blick nun spezifisch auf das Schiller-Stück, dass es ›keine Kunst [sei], sogenannte Tragödien, Dramen des hohen Stils zu dichten«, sondern ›leichter Idealismus«, der ›die Dinge ungenau nimmt« (VAE 40). Die Satire wird so zum gattungspoetischen Merkmal eines ›echte[n] Idealismus« deklariert, der ›nicht blind, leichtsinnig über den Punkt weghusch[t], wo das wahrhaft Tragische ruht« (VAE 40).

In dieser frühen Schrift zum *Erhabenen und Komischen* wollte Vischer den aufmüpfigen Charakter des Humoristischen nach Maßgabe von Hegels Ästhetik noch harmonisiert wissen, ⁷ glaubte festzustellen, dass das Komische ›in Wahrheit nicht über den Kreis des Schönen hinaus« ⁸ gehe. Dies habe Jean Paul noch nicht verstanden, der ›im ernsten Gebiete die reine, volle Schönheit nie zu treffen« gewusst habe, sondern ›in einseitigen Idealismus« abgeglitten sei, der ›zu wenig Fleisch und Blut [habe], um schön zu sein«. ⁹ Vierzig Jahre später haben sich

den war. 1856 rebellierten Royalisten, und ihnen fühlt sich der Spötter offenkundig nahe. Nach einer militärischen Reaktion der Eidgenossenschaft erklärt Friedrich Wilhelm IV. im Jahr darauf jedoch den Verzicht auf die Gebiete, womit der Konflikt zum Symbol helvetischer Souveränität und bürgerlichen Freiheitsstrebens überhaupt avanciert (vgl. Edgar Bonjour: *Der Neuenburger Konflikt 1856/57. Untersuchungen und Dokumente*, Basel/Stuttgart 1957).

6 Friedrich Theodor Vischer: *Über das Erhabene und Komische* [1837], in: *Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Aesthetik*, mit einer Einleitung von Willi Oelmüller, Frankfurt a.M. 1967, S. 37-215, hier S. 158.

7 Vgl. besonders den dritten Teil zum ›Komischen«, ebd. S. 160ff.; zur Hegel'schen Aufhebung des Komischen bei Vischer Francesca Iannelli: *In den Grenzen des Schönen. Friedrich Theodor Vischers frühe Rezeption der Hegel'schen Ästhetik*, in: *Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung*, hg. von Barbara Potthast und Alexander Reck, Heidelberg 2011, S. 249-259.

8 Vischer: *Über das Erhabene und Komische*, S. 209.

9 Ebd., S. 210. Weiter lautet die Argumentation: Indem das Erhabene die Sinnlichkeit des Schönen negiere und das Komische somit die Sinnesfeindlichkeit des Erhabenen, funktioniere das Komische als ›Negation der Negation«, in

diese Harmonievorstellungen überlebt, Vischers Vertrauen in die Kunst als idealistische Ersatz-Teleologie ist ins Wanken gekommen.¹⁰ Und so heißt es in *Auch Einer*: »Das ganze Leben, die ganze Geschichte ist Verarbeitung des Zufalls [...]. Vorher, in seinem Eintreten, ist er blind, nachher wird er eine von sehenden Augen geflochtene Masche im unendlichen Netze der Tätigkeiten. Also eigentlich Nachsehung.« (VAE 547)

Wie sich eben an den Tell-Passagen zeigt, tritt im Zeichen eines solchen Zufallsprinzips an die Stelle der Forderung einer Versöhnung des Humors mit dem Idealen ein dynamisches Reibungsprinzip: Zum einen muss das Erhabene durch das Komische konterkariert werden, um die Kritikhaltung des Komischen zu bewahren. Zum anderen behält das Erhabene dort ein Recht, wo es um die Verteidigung bürgerlicher Tugenden geht. Wie sich im Folgenden zeigen wird, ist beides bei Vischer nicht mehr unter einem höheren Prinzip subsummierbar, sondern kann sich – und hier dient die eigensinnige Selbstverständigung des Einzelgängers wiederum als Vorbild – in einer agonistischen Aushandlung bloß immer wieder neu stabilisieren.

Dieses Prinzip der Aufrechterhaltung eines agonistischen Zwiespalts ist auch bezüglich der Einstellung Einharts gegenüber der Deutschen Reichsgründung leitend: Einerseits hat er sich diese als ehemaliger

welcher der »Scherz in ein wohltuendes Gefühl der Beruhigung übergeh[e], hier durch den Scherz eine edle Rührung schimmer[e]«, sodass sich »das Gleichgewicht der rein ästhetischen Stimmung [...] als eine reiche harmonische Einheit dieser verschiedenen Bestandteile wieder her[stelle]« (ebd., S. 212). Zum Rückgriff Vischers auf den Humor-Begriff aus seinen ästhetischen Schriften bei der Konzeption von *Auch Einer* vgl. die Kapitel zur *Poetik des Zufalls* und dem *Realismus im Komischen* bei Matías Martínez: *Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens*, Göttingen 1996, S. 112 ff. Martínez betont dabei vor allem die Kontinuität der Humor-Poetik Vischers, nimmt aber auch Vischers Abkehr von Hegel zur Kenntnis: Bei Vischer werde »die subjektive Gefährdung und Verzweiflung des Einzelnen kaum mehr aufgefangen von der vernünftigen Einrichtung des Ganzen« (ebd., S. 124).

- 10 Wie Philip Ajouri dies herausgestellt hat, relativiert Vischer in den 1870er-Jahren unter dem Einfluss der zeitgenössischen Naturwissenschaft die Vorstellung einer zweckmäßigen Natur: »Vischer gibt seine hegelianische Position auf«, so Ajouri, »und erkennt nun im Subjekt das einzige zwecksetzende Wesen. Es ist durch einen ›Riß‹ von der kontingenten Umwelt getrennt, die seine Zwecke stört, ohne daß auf eine Ausgleichung oder Aufhebung dieser Zufälle [...] gehofft werden kann.« (Philip Ajouri: *Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus. Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller*, Berlin/New York 2007, S. 148; seine ausführliche Rekapitulation von Vischers Darwin-Rezeption findet sich ebd., S. 180ff.)

Kämpfer von 1848 gewünscht. In seinem Tagebuch heißt es: »Großdeutsch gewesen lang. Immer mit Eifer behauptet: ein Teil kann und darf nicht das Ganze werden. Werden wollen.« Gerade hinsichtlich des Votums für eine großdeutsche Einigung, welche Österreich miteingeschlossen hätte, erscheint die Staatsgründung als unliebsamer Kompromiss: Einhart kann »das preußische Wesen nicht leiden [...], Essigsäure, Wohlweisheit«. In diesem Gegensatz findet er eine »Dialektik [...], die mich rasend machen könnte« (VAE 533). Auch diese Zwiespaltenheit, die Einhart noch auf dem Totenbett ausagiert,¹¹ teilt er mit dem Autor.¹²

Dass das Postulat einer harmonischen Einheit von Subjekt und Gesellschaft trägt, erfährt Einhart schon viel früher wortwörtlich am eigenen Leib: Sein überempfindlicher, allergischer Körper ist ein Anstifter andauernden Ärgers, wodurch Einharts »ganzes Leben der ewige Schund, Marterkampf mit den teuflischen Zwerggeistern des kleinen und doch so furchtbar großen Übels« (438) wird. Als umso nötiger erweist sich daher auch hier jene gemütvolle Relativierungsfunktion des Humors, welche helfen kann, das Subjekt zu stabilisieren.

11 Zeitgleich zur Schlacht von Sedan beim Versuch einer Tierrettung schwer verletzt, lässt ihn die Siegesnachricht – in agonistischer Pose – »den Jubel der Seele unterdrücken[]« (VAE 295): Zwar freut er sich über die Einigung Deutschlands, zugleich aber lässt er bereits eine wüste Vorabkritik an einer verlogenen Politik der Gründerjahre folgen. Diesem gespaltenen Verhältnis zur Staatsgründung entspricht, dass Vischer seinen Helden nicht im Kriegsetümmel, wohl aber in kampfeslustiger Pose sterben lässt: »Ich darf anständig sterben. Es ist doch so auf eine Art, wie wenn ich im Kriege gefallen wäre« (VAE 297).

12 Wie in Fritz Schlawes Vischer-Biografie dargestellt, sieht sich dieser als Befürworter der Reichsgründung harscher Kritik der Mitstreiter von 1848 ausgesetzt, während er selber mit den Preußen vor dem Hintergrund des Deutschen Kriegs von 1866 doch ebenfalls hadert (vgl. Fritz Schlawe: Friedrich Theodor Vischer, Stuttgart 1959, bes. S. 325 f.). Auch Christian Jansen schreibt über Vischers »Entwicklung vom Demokraten und Republikaner über die Enttäuschungen von 1849 und 1864 zu einem Unterstützer der Bismarckschen Reichseinigung – bei andauernder Kritik an Bismarcks illiberaler Innenpolitik [...]. Dabei war Vischer durchaus überzeugt, trotz seiner politischen Wandlungen, die manche strenge Demokraten durchaus als Verrat ansahen, an den Ideen von 1848 festzuhalten.« (Christian Jansen: Vischers politische Haltung und sein politisches Engagement zwischen Revolution und Reichsgründung, in: Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Barbara Pott-hast und Alexander Reck, Heidelberg 2011, S. 37–56, hier 43).

3.1.2. *Humoristische Selbststabilisierung*

Die Notwendigkeit einer humoristischen Stabilisierung zeigt dem Erzähler bereits Einharts äußere Erscheinung an. »Es war mir«, so schreibt er,

vom ersten Moment an eine Ähnlichkeit mit Hölderlin aufgefallen; der Leser kennt wohl das Titelkupfer in der Ausgabe der Gedichte von 1843; der unglückliche Dichter ist hier im hohen Alter abgebildet; dieses hat nicht vermocht, dem fast regelmässigen Profil seinen Adel zu nehmen, aber es hat im Bunde mit dem Wahnsinn die hohe Stirn, die feinen Züge tragisch durchfurcht [...]. (VAE 58)

Dieser Stahlstich¹³ ist nicht der einzige Bezug des Erzählers zu Hölderlin. Er berichtet, den Dichter früher noch persönlich getroffen zu haben, »zu einer Zeit [...], wo jene zwei Feinde [das Alter und der Wahnsinn] seine Erscheinung noch nicht so sehr zermürbt und gebrochen hatten« (VAE 58) – ebenfalls eine autobiografische Reminiszenz Vischers.¹⁴

- 13 Der Stahlstich aus der zweiten Auflage der Gedichte von 1843 ist zusammen mit der gezeichneten Vorlage von Luise Keller, die bei Vischer später erwähnt wird (vgl. VAE 319), in der Frankfurter Ausgabe der Hölderlin-Werke abgebildet (vgl. Friedrich Hölderlin: Mündliches, in: Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe, Bd. 9, hg. von Michael Franz und D.E. Sattler, Frankfurt a.M. 1983, S. 229-472, hier S. 423).
- 14 Vischer hatte in jungen Jahren den schon zerrütteten Hölderlin besuchen können, da Vischers Mutter Christiane, geborene Stäudlin, eine Schwester des frühen Freundes und Förderer Hölderlins Gotthold Stäudlin, auch nach dem frühen Tod des Bruders mit Hölderlin eng verbunden blieb (vgl. dazu Adolf Beck und Paul Raabe: Hölderlin. Eine Chronik in Text und Bild, Frankfurt a.M. 1970, S. 88, 359). Vischer berichtet von insgesamt »etwa vier[]« Treffen, wohl Ende der 1820er-Jahre. Von diesen sei eines für Vischer besonders unangenehm verlaufen, indem ihn der Dichter, nach dem Versuch, ihn von einem Freund zeichnen zu lassen, »in furchtbarem Zorn [...] mit südfranzösischen Flüchen und Schimpfwörtern« eingedeckt habe (Friedrich Theodor Vischer: Friedrich Hölderlin. Ein Abschnitt aus Fr. Vischers Vorträgen, mitgeteilt von R. Vischer [1873], in: Marbacher Schillerbuch. Zur hundertsten Wiederkehr von Schillers Todestag, hg. vom Schwäbischen Schillerverein, Stuttgart/Berlin 1905, S. 283-292, hier S. 288). Ebenfalls kolportiert wurde ein Treffen wenige Monate vor Hölderlins Tod, bei dem Hölderlin Vischer »hinter den Ofen« geworfen haben soll, da es dieser abgelehnt habe, ihn als »Herr Bibliothekar« anzureden. Wie der Kommentar der Frankfurter Hölderlin-Ausgabe vermutet, kann es sich dabei aber um denselben früheren Vorfall gehandelt haben (vgl. den Brief Adelberg Kellers an Gottlob Regis aus dem Juni 1843 sowie den Kommentar dazu in Hölderlin: Mündliches, S. 439).

Dem Eindruck des Erzählers zufolge ähnelt Einhart Hölderlin nicht nur äußerlich. Er erkennt bei ihm auch »eine[] Grundstimmung, eine[] Ideenrichtung [...], die dem Geiste des früh verdunkelten Dichters verwandt war« (VAE 58). Diese Geistesverwandtschaft bestätigt sich, als der Erzähler Jahre später Einharts Bibliothek durchforstet:

[N]eben den sämtlichen Werken in der bekannten verdienstvollen Ausgabe von Christoph Schwab standen die Gedichte in der Sammlung von 1843, mit dem Bildnisse nach der Zeichnung von Luise Keller, das ich erwähnt habe, als ich von der Gotthardreise erzählte. Ich griff nach dem Bändchen und als ich es aufschlug, entglitt ein Blatt, das neben dem Stiche lag, ich nahm es auf und fand mit Bleistift querüber darauf geschrieben: »Armer Werther Griechenlands! Dein Lieben war ja wohl hoffnungslos, denn einem Albert, der seine Braut strenge verschließt, dem unerbittlichen Chronos war deine Lotte verlobt. – Du führtest zu wenig Eisen, du Guter, du Schöner, du mein edlerer Bruder mit dem Heiligenschein des ganzen Wahnsinns ums Haupt!« (VAE 319)

Auf der Basis der Gontard-Episode hat Einhart Hölderlin also zur Werther-Figur stilisiert, zum Opfer seiner schutzlosen Hingabe.¹⁵

Hölderlins Wahnsinn wird somit bei Vischer in biografistischer Verkürzung als Prinzip des Scheiterns der Vermittlung von poetischer und prosaischer Welt gelesen – ähnlich fahrlässig, wie Heine in der oben zitierten Passage Novalis' frühen Tod im Zeichen einer Poetik der Schwindsucht gedeutet hatte.¹⁶ Eine tatsächliche Ähnlichkeit zwischen

15 Jan Steinhäussen geht davon aus, Vischer spiele in dieser Passage »deutlich auf Hölderlins Homoerotik an[] [...]. Denn ein ›Werther Griechenlands‹ konnte sich wohl nur auf die gleichgeschlechtliche Liebe beziehen« (Jan Steinhäussen: »Aristokraten aus Not« und ihre »Philosophie der zu hoch hängenden Trauben«. Nietzsche-Rezeption und literarische Produktion von Homosexuellen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts: Thomas Mann, Stefan George, Ernst Bertram, Hugo von Hofmannsthal u. a., Würzburg 2001, S. 330). Ganz so eindeutig ist die Passage nicht: Zwar befremdet Vischers Männlichkeitspathos aus historischer Distanz. Eine Problematisierung dessen muss jedoch nicht zwingend eine verdrängte Homosexualität vermutet werden, sondern kann sich auch an im Text manifeste Elemente halten; etwa den nationalchauvinistischen Franzosenhass Vischers oder die deutliche Misogynie, die Andrea Hauser untersucht hat (vgl. Andrea Hauser: »Ein Frauenbild im großen Styl«. Vischers Männerphantasien, in: »Auch Einer«. Friedrich Theodor Vischer zum 100. Todestag, hg. von Andrea Berger-Fix, Ludwigsburg 1987, S. 142-154).

16 Vgl. zum Heine-Beispiel die Überleitung des Abschnitts 2.3. – Hegels Qualifikation des Romantischen als rein negativ aufgefasste, leere Subjektivität bietet die Blaupause für die im späteren 19. Jahrhundert erfolgende Pathologi-

Hölderlin und Novalis bestünde stattdessen in einer ähnlich begeisterten Verquickung von künstlerischer Exzentrik mit gesellschaftlichem Erlösungspostulat.¹⁷

Gegen die Vorstellung eines solchen Scheiterns einer subjektiven Position an der Gesellschaft wird nun bei Vischer nicht die Auflösung des Konnexes zwischen persönlicher und künstlerischer Konzeption überhaupt empfohlen: Auch der schriftstellernde Einhart verschränkt sein subjektives eng mit seinem literarischen Selbstverständnis. Es wird allerdings dort mit dem Humor eine Art subjektivistischer wie poetologischer Sollbruchstelle mit eingeplant, welche eine idealistische Überspannung verhindern soll: Der Erzähler von *Auch Einer* vermutet, dass

der stärkeren Männlichkeit in der Erscheinung des Ersteren [Einharts] etwas im Innern entsprach, was dem Zweiten ganz fremd war. Hölderlin war humorlos; ich kann es mir nicht denken, daß der unglückliche Dichter aus dem Ernste jemals in solche Derbheit hätte umspringen können, wie A.E. es liebte. Eben an diese Derbheiten, an diese Stöße des Zorns und gröblichen Witz hatte ich schon bisher den tröstlichen Gedanken geknüpft, A.E. könne nicht der Verzweiflung, nicht dem Wahnsinn verfallen, wie der wehrlose schwäbische Sänger. (VAE 58 f.)

sierung der Romantik (vgl. das Kapitel *Hegels Polemiken gegen die Ironie* in Behler: *Ironie und literarische Moderne*, S. 92 ff., sowie das Hegel-Kapitel in Bohrer: *Die Kritik der Romantik*, S. 138 ff.).

- ¹⁷ Wie es Alexander Honold in seiner ausführlichen Darstellung nachzeichnet, entwickelt Hölderlin in den *Hyperion*-Entwürfen 1794 aus dem astronomischen Bild der »exzentrischen Bahn« eine »verallgemeinerungsfähige, Natur und Geschichte umgreifende Denkfigur« (Alexander Honold: *Hölderlins Kalender. Astronomie und Revolution um 1800*, Berlin 2005, S. 41). Hölderlin und Novalis haben sich im Mai 1795 über Fichte bei Friedrich Immanuel Niethammer kennengelernt. Der Gastgeber notierte, es sei »viel über Religion gesprochen [worden] und über Offenbarung und daß für die Philosophie noch viele Fragen offen bleiben« (Johann Gottlieb Fichte: *Fichte im Gespräch. Berichte der Zeitgenossen*, Bd. 1, hg. von Erich Fuchs, Stuttgart-Bad Cannstatt 1978, S. 284). Es ist möglich, dass Novalis, der seine Fichte-Kritik erst in der Folgezeit ausarbeiten wird, Anregungen von Hölderlin empfangen hat, der in seinen Überlegungen zur Unzulänglichkeit des idealistischen Subjektbegriffs bereits fortgeschritten war (vgl. zu den subjektphilosophischen Nähen der beiden Dichter Charles Lamore: *Hölderlin and Novalis*, in: *The Cambridge Companion to German Idealism*, hg. von Karl Ameriks, Cambridge 2000, S. 141–160). Gegen die Annahme eines ganz elementaren Einflusses spricht jedoch, dass auf diese Begegnung offenbar keine Briefe oder weiteren Treffen gefolgt sind.

Wie schon bei dem Rückgriff auf die Dissertationsschrift zur theoretischen Fundierung der Humorbezüge in *Auch Einer* schöpft Vischer auch in den Hölderlin-Passagen aus einem früheren Text – hier einem Vortrag, den er 1870 zu einer postumen Feier des Dichters in Lauffen am Neckar gehalten hatte, der Geburtsstadt Hölderlins. Darin findet sich sowohl die Passage zu Hölderlin als dem *Werther Griechenlands*¹⁸ als auch jene Überlegung, wonach Hölderlin sein Mangel an Humor zum Verhängnis geworden sei. Es heißt in Vischers Vortrag:

Die Menschen können in ihrer Allgemeinheit nun einmal nicht so edel sein, wie sich der Idealismus die Hellenen vorstellt, und sie sind deswegen noch keine Barbaren. Man muß eben auch Humor dazu haben, es kommt ja doch auch wieder anders, man muß auch mit dem Philister leben können, denn er ist überall. [...] Hölderlin sieht Philister um sich her, und sie sind ihm gründlich verhaßt, er hält sie für Barbaren, denn er ist humorlos.¹⁹

Hier wie in der humoristischen Konfiguration exzentrischer Subjektivität entzündet sich die Kritik an der Eindimensionalität des Philisterbegriffs der Romantiker, denen Vischer Hölderlin zurechnet.²⁰ Vischer empfiehlt dagegen, unter Philistern leben zu lernen, um ihnen dann aber allerdings »zur rechten Stunde [...] mit dem Flammenschwert des Geistes über die Köpfe [zu] hau[en]«. ²¹ Die Nähe zum Philisterhaften dient dem Humoristen somit einem Doppelzweck: Einerseits kann er die eigene Subjektivität in einer Affirmation des Gewohnheitsmäßigen zu stabilisieren versuchen, andererseits damit aber auch ein Maskenspiel in kritischer Absicht treiben.

Wie in der romantischen Philisterkritik wird dabei auch in *Auch Einer* der Kunst die Fähigkeit zur Erschütterung von Alltagsgewissheiten zugetraut. In Einharts Notizen heißt es: »Von der Dichtkunst erwartet die Mehrheit der Menschen, sie solle ihnen ihre gewöhnlichen Vorstellungen, nur mit Flittern von Silber- und Goldpapier aufgeputzt, angenehm entgegenbringen«, tatsächlich stelle sie »das gemeine Welt-

18 »Hölderlin ist ein griechischer Werther, oder vielmehr ein Werther des Griechentums. Seine Charlotte ist das Griechentum und schlimmer als vermählt: ihr Albert ist die Vergangenheit, die Irreparabilität, der unerbittliche Saturn.« (Vischer: Friedrich Hölderlin, S. 285)

19 Ebd., S. 285f.

20 In Vischers Rede heißt es: »Die Romantiker erkrankten an der Sehnsucht nach dem Mittelalter. Die Sehnsucht Hölderlins ist [...] eine andere, aber das Erkrankten ist dasselbe.« (Ebd. S. 290)

21 Ebd., S. 286.

bild vielmehr auf den Kopf« (VAE 545). Trotzdem jedoch warnt Einhart davor, zu sehr aus diesem Erschütterungspotenzial zu schöpfen:

Diesem ebenso anmaßenden wie platten Philistervolk liebt nun die Poesie, die Kunst von Zeit zu Zeit recht grundsätzlich das Phantastische an den Kopf zu schleudern, damit es merke: die poetische Welt ist nicht die gemeine. Dies ist begreiflich, doch soll der Künstler und Dichter es nicht zum Prinzip erheben wie unsere Romantiker taten. Das Ideale stellt die gemeine Ansicht von Welt und Leben auch dann auf den Kopf, wenn es die Dinge ganz naturgemäß geschehen läßt. (VAE 545f.)

Zum Begriff des Realistischen und Naturgemäßen gehört, wie aus Einharts Kritik des Schiller-Dramas zu ersehen war, die stetige humoristische Intervention, welche übergreifendes Pathos infrage stellt. So wolle jeder »Humor [...] haben, aber wenn er kommt, der Wilde, erschrickt man wie vor einem Geist« (VAE 545). Wie der obige Blick auf Novalis gezeigt hat, ist die humoristische Wechselspannung von Erhöhung und Erniedrigung der romantischen Poetik tatsächlich jedoch ähnlicher, als es Vischers Gegenüberstellung vermuten lässt.

Einhart ist nicht der Einzige, der aus Vischers *Hölderlin*-Vortrag zitiert. Es habe, liest man im ersten Stück von Friedrich Nietzsches *Unzeitgemäßen Betrachtungen* (1873), ein »namhafter Aesthetiker aus der Hegel'schen Vernünftigkeitsschule [...] im lauten Philistertum das Andenken eines wahren und ächten Nicht-Philisters« mit einer Rede gefeiert.²² Vischers Fürsprache für die Hegel'sche Ästhetik ist zu diesem Zeitpunkt bereits einer pessimistisch grundierten Weltsicht gewichen, und Nietzsche zitiert auch nicht akkurat, wenn er eine Passage aus dem Hölderlin-Vortrag wie folgt wiedergibt: »[E]s war ein Leben voll Weichheit und Sehnsucht [...]. Nur hatte sein Geist zu wenig vom Harten; es fehlte ihm als Waffe der Humor; er konnte es nicht ertragen, dass man noch kein Barbar ist, wenn man ein Philister ist.«²³

Nietzsche leitet daraus den Schluss ab: »[E]rsichtlich will der Aesthetiker uns sagen: man kann Philister sein und doch Kulturmensch – darin liegt der Humor, der dem armen Hölderlin fehlte.«²⁴ Nietzsche

22 Friedrich Nietzsche: *Unzeitgemäße Betrachtungen*. Erstes Stück: David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller [1973], in: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 3.1, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1972, S. 153-238, hier S. 167.

23 Ebd., S. 168 (Kursiv. i. O. gesperrt).

24 Ebd.

kann oder will den damit verbundenen subjekttheoretischen Implikationen nicht folgen, sondern fällt in den Gemeinplatz zurück, wonach die Bildungsphilister mit ihrer »berühmte[n] ›Gesundheit‹« tatsächlich die »*Schwächlichen* oder [...] *Schwachen*«²⁵ seien. Die komplexere Form der Philisterkritik, die in *Auch Einer* an dem beständig rotzenden und hustenden Protagonisten als agonistische Mischung von Aggression und Regression vorgeführt wird, unterläuft eine solche Stärke-Schwäche-Dichotomie.²⁶

Für Nietzsche, der sich sonst für keine Maske, keine Pose der Provokation zu schade ist, scheint die Anverwandlung der Philisterfigur im Zeichen einer polemischen Strategie nicht denkbar. Und auch wenn er später im *Antichrist* (1988) die christliche Figur der Irritation durch Beschränktheit für sich entdeckt, so versteht er es zwar, Jesus als ›heiligen Narren‹ gegen das Christentum in Stellung zu bringen, kann seinem ›idiotischen‹ Jesus aber ebenfalls keine reflexive Haltung zugestehen.²⁷ Stattdessen wird er seinerseits auf Basis seines Vitalismus-Konzepts umso schroffer gegen Hölderlin polemisieren. In den nachgelassenen Fragmenten von 1884 heißt es:

Die Art Hölderlin und Leopardi: ich bin hart genug, um über deren Zugrundegehen zu lachen. Man hat eine falsche Vorstellung davon. Solche Ultra-Platoniker, denen immer die Naivetät abgeht, enden schlecht. Irgend Etwas muß derb und grob sein am Menschen.²⁸

25 Ebd., S. 169

26 So sieht es auch Thomas Althaus als Charakteristikum Einharts, dass er »falsche Überlegenheit [vermeidet]. Bei jeder Aufgabe, auch beim Schreiben, ist er sich der Schwäche des Subjekts bewußt.« (Thomas Althaus: Strategien enger Lebensführung. Das endliche Subjekt und seine Möglichkeiten im Roman des 19. Jahrhunderts, Hildesheim/Zürich/New York 2003, S. 451)

27 Jesus ist in Nietzsches Augen, ohne Bewusstsein für sein Tun, »zurückgeblieben [...] und kindhaft im Alter der Pubertät geblieben« und dabei »[u]nfähig[,], etwas Geistiges zu verstehen« (Friedrich Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 8.3: Nachgelassene Fragmente. Anfang 1888 bis Januar 1889, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1972, S. 29).

28 Friedrich Nietzsche: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 7.2: Nachgelassene Fragmente. Frühjahr bis Herbst 1884, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1974, S. 255. Ähnlich findet sich auch im Nachlass aus dem folgenden Halbjahr die Notiz: »[D]aß solche Shelleys, Hölderlins, Leopardis zu Grunde gehen, ist billig, ich halt nicht gar viel von solchen Menschen. Es ergötzt mich, an die Revanchen zu denken, welche die derbe Natürlichkeit der Natur bei solcher Art Menschen nimmt.« (Ders.:

Solche derbe Härte, wie Nietzsche sie nun selber postuliert, profiliert auch Vischer gegen das vermeintlich Allzu-Reine der Romantiker, verfällt aber deshalb nicht in Lachen über ihr Zugrundegehen. In dieser Art der Überhebung lag aber schon bei Jean Paul der Unterschied zwischen dem »Kältling« (JPSW 5,129), der aus dem »engen selbstsüchtigen Bewußtsein seiner Verschiedenheit« (JPSW 5,128) heraus agiert, und der wärmeren, sich selber in den satirischen Blick mit einbeziehenden Haltung des Humoristen.

3.1.3. *Der Kampf der Stockwerke*

Die Genese des humoristischen Prinzips als Abwendung Einharts von seiner anfangs noch hegelianischen Sicht, zeichnet eine Passage des Romans nach, in welcher der Erzähler nach Einharts Tod dessen Nachlass ordnet. Dort findet sich eine diagrammhafte Skizze, die mit »*System des harmonischen Weltalls*« (VAE 322) überschrieben ist. In dieser hatte Einhart einst versucht, sämtliche an ihn gestellten körperlichen und geistigen Ansprüche unter den Rubriken »innere und äußere Teufel« (VAE 324) aufzulisten und in zwei unterschiedliche »Stockwerke« (VAE 333) einzuteilen. Die Systematisierung im oberen Bereich der Sittlichkeit stellt kein Problem dar, an der Einteilung des Sinnlichen im unteren Teil scheitert er hingegen.²⁹

Unter »innere Teufel« liest man dort etwa: »Schleimhäute. Zunge. Kehle. Lunge. Zwerchfell. Magen. Gedärme.« (VAE 325) Die äußeren Teufel, die Widerfahrnisse des Alltags bezeichnen, sind in Unorganisches (etwa Eis, Pfützen, Staub oder Härchen), Artefakte (wie Brillen, Armlöcher, Knöpfe oder Tinte) oder Tiere (Insekten, Hasen, Hirsche, Fische, Gräten) unterteilt. Besonders in Einharts Liste der »Leidensquellen und Leidensstellen« (VAE 327) wimmelt es »von Korrekturen und Durchstrichen. Man sah in eine wahre logische Verzweiflung hinein.« (VAE 326) Der Versuch, »eine harmonische Übersicht über alle disharmonischen Durchkreuzungen« zu erstellen, ist aussichtslos, und

Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 7.3: Herbst 1884 bis Frühjahr 1885, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1974, S. 255) Vgl. zur Hölderlin-Rezeption Nietzsches Henning Bothe: »Ein Zeichen sind wir, deutungslos«. Die Rezeption Hölderlins von ihren Anfängen bis zu Stefan George, Stuttgart 1992, S. 50ff.

²⁹ Vgl. zum Scheitern von Einharts Systematisierungsversuch die Darstellung bei Petra Mayer: Zwischen unsicherem Wissen und sicherem Unwissen. Erzählte Wissensformationen im realistischen Roman: Stiftern »Der Nachsommer« und Vischers »Auch Einer«, Bielefeld 2014, bes. S. 174ff.

der Erzähler erkennt, es müsse ja »das Bild der Diasharmonie [sic!] selbst disharmonisch werden; es gibt ja keinen Plan fürs Planlose, kein System des Systemlosen.« (VAE 333)

Diese Disharmonie wird von Einhart selber gedeutet, der in seinen Tagebuchnotizen über seine Lehre der beiden Stockwerke philosophiert. Demgemäß entspricht das obere Stockwerk dem »Idealismus. Der verlangte von der Welt mehr, als sie sein kann, forderte überspannt«. Das untere indes steht für die Romantik: »Nun Weltschmerz, Zerrissenheit. Dann Blasiertheit.« Die Romantik erkenne nicht an, dass es Gesetze gebe, die »fest über der Willkür [stehen], objektiv, nichts fragend nach Lust oder Unlust«, und so »eine zweite Natur über der Natur, die sittliche Welt« (VAE 359) bildeten. – Hier zeichnet sich erneut das verkürzte Romantikbild des 19. Jahrhunderts ab.³⁰ Ist aus Einharts Strategie im Umgang mit den sich widersprechenden Prinzipien aber dennoch etwas zu gewinnen?

Beide *Stockwerke* erweisen sich als gleichermaßen notwendig wie defizitär: Der Idealismus kann allgemeine Gesetze formulieren, fordert und erwartet dabei vom Menschen aber eine zu hohe Abstraktionsleistung. Hier kann das als ›romantisch‹ bezeichnete Prinzip Gegensteuer geben, welches emotionalisierend und somatisierend wirkt. Darin alleine liegt eigentlich noch keine Abkehr vom Hegel'schen Denken, denn dieser hatte ja, wie oben anhand des Gewohnheitsparagrafen aus der *Anthropologie* rekapituliert wurde, dem Körperlichen durchaus sein Eigenrecht zuerkannt.³¹ Hegel war jedoch eben von einer *vernünftigen Befriedung* der kontingenten Impulse durch die Gewohnheit ausgegangen, bei Einhart hingegen wirkt das untere Stockwerk in einer gerade nicht friedlichen Eigenregie: So fechten die romantischen Teufel die idealistischen Bestrebungen an,

30 Wie Ernst Behler es zusammenfasst, wertet die Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts »die Romantiker gegenüber den Klassikern systematisch [ab] und [verwirft] das, was bei ihnen als modern, avantgardistisch und zukunftsbezogen angesehen werden kann, im Vergleich mit der gesunden Meisterschaft der Klassiker als unreif, unfertig, ungesund, mißgestaltet und mißgeboren« (Ernst Behler: Der Antagonismus von Weimarer Klassik und Jenaer Frühromantik [1986], in: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie, Paderborn/München u. a. 1988, S. 283-292, hier S. 283). Vgl. ferner die ausführliche Darstellung der Novalis-Rezeption im 19. Jahrhundert in Uerlings: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis, S. 17ff.

31 Vgl. die Passage zu Hegels Gewohnheitsbegriff in Abschnitt 2.2.2.

als sei in dem ersten Stockwerk ein Zorn, ein Gift darüber, daß es das zweite tragen muß, als sei da – ein – ein Etwas, ein Rachgeist, Tücke, nach den höheren Wesen, nach den Zimmerleuten des zweiten Stockwerks mit Nadeln, mit Pfriemen, haarfeinen Dolchen durch die Dielenspalten hinaufzustecken [...]. (VAE 360)

Im Gegensatz zu der an Hegels Begriff des Schönen orientierten Humor-Konzeption in Vischers Habilitation erscheinen erste und zweite Natur hier als inkommensurabel und in einer dauerhaften kriegerischen Auseinandersetzung begriffen.

Diese beiden Prinzipien apostrophiert Vischer in seiner schematischen Logik als ›idealistisch‹ und ›romantisch‹, wobei das Romantische bei ihm ein gänzlich antirationales Prinzip bezeichnet. Die Romantik als Chiffre für das Körperliche und Emotionale befindet sich so in einem Kampf mit der Vernunftlogik des Idealismus. In zumindest Novalis' poetologischer Konzeption beschränkt sich das romantische Verfahren natürlich nicht auf das Irrationale. Der expressivistische Subjektbegriff der Frühromantik profiliert vielmehr ein ganz ähnliches Wechselspiel zwischen jenen Instanzen, die Einhart ›Stockwerke‹ nennt.

Ohne es also selber zu erfassen, entwirft Vischer in seiner Kritik eines von ihm falsch verstandenen romantischen Subjektivismus das Prinzip eines Wechselspiels, welches der eigentlichen frühromantischen Poetik tatsächlich ganz nahe ist: Das Körperliche und das Geistige funktionieren als wechselseitiges Korrektiv. Das obere Stockwerk begrenzt das Zufallsprinzip, das untere schützt vor Überregulierungen durch die Vernunft.³² Gerade in Bezug auf Letzteres könne man, so Einhart

den Idealismusrarren nicht trauen! Sie sind immer auch böse Narren. Sie werden giftig. Da sie an alle Welt die Forderung der Vollkommen-

32 Vischer hat Ende der 1840er-Jahre in der Rückschau auf die gescheiterte Revolution zunächst auch vorgeschlagen, demokratische und absolutistische Verfahren vorübergehend zu einer Herrschaftsform zu mischen: Im »ungeheuren Übergewichte der zentrifugalen Kraft [...] kann unmittelbar der Übergang zu einer Republik [...] nicht gemacht werden. Da muß vorher die zentripetale Richtung durch eine mäßig hingestellte, geraume Zeit bestehende Form [der Monarchie] gestärkt und gesichert sein« (Friedrich Theodor Vischer: *Meine Haltung in der deutschen Frage. Ein Beitrag zur Beleuchtung der Sache selbst*, in: *Kritische Gänge*, hg. von Robert Vischer, Berlin/Wien 1920, Bd. 3, S. 64–94, hier S. 78). Die politische Position der Gründerzeit mit ihren agonistischen Zügen entwickelt sich also aus Vorstellungen einer Ausgleichsbewegung von Demokratie und Absolutismus, welche der frühromantischen Konzeption bei Novalis in *Glauben und Liebe* sehr ähnlich ist.

heit stellen, nur nicht an sich selbst, so ist ihnen nichts und niemand recht, sie verdammen, höhnen, hassen, halten inwendig den ganzen Tag grimmige Monologe, ballen die Faust offen und im Sack, üben Ränke und Tücke. Dahin kommt es mit edlen Menschen, denen die Läßlichkeit fehlt. (VAE 517)

Nicht nur in anthropologischer Hinsicht ähnelt das freiere, *läßlichere* Zusammenspiel Novalis' frühromantischer Poetik-Konzeption. Auf ähnliche Weise überträgt Vischer diese Wechsellogik auch auf das Gebiet der Gattungstheorie, indem er eine dynamische Romanpoetik entwirft: Neben dem Erzählerbericht des ersten Teils und dem Tagebuch Einharts im zweiten Teil, zwischen welchen sich eine komplexe wechselseitige Kommentarfunktion ergibt, enthält der Text Briefe, Erzählungen von Freunden oder eben auch die Listen zum *harmonischen System des Weltalls* sowie eine Pfahlbauernovelle aus der Feder Einharts. Die Spannung zwischen den einigenden, zentripetalen, und den dispersen, zentrifugalen, Kräften, die im romanhaften Prinzip nach Novalis wirksam werden, findet sich hier sehr viel weiter gesteigert als es im eher betulichen Diskurs der Epoche zu erwarten wäre.³³

Thematisch entfaltet sich die Logik der Wechselspannung vor dem Hintergrund einer zeitkritischen Haltung, wie Einhart sie in der eingeschobenen Pfahlbauergeschichte entwirft. Diese spielt auf der Schwelle zum Erzzeitalter, was Einhart als Material einer Parabel auf die Industrialisierung dient. Der Fortschrittsglaube der Siedler wird verwirrt, als sie unter den Pfählen ihrer Häuser die Reste eines alten Dorfs entdecken. Ein Besucher der Nachbarsiedlung ›Turik‹, Feridun Kallar, zieht daraus folgende Schlüsse:

Auf der Höhe der Bildung [...]. Ja, wir glauben, darauf zu stehen, ihr glaubt's auch, nicht wahr? So recht auf der Spitze, dem Giebel, Gipfel, Wipfel der Bildung, und lächelt über die Geschlechter, deren arme Ueberbleibsel wir nun zu Gesicht bekommen haben? (VAE 187)

Der Blick auf andere Lebensformen stellt die Relativität dessen heraus, was man als eigene kulturelle Errungenschaften begreift. Claude Lévi-Strauss bezeichnet diese Gedankenbewegung als die Erfindung des ethnologischen Blicks.³⁴ Hinter dem Namen Feridun Kallar aus Turik

33 Zur höchst zwiesgespaltenen zeitgenössischen Rezeption des Romans vgl. Karl Ludwig Stenger: Die Erzählstruktur von Theodor Vischers »Auch Einer«: Wesen und Funktion, New York/Bern u. a. 1986, S. 7ff., 151 ff.

34 Lévi-Strauß findet bei Michel de Montaigne die »Ablehnung jedes absoluten Kriteriums« angelegt, »auf das sich eine Kultur berufen könnte, um eine andere

steckt eine Anspielung auf den Zürcher Archäologen Ferdinand Keller, der seit Mitte der 1850er-Jahre für die Pfahlbauforschung wichtige Untersuchungen publiziert hatte. In Einharts Geschichte repräsentiert er, zusammen mit dem ebenfalls nicht schwer zu entschlüsselnden Guffrud Kullur, das liberale Nachbardorf.³⁵

In seiner Rede zeichnet der Pfahldorf-Archäologe nun zwei Wege auf, um mit dem Bewusstsein für die Begrenztheit von Kultur und Leben durch Kontingenz umzugehen,³⁶ einem unweigerlichen »[H]ineinfallen in den Rachen der alles verschlingenden Zeit« (VAE 195): Der erste besteht in einem »sinnen und sinnen, entdecken und entdecken, Neues auf Neues erfinden, alles, nur um bequemer zu leben, mehr und feinere Lust zu haben« (VAE 195). Das ist die philisterhafte Lösung, die nur »zu den Gipfeln [führt], die ja doch immer nur wieder Niederungen sind« (VAE 195).

Die zweite Art besteht in einem Denken, das

nach dem Wesen der Dinge [geht] und tiefer und tiefer nach dem einen in allem, das nicht größer, nicht kleiner, nicht höher, nicht niedriger wird, sondern immer gleich es selbst ist. Und obwohl man es nie ganz erforscht, ihm nie ganz auf den Grund sieht, so kühlt doch dies Sinnen und Forschen die Seele gar heilsam aus [...]. (VAE 195)

zu beurteilen« (Claude Lévi-Strauss: *Die Luchsgeschichte. Zwillingsmythologie in der Neuen Welt* [1991], übersetzt von Hans-Horst Henschen, München 1993, S. 234). So verbringt Montaigne in seinem Essay *Über die Gewohnheit* zunächst ganze Seiten damit, seltsame Bräuche anderer Kulturen aufzuzählen, in denen Männer Ringe durch die Lippen tragen, Frauen in den Krieg ziehen, Männer einander heiraten etc. Davon wendet er sich dann aber nicht schlicht befremdet ab, sondern vollzieht einen Perspektivwechsel, um zu erkennen, dass auch die eigenen Gewohnheiten bei genauerer Betrachtung Befremden auslösen: Auch »[d]ie Gesetze des Gewissens, von denen wir behaupten, sie entsprängen der Natur, entspringen der Gewohnheit« (Michel de Montaigne: *Essais. Erstes Buch* [1580], übersetzt von Hans Stilet, München 2011, S. 178).

35 Zu den Anspielungen in der Pfahlbauergeschichte vgl. Martin Stern: *Friedrich Theodor Vischers Romaneinlage »Der Besuch. Eine Pfahldorfgeschichte«*, in: *Archäologie der Schweiz* 2/1 (1979), S. 40-43, hier S. 41. Zu Ferdinand Keller vgl. den Artikel im selben Heft, Stefanie Martin-Kilcher: *Ferdinand Keller und die Entdeckung der Pfahlbauten*, in: *Archäologie der Schweiz* 2/1 (1979), S. 3-11.

36 Ein Gedanke, der Einhart auch in seinen Tagebüchern beschäftigt: »Natürlich kein Zweifel, daß unser Planet einmal in Stücke fährt und in die Sonne fliegt oder so etwas. Und unser Sonnensystem geht eben auch einmal in Trümmer. Dem Weltall sehr gleichgültig, denn es entstehen immer neue.« (VAE 390)

Bei diesem Plädoyer für das Dauerhafte handelt es sich wieder um ein Beispiel von Vischers poetischem Selbst-Recycling: Die Fundgrube ist dieses Mal der Aufsatz *Wieder einmal über die Mode* von 1878, in dem sich Vischer über die modische »Wuth des Überbietens«³⁷ ärgerte. Hinter dem vordergründig Bunten und Vielfältigen steckten nämlich bloß Einfallslosigkeit sowie ein hohles Distinktionsgebaren, was, wie Vischer vermutet, Ausdruck eines eigentlichen Mangels an Individualität sei.³⁸

Diese Überlegungen sind allenfalls modesoziologisch relevant, da symptomatisch für die eingestaubte Kulturdiagnostik der Epoche. Interessanter ist der *Mode*-Text im Hinblick auf die poetologischen Verfahren in *Auch Einer* aufgrund eines anderen, in seinem Aufsatz zunächst nebensächlichen Aspekts: Die detaillierte Beschreibung der von ihm kritisierten Kleider hat ihm offenbar so viel Kritik eingetragen, dass er sich in einem nächsten Essay zu verteidigen genötigt sieht. – »Ich soll in der Art, wie ich mich ausließ, den Anstand verletzt haben«,³⁹ stellt er im Aufsatz *Ueber Cynismus und sein bedingtes Recht* fest, den Vischer 1878, also im Vorjahr des Erscheinens von *Auch Einer*, publiziert und darin der Frage nachgeht, ob es nicht gerade die Aufgabe von Literatur und Publizistik sei, Grenzen der Sittlichkeit zu überschreiten.

3.1.4. ›Cynismus‹ als literarisches Prinzip

Das Verhältnis des Schriftstellers gegenüber dem »gewisse[n] Natürliche[n], das, wenn bloßgelegt, uns Widerwillen, ja Ekel oder durch Ver-

37 Friedrich Theodor Vischer: *Wieder einmal über die Mode* [1878], in: *Mode und Cynismus*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Neumann, Berlin 2006, S. 9–82, hier S. 30.

38 *Mode stifte*, so Vischer, nur oberflächlich Vielfalt, sei aber subkutan »nivellierend, Völker wie Individuen eingleichend« (ebd., S. 56). Vermeintlich ausgelassene Frauenmode sei, so schreibt Vischer, »just auch darin wieder steif und tyrannisch, phantasielos gleichmacherisch« (ebd., 61). Es würden, so Vischer, dem es in solchen Fragen seinerseits an *Läßlichkeit* fehlt, Unterschiede konstruiert, wo keine hingehören – in der Gesellschaft –, jene aber verdeckt, die es seiner Auffassung nach zu betonen gelte – zwischen Deutschen und Franzosen (vgl. hierzu auch das Nachwort von Michael Neumann: »das Abstractum Mode«. Nachwort, in: Friedrich Theodor Vischer: *Mode und Cynismus*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Neumann, Berlin 2006, S. 181–208, bes. S. 202ff.).

39 Friedrich Theodor Vischer: *Ueber Cynismus und sein bedingtes Recht* [1878], in: *Mode und Cynismus* [1878], hg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Neumann, Berlin 2006, S. 83–180, hier S. 91.

letzung der Scham zugleich Abscheu erregt«, nennt Vischer nach dem Vorbild der antiken Schule ›cynisch‹: als ostentatives Ausstellen dessen, »was am eigenen Körper als Ausscheidung des organischen Lebens oder Product von Krankheitsprozesses, was als Zeuge unserer Thier-Verwandtschaft im Geschlechtsleben uns [...] berührt, trifft, packt«.⁴⁰ Der Rahmen für das, mit dem der Schriftsteller das sittliche Empfinden der Gesellschaft stört, ist jedoch nicht mehr der Marktplatz Athens, sondern die publizistische und literarische Öffentlichkeit der Gründerzeit. Und bezogen nun darauf fragt Vischer: »[I]st das Cynische schlechthin unerlaubt, oder, wenn es Bedingungen gibt, unter denen es gerechtfertigt ist, welche sind sie?«⁴¹

Vischers erste Erkenntnis in diesem Zusammenhang betrifft den Umstand, dass der Prozess der Kulturbildung auf dem Prinzip einer »Auslassung der Mittelglieder« beruhe: Es verhalte sich nämlich so, »daß zwischen den großen Gedanken eines Mannes und seinem Stuhlgang, zwischen den Hochgefühlen der Liebe und ihrem realen Ziel keine Gleichung, keine Brücke sei«. Das Prinzip des ›cynischen‹ Verfahrens besteht infolgedessen darin, »die entlegenen Pole in plötzlichem Ruck gegeneinander schnell[en]«⁴² zu lassen. Dieser plötzliche Ruck, der natürlich ein humoristisches Prinzip ist, steht in Kontrast zur ruhigen Bewegung, die nach Vischer den »Vordergrund des Lebens« rhythmisiert; in ihm seien »der Mensch, die Gesellschaft ernstlich darauf bedacht, solche Schüttlung, Rüttlung, das Aufblitzen solchen Scheines fernzuhalten; die Dinge sollen eben und glatt ablaufen«.⁴³

In deutlichem Gegensatz zur antagonistisch-gehässigen Urform der Philisterkritik wird dieser *Vordergrund des Lebens* von Vischer nicht per se negativ konturiert: Auf seiner Basis erst habe »die Menschheit sich aus dem Wildstande der Natur herausgearbeitet«.⁴⁴ Wie bei Hegel ist also die zweite Natur nicht hintergebar und zeitigt zunächst durchaus wünschenswerte Effekte. Da sie aber eine Reihe auch unnötiger Zwänge mit sich bringt, bleibt sie zugleich fortlaufend kritikwürdig.

Wie eine solche Kritik funktionieren kann, macht Vischer bereits in der genüsslich-›cynischen‹ Wahl seiner Beispiele anschaulich. So schreibt er:

40 Ebd., S. 102.

41 Ebd., S. 98 (Kursiv. i. O. gesperrt).

42 Ebd., S. 103.

43 Ebd., S. 104.

44 Vischer: Ueber Cynismus, S. 104.

[W]ir wissen ganz gut, daß das Gegessene auch verdaut sein will und – was auf die Verdauung folgt, aber wir wollen nichts davon wissen; wir würden fürchten, hinaus zur todtten Materie und hinab unter unsern Menschenwerth gestoßen zu werden, wenn wir jetzt [...] daran erinnert würden (104).

Wie später in der psychoanalytischen Theorie werden hier Modalitäten des Stuhlgangs zum kulturdiagnostischen Gegenstand: Die eigenen Exkremente sind das Andere, Leblose, das unser Selbstverständnis bedroht, weshalb sie der Sichtbarkeit bestmöglich entzogen werden.⁴⁵

Gerade die ›cynische‹ Betrachtung ist geeignet, solche Verdrängung bewusst zu halten, die Kontingenz von Bräuchen zu markieren und ihre Umsetzung zu hinterfragen: Vischer wendet sich gegen einen »falsch gesteigerte[n] Anstandsbegriff« ebenso wie gegen »falsche Empfindlichkeit«. ⁴⁶ Und so bedeutet denn auch »Cynismus nicht ein Schmutzigsein, nicht einfach ein Leben im Schmutze, sondern ein Act des Aufdeckens«;⁴⁷ es gebe »Fälle, wo das Schmutzigere das Idealere ist«⁴⁸ – dann nämlich, wenn eine »humoristisch derbe Aufdeckung der Natur mit der Absicht [verfährt], die Unnatur *komisch* zu bestrafen«. Gleichwohl ist dabei, wie Vischer gesteht, »allerdings nicht ausgeschlossen, daß man dieser Art zu tractiren, eine Neigung, Hang, Liebe zum puren Stoss anspürt, ein Wühlen ansieht«.⁴⁹

Das Aufdecken des Peinlichen speist sich nicht alleine aus Anstands-Regulationserwägungen. Als »Reiz, dagegen zu revolutionieren«, ⁵⁰ steht das Aufbegehren des Körperlichen für eine »Rache [...] an dem Zwang, den es um der lieben Ordnung willen erfahren muß, als wolle es abwehren, daß die Welt vor lauter Regel fad und langweilig werde«. ⁵¹ Die cynische Exaltation steht für das Bemühen, die Welt etwas aus ihrer geregelten Bahn zu werfen, um so einem elementaren Sinnbedürfnis des Menschen beizukommen – wie dies unter anderem auch die Romantik forderte. Und in dieser Anerkennung des Zufälligen durch Einnahme einer exzentrischen Haltung besteht das *tertium com-*

45 Eine psychoanalytische Theorie zur Subjektgenese über den Ekel vor dem von ihr so genannten ›Abjektiven‹ hat Julia Kristeva entwickelt (Julia Kristeva: *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris 1980).

46 Vischer: *Ueber Cynismus*, S. 123.

47 Ebd., 124.

48 Ebd., 166 (Kursiv. i. O. gesperrt).

49 Ebd., 124 (Kursiv. i. O. gesperrt).

50 Ebd., 125.

51 Ebd., 132.

parationis zwischen der poetologischen und der politischen Haltung – wie Vischer seinen Text *Meine Haltung in der deutschen Frage* schließt: »[N]icht auf organischem, sondern nur auf chaotischem Wege kann es anders werden«.⁵²

Diese Inkommensurabilität der Sphären von Vernunft und Gefühl inkorporiert der Allergiker Einhart mit seinen fortwährenden Versuchen, die Reaktionen seines Körpers in den Griff zu bekommen. Mit den Überlegungen zum ›Cynismus‹ formuliert Vischer eine agonistische Kulturtheorie: Einerseits werden die entsprechenden Verdrängungs- und Stabilisierungstechniken als kulturstiftende Konstanten herausgestellt. Andererseits gewinnt die Kultur erst mit der zusätzlichen Irritation dieser Verfahren an Tiefe. Und dieser größere kulturtheoretische Sinn verschafft nun dem zunächst auf das Partikulare seines eigenen Leidens bezogenen Erkenntnisanspruch Einharts (und Vischers Romanpoetik) – der konflikträchtigen Inkommensurabilität von stabiler Einheit und dynamischer Vielfalt – einen größeren Anspruch auf Allgemeingültigkeit.

Insofern verwundert es nicht, dass auch Einhart in seinem Tagebuch von einem »besondern Spaß am Absurden« berichtet:

Eigentümlicher Schauer über den Buckel herunter, kitzliches Weh- und Wohltun, Gänsehautreiz. Was nicht Gänsehaut macht, ist noch nicht recht absurd. Möchte eine Abhandlung darüber schreiben, habe aber den Grundbegriff noch nicht finden können; »Maßverletzung, Grenz- oder Taktverletzung« [...]. (VAE 539)

Die Pointe ist klar: Die Abhandlung, die Einhart schreiben möchte, hat Vischer unlängst verfasst, und seinerseits den *Grundbegriff*, den sein Held noch nicht hat finden können, eben im ›Cynismus‹ entdeckt. Wenig später ist offenbar auch Einhart auf den Begriff gekommen, wenn er in seinem Tagebuch das Verschwinden des Derben beklagt: »Poeten vor tausend oder etlichen hundert Jahren, die durften im Humor noch den Zynismus wagen [...], wir aber [...] sind gebildet, und nicht wenige von uns gehören zur ›guten Gesellschaft‹; zwar eine feine Zote, ja das ist was anderes, das zieht.« (VAE 545) – Beim ›Zynismus‹ mit ›Z‹ rächt sich die Modernisierung der Rechtschreibung in der zitierten Ausgabe: In der Erstausgabe des Romans steht ›Cynismus‹⁵³ und bezeichnet eben

52 Vischer: *Meine Haltung in der deutschen Frage*, hier S. 94.

53 Vgl. Friedrich Theodor Vischer: *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft*, Stuttgart/Leipzig 1879, Bd. 2, S. 361.

keine schlicht herablassende Distanzierungshaltung, sondern besagte implikationsreiche poetologische Strategie.⁵⁴

Die Kraft der Negativität, die einstmals dem derben Humor zukam, muss unter modernen Bedingungen neu gefasst werden: Sie drückt sich nun nicht mehr in der Gegenkultur einer Volkskultur als Kollektivsingular aus, von dem etwa auch Bachtin in seinem Buch über Rabelais und den Karneval erzählt,⁵⁵ sondern geht von der Demonstration der exzentrischen Position des Individuums durch das Postulat seiner Eigenheit aus, für die die Differenz zwischen Privatem und Öffentlichem zentral ist. Insofern entsprechen sich bei Bachtin die Antistruktur des Karnevalesken und die Individualpolemik eines immanenten Widerspruchs des dialogischen Nachromantikers in seinem Dostojewski-Buch.

Die Praxis, die diese Haltung bei Vischers Einhart annimmt, spiegelt sich in seinem Umgang mit den Widrigkeiten des Alltags, etwa der zu Beginn verlorenen Brille: Nachdem diese mithilfe des Ich-Erzählers entdeckt ist, hält Einhart ihm mit »zornsprühenden Augen, hochrot im Gesicht« (VAE 19), eine Rede über das »Tendenziöse, was im Objekt überhaupt liegt« (VAE 22). Er exemplifiziert an zahlreichen slapstickhaften Beispielen die Widerfahrnisse des Alltags, welche die Blaupause für die Teufel-Theorie aus dem Tagebuch abgeben.⁵⁶ Und schließlich ruft er aus: »Wer kann nur daran denken, wer auf die Vermutung kommen, wer so übermenschliche Vorsicht üben, solche Tücke des Objekts zu vermeiden!« (VAE 24)

54 In seinem Essay entdeckt Vischer literaturgeschichtlich als treibende Kraft eines übertriebenen Anstandsgebarens Johann Christoph Gottsched, der »die Posie nach d[em] Reglement des höfischen Wohlanstands einexerziert« habe (Vischer: Ueber Cynismus, S. 143). In seiner Rebellion gegen das Höfische kann Vischer wiederum an den Topos der Philisterkritik anknüpfen: Nach Gottsched sollten »verständige Wahrheiten säuberlich und anständig aufgeschmückt [werden] – genau, wie es der Philister heute noch will« (ebd., S. 144). ›Cynisch‹ zu verfahren, bedeute somit, »gegen die Zufriedenheitspredigt ordinärer Köpfe ins Feld zu ziehen« (ebd., S. 145).

55 Vgl. Michail Bachtin: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur [1965], übersetzt von Gabriele Leupold, hg. und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann, Frankfurt a.M. 1987.

56 »Zuerst springen an drei Hemden die Knöpfchen ab, da ich sie anziehen will. Ja, ja, so ein Hemdknopf! Ein Bär stellt sich ehrlich zum Kampf; ich weiß, was ich zu tun, wie ich meine Waffe anzuwenden habe; einen hundertjährigen Eichbaum kann ich mit Kraft und Ausdauer umhauen; aber der Knirps! [...] Stark eine halbe Stunde lang habe ich heute Morgen diesen Schlüssel gesucht, – es war zum Rasendwerden, da finde ich ihn endlich, sehen Sie, so!« (VAE 24)

Die Tücke der Dinge wird aber nicht nur beklagt, sondern auch bekämpft: »[E]r hielt sie [die gefundene Brille] in die Höhe, ließ sie von da fallen, rief mit feierlicher Stimme: ›Todesurteil! *Supplicium!*«, hob den Fuß und zertrat sie mit dem Absatz, daß das Glas in kleinen Spittern und Staub umherflog.« (VAE 21) Dieses symbolische Todesurteil gegen die Dinge wird Einhart im Verlauf des Romans mehrfach wiederholen, wenn er später etwa ein ganzes Teeservice Stück für Stück mit großem Vergnügen aus dem Fenster wirft. – Was hat dies aber zu bedeuten?

Die Forschung geht von einer zwanghaften Persönlichkeit Einharts aus, der mit seinen Wutanfällen Kontingenzabwehr betreibt.⁵⁷ Der vielbeschworenen *Tücke des Objekts*, von welcher der Roman erzählt, liegt also eine Tücke auch des *Subjekts* zugrunde. Was aber nicht vergessen werden darf, ist der Öffentlichkeitscharakter, die genüssliche Performanz dieser *Todesurteile*, die ja *mit feierlicher Stimme* verkündet werden: Wie eine Kriegserklärung immer Anerkennung des Gegners als *iusus hostis* impliziert, so richtet die Bekämpfung der tückischen Dinge zugleich die Aufmerksamkeit auf ihre Irritationskraft.

Wie beim ›cynischen‹ Prinzip geht es auch hier darum, die prinzipielle Allgemeingültigkeit einer zunächst rein privaten Idiosynkrasie zu behaupten. Ganz in diesem Sinn resümiert einer der Freunde Einharts nach dessen Tod:

[D]a hab' ich heut in dem guten alten Buch *Simplicissimus* von Grimmelshausen etwas gelesen, das hab' ich mir wörtlich gemerkt, mir scheint, es passe hierher: »Ich glaube, es sei kein Mensch in der Welt, der nicht seinen Sparren habe, denn wir sind ja alle einerlei Geschöpfe [...].« (VAE 350)⁵⁸

57 Zum Aspekt der Zwanghaftigkeit vgl. Martínez: *Doppelte Welten*, S. 129f. Die psychologischen Dimension erläutert Philip Ajouri dahingehend, dass er Einharts Anthropomorphisieren der Gegenstände, von Feuerbachs Projektionsbegriff ausgehend, als von Vischer in seinen ästhetischen Schriften unter dem Begriff der ›Leihung‹ bzw. der ›Symbolisierung‹ besprochenes Verfahren bezeichnet, das der Kontingenzentlastung diene (vgl. den Abschnitt zur *Leihung als Beseelung der tückischen Objekte* in Ajouri: *Erzählen nach Darwin*, S. 215 ff.).

58 Ganz *wörtlich* hat er sich das Zitat nicht gemerkt. Bei Grimmelshausen heißt es: »JCh glaube / es sey kein Mensch in der Welt / der nicht *einen Hasen im Bussem habe* / dann wir sind ja alle einerley Gema^cchts« (Hans Jacob Christoffel von Grimmelshausen: *Werke in drei Bänden*, Bd. 1,1: *Simplicissimus Teutsch*, hg. von Dieter Breuer, Frankfurt a.M. 1989, S. 311, Hervorheb. v. N.v.P.) – eine veraltete Redewendung, welcher der Sinn der Paraphrase bei Vischer aber entspricht (vgl. den Kommentar bei Grimmelshausen ebd., S. 898).

Gerade in seinen eigensinnigsten Momenten also agiert Einhart die grundlegenden Widersprüchlichkeiten moderner Subjektivität aus. Das Allergische wird so allegorisch, zum Muster eines gesellschaftlichen Prinzips. Und dieses drängt auf jenes Prinzip konflikthafter Einigung hin, in deren Zeichen die Gesellschaft nach der Reichsgründung in Vischers Augen einzig stehen kann.

3.2. Agonistische Assimilation. Theodor Fontane: *L'Adultera* (1882)

Friedrich Theodor Vischer testet mit seinem ›Cyniker‹ Einhart die Aktualisierbarkeit der Jean Paul'schen Poetik des humoristischen Sonderlings mit seinen politischen wie poetologischen Implikationen als Dissonanz-Figur für den Kontext der Gründerzeit aus. Ein solcher ›cynischer‹ Sonderling taucht auch in Theodor Fontanes Novelle *L'Adultera* auf, 1880 zunächst in der Zeitschrift *Nord und Süd*, 1882 dann auch in Buchform erschienen.⁵⁹ Das Auftauchen dieser Figur bei Fontane überrascht, denn es gibt bei Fontane keinen wichtigen Bezug auf Jean Paul. Die einzige Studie zum Verhältnis Fontanes zu Jean Paul, ein Beitrag Kurt Schreinerts aus den 1950er-Jahren, konstatiert vor allem die Gleichgültigkeit des Realisten dem Humoristen gegenüber.⁶⁰

Schreinert glaubt dennoch merkwürdige Ähnlichkeiten zwischen den beiden Schriftstellern zu entdecken. Diese sind, wie er selber feststellt, jedoch zu vage, um einen direkten Einfluss zu belegen: ein zwiespältiges Verhältnis zur Frühromantik,⁶¹ eine skeptische Haltung der öffent-

59 Fontanes Werke werden unter der Sigle ›GBA‹ mit Abteilungs- und Bandnummer nach der noch un abgeschlossenen Großen Brandenburger Ausgabe zitiert (Theodor Fontane: Große Brandenburger Ausgabe, hg. von Gotthard Erler, fortgeführt von Gabriele Radecke und Heinrich Detering, Berlin 1994 ff.). Dort noch nicht edierte Texte werden unter der Sigle ›FW‹ zitiert nach der Nymphenburger Ausgabe (Theodor Fontane: Werke, Schriften und Briefe, hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Darmstadt 1979).

60 Vgl. Kurt Schreinert: Fontane und Jean Paul, in: Festgabe für Eduard Berend zum 75. Geburtstag am 5. Dezember 1958, hg. von Hans Werner Seiffert und Bernhard Zeller, Weimar 1959, S. 160-170, hier S. 160.

61 Schreinert zitiert so etwa eine Passage aus Fontanes Aufsatz über Willibald Alexis zum Verhältnis von Realismus und Romantik, wobei Fontane davon ausgeht, dass sich die Prinzipien romantischen und realistischen Erzählens grundsätzlich vertragen (vgl. ebd., S. 162); eine Unverträglichkeit beider nimmt Fontane nur Bezüglich einer romantischen »Überspanntheit« und »dunkeläugigen Mystik« an (FW III 1,460).

lichen Meinung gegenüber und die Verweigerung theoretischer Abstraktion,⁶² zugleich eine Vorliebe für selbstreflexives Erzählen und ein Faible für verschrobene Figuren.⁶³ Bei all diesen Punkten handelt es sich um zentrale Eigenschaften dessen, was hier als Prinzip ›nachromantischer‹ Exzentrik profiliert wird. Und in diesem Zusammenhang ist die Frage interessant, ob die Sonderlingsfigur ihre poetologischen und politischen Reflexionspotenziale auch noch entfaltet, wenn ein starker Bezug auf Jean Pauls Humorkonzeption fehlt.

3.2.1. ›Cynische‹ Gemütlichkeit

In *L'Adultera*, Theodor Fontanes erstem Zeitroman, wird der Berliner Kommerzienrat Van der Straaten schon in den ersten Zeilen als Sonderlingsfigur erkennbar: »An der Börse galt er bedingungslos«, heißt es dort, »in der Gesellschaft nur bedingungsweise«, und weiter: »Es hatte dies, wenn man herumhorchte, seinen Grund zu sehr wesentlichen Teilen darin, daß er zu wenig *draußen* gewesen war und die Gelegenheit versäumt hatte, sich einen allgemein giltigen WELTSCHLIFF [...] anzueignen.« Diese mangelnde Weltläufigkeit äußert sich ebenso in »seine[m] spezifisch lokalen Stempel wie seine[r] Vorliebe für drastische Sprüchwörter und heimische ›geflügelte Worte‹ von der derberen Observanz« (GBA I 4,5).

Den Grund dafür sieht der Erzähler in Van der Straatens Kindheit: Dieser habe sich »als reicher Leute Kind, von Jugend auf daran gewöhnt, alles zu tun und zu sagen, was zu tun und zu sagen er lustig war« (GBA I 4,5). Und entsprechend bekundet auch Van der Straaten selber, »[e]r sähe mithin nicht ein, warum er an sich arbeiten und sich Unbequemlichkeiten machen solle«, und scheint mit dieser Oblomow'schen Initiationslosigkeit ganz im Habitus ostentativer Gemütlichkeit aufzugehen: Er sei, so wieder der Erzähler, »wie hiernach [den Worten Van der Straatens] zu bemessen, eine sentimental-humoristische Natur, deren Berolinismen und Cynismen nichts weiter waren, als etwas wilde Schößlinge seines Unabhängigkeitsgefühls und einer immer ungetrübten Laune« (GBA I 4,6).

62 Vgl. Schreinert: Fontane und Jean Paul, 163.

63 Es sei Fontane, so schreibt Schreinert, »Jean Pauls stetes Einmischen in die Erzählung, sein Reflektieren von außenher in das Werk hinein« (ebd., S. 164) ebenso verwandt wie der »Humor Jean Pauls bei der Schilderung skurriler Gestalten und idyllischer Käuze« (ebd., S. 164f.).

Auch hier also bekommt man es mit *Cynismen* zu tun, jenem Signalwort, das bei Friedrich Theodor Vischer auf eine hintersinnige poetologische Strategie hindeutete.⁶⁴ Verhält sich dies bei Fontane ähnlich?

Fontane kann Vischers oben zitierten Essay *Ueber den Cynismus* gekannt haben: Als Fontane 1879 an *L'Adultera* schreibt, erscheint er gerade in zweiter Auflage, und zumindest zur Kenntnis genommen hat Fontane die Veröffentlichung von *Auch Einer*.⁶⁵ Zugleich scheint die Form des ›Cynismus‹ bei Fontanes Van der Straaten ganz anders ausgeprägt als bei Vischers Protagonisten: Während sich Letzterer hustend und schniefend durch die Welt wälzte und seine destruktiven Scharmützel veranstaltete, erscheint bei Van der Straaten alles unter geruhssameren Vorzeichen: »Alles athmete Behagen, am meisten der Hausherr selbst, der, in einen Schaukelstuhl gelehnt und die Morgenzeitung in der Hand, abwechselnd seinen Kaffee und den Subscriptions-Ball-Bericht einschlürfte« (GBA I 4,8). So heißt es in der Anfangsszene, in welcher

64 Fontane verwendet den Begriff des ›Cynismus‹, wie bei Vischer oben skizziert (vgl. den Abschnitt 3.1.4.) im Sinne eines ebenso dezidierten wie aber auch kalkulierten Verstoßes gegen die Regeln des Sagbaren. So schreibt er bezüglich seiner Bekanntschaft mit dem konservativen Schriftsteller George Hesekei in *Von Zwanzig bis Dreissig* (1898) von einem »Wettschwimmen in Cynismen. In Cynismen, aber nicht in Unanständigkeiten. Alles wurde gesagt, aber doch in der Form wohlzogener Menschen, ja, Hesekei war stolz darauf, in jedem Zustande sich immer noch in der Gewalt zu haben.« (GBA III 3,285) Dass Hesekei für die Figur Van der Straatens Pate gestanden haben könnte, vermutet der Kommentar der Großen Brandenburger Ausgabe (vgl. GBA I 4,208). Über Fontanes Kenntnis der humoristischen Tradition gibt eine noch nicht kritisch edierte Notiz zu seiner Lektüre von Jean Pauls *Dr. Katzenbergers Badereise* (1807f.) Auskunft. Dessen Protagonisten beschreibt er als »Mischung von Cyniker und Isegrimm, gescheidt, grob, humoristisch, geizig« (vgl. die im dortigen Anhang auszugsweise abgedruckten Aufzeichnungen Fontanes bei Schreiner: Fontane und Jean Paul, S. 167–170, hier S. 168).

65 In einem Brief an seine Ehefrau vom 1.4.1880 – also aus der Zeit der Arbeit an *L'Adultera* (vgl. GBA XI 2,73) – erzählt Fontane von einer Abendgesellschaft, auf welcher der Kunsthistoriker Wilhelm Lübke von Vischers Roman »witzig, pikant und ich glaube auch zutreffend [sprach]. Es muß doch ein ganz verrücktes Buch sein. Verrückt ist aber doch wieder zu viel Lob, verrückt mit unendlicher Prätension.« (GBA XII 3,202) Kennengelernt hatte Fontane Vischer im April 1871, wie er es im zweiten Kriegsbuch *Aus den Tagen der Occupation* (1871f.) nacherzählt. Er habe Vischer dabei berichtet, dieser sei »in dem Berliner Kreise, in dem ich lebte, ein Gegenstand unsrer aller Verehrung« (FW III 4,701). Nach einer dann mehrtägigen gemeinsamen Reise schwärmt er: »Wieviel gedanklich Feines, epigrammatisch Zugespitztes, wieviel Scharfes, immer Treffendes hatte ich aus seinem Munde gehört!« (FW III 4,702)

der Geschäftsmann mit seiner wesentlich jüngeren Frau Melanie, mit der er zwei Kinder hat, beim Frühstück sitzt.

Wenn er seine kichernde Lektüre der Klatschspalte gegen die Empörung seiner Frau verteidigt, decken sich seine Reflexionen mit Vischers Überlegungen zum ›Cynismus‹: »Sieht doch die Katz den Kaiser an. Und ich sage Dir, Lanni [Melanie], was man ansehen darf, das darf man auch beschreiben.« (GBA I 4,9)⁶⁶ Und obwohl er äußerlich gerade nicht so rastlos scheint wie Vischers Held, neigt er umgekehrt gerade dazu, es mit seiner Gemütlichkeit zu übertreiben, die ihm dazu dient, sein ›cynisches‹ Eigenrecht, gegen als übersteigert empfundene Konventionen zu verteidigen: »Ich hasse Prüderien und jene Präntensionen höherer Sittlichkeit, hinter denen nichts steckt. [...] Ich darf das sagen und jedenfalls *will* ich es sagen, und was ich gesagt habe, das habe ich gesagt.« (GBA I 4,73) Auch in der philisterhaften Geruhsamkeit, der ständigen Entäußerung von Berliner Sprichwörtern und aus der Tiefe seiner behäbigen Polsterwelt gesprochenen Bonmots liegt also ein Provokationspotenzial, mit dem Van der Straaten sein Umfeld und vor allem seine Frau zu irritieren versteht.

Der männliche Schneid, den Einhart aus *Auch Einer* mit seinen ironischen Exekutionen zumindest behauptete, geht dem ›Cyniker‹ Fontanes ab. Er ist keine Heldenfigur, wie sie in Fontanes kurz zuvor verfasstem Romanfragment *Allerlei Glück* (1877/1878) beschrieben wird: »Vielgereiste, sprachensprechende, kosmopolitisch geschulte Menschen, die sich von dem Engen des Lokalen und Nationalen von Dünkel und Vorurteilen freigemacht haben, Mut, Sicherheit und freie Gesinnung haben. Das sind meine Lieblinge« (FW I 5,663), bekundet dort eine der Figuren. Solche Eigenschaften des Weltläufigen und der Eloquenz, des grenzüberschreitenden Helden im Lotman'schen Sinn,⁶⁷ findet sie im Kaufmanns- und vor allem auch im Offizierstand.⁶⁸ Diejenigen, die sich aus dem Habitat nicht befreien können, in das sie hineingeboren wurden, sind nach Lotman klassische Nebenfiguren. Und zu ihnen scheint, in seiner Versessenheit auf das Lokale und Gemütliche, dabei merkwürdig stolz und mühsam, zunächst auch Van der Straaten zu gehören.

Stimmen aber die Bewertungen und Erklärungszusammenhänge, die der Erzähler für die bloß *bedingungsweise* gesellschaftliche Geltung

66 Vischer notiert: »Schreibt Jemand über die Mode, so kann der leitende Maßstab der Beurtheilung dessen, was er vorbringt, einzig und allein in der Frage bestehen: hat er richtig gesehen?« (Vischer: Ueber Cynismus, S. 87)

67 Zu Lotmans Handlungsmodell vgl. den Abschnitt 2.4.1.

68 Vgl. FW I 5,663.

Van der Straatens anführt? Und hat Van der Straaten wirklich eine *immer ungetrübte Laune*?

In zweifacher Hinsicht markiert der Erzähler die Unzuverlässigkeit seiner Aussagen: Erstens waren diese Auskünfte für ihn einzutreiben, *wenn man herumhorchte*, er beruft sich also bloß auf Informationen aus zweiter oder dritter Hand. Zu untermauern versucht der Erzähler diese Gerüchte, indem er seine Einschätzung zweitens nach jenem Diskurs *bemisst*, den Van der Straaten selber um seine Persona herum entfaltet. Den Selbstauskünften humoristischer Zeitgenossen ist jedoch auch nicht immer zu trauen. Ein auktoriales Wissen scheint der Erzähler jedenfalls nicht zu besitzen.

Die aufgrund der Erzählkonstruktion schon zu Beginn unklare Sachlage spiegelt sich innerhalb der Geschichte in einer Diskussion darüber, wie Van der Straatens ›cynisches‹ Spiel zu beurteilen sei: Nach einem Abendessen bei Van der Straatens, bei dem sich der Hausherr wieder durch boshafte und launige Bemerkungen hervorgetan und seine Ehefrau empfindlich blamiert hat, unterhalten sich der Polizeikommandant Reiff und der in die Jahre gekommene Legationsrat Duquede über ihn. Reiff klagt dabei, Van der Straaten fehle es »aber doch wirklich an Bildung und Erziehung« (GBA I 4,43). Duquede hingegen bekundet: »[I]ch freue mich immer, wenn er mal so dazwischenfährt. Der Alte war auch so, nur viel schlimmer, und es hieß schon damals, vor vierzig Jahren: ›Es sei doch ein sonderbares Haus und man könne eigentlich nicht hingehen.‹ Aber uneigentlich ging Alles hin.« (GBA I 4,42f.)

So unterschiedlich fallen auch die anderen Einschätzungen aus: »Ich spiele mit ihm. Er ist ein altes Kind« (GBA I 4,41), erklärt Van der Straatens Schwager seiner Frau, von demselben Abendessen kommend. Gewisse Ahnungen hat dagegen die Gattin Melanie: »Du bist nicht so harmlos, wie Du Dich stellst«, vermutet sie, ist sich aber nicht sicher, »ob es etwas sehr Gutes oder etwas sehr Schlimmes ist, was in Dir steckt« (GBA I 4,13). Einer ihrer Kosenamen für ihn ist infolgedessen jedenfalls »Dänenprinz« (GBA I 4,15).

Auf die Frage, ob in ihn nun besonders *Gutes* oder *Schlimmes* stecke, scheint alleine Friederike von Sawatzki, genannt Riekchen, die langjährige Freundin Van der Straatens, eine Antwort zu haben. Melanie gegenüber beteuert sie, dass er

ein gutes Herz hat, ein viel besseres als mancher denkt und vielleicht als du selber denkst. Und er ist auch gar nicht so rücksichtslos. Er kann nur nicht leiden, daß man ihn stört oder herausfordert [...], dann beherrscht er sich nicht länger, aber nicht weil er's nicht könnte, nein, weil er nicht *will*. (GBA I 4,49)

Anhand dieser Beschreibung lässt sich Van der Straaten in die Reihe der ›humoristischen‹ Sonderlinge von Jean Paul bis Vischer eingliedern: Die bärbeißig-cynische Art, mit der er sich durch kalkulierten Kontrollverlust Armfreiheit verschafft, dient demnach dem Schutz einer erhöhten Sensibilität. Und im Sinn der für den Figurentypus ferner bestimmenden Tradition des Mitleids-Prinzips fährt sie fort:

[I]ch habe Dir schon gesagt, er behandelt mich gut, weil er ein gutes Herz hat. Aber das ist es noch nicht alles. Er ist auch so freundlich gegen mich, weil er mitleidig ist. Und mitleidig sein, ist noch viel mehr als bloß gütig sein und ist eigentlich das Beste, was die Menschen haben. (GBA I 4,50)

Für das Bild des ›nachromantischen‹ Exzentrikers fehlt hier noch die Urhütte, denn das Regressionsmoment darf sich bei einem ernsthaft-exaltierten Humoristen ja nicht im dem bürgerlichen Interieur erschöpfen.

Als der Gärtner den Hausgast, Ebenezer Rubehn, an dem die Ehe der Van der Straatens zerbrechen wird, durch die Anlage des Hauses führt, zeigt er ihm eine besondere Ecke. Der Gärtner berichtet: »Da wo der kleine Tisch is un die kleinen Stühle, das is der beste Platz, un is wie ne Laube, un ganz dicht. Und da sitzt ooch immer der Herr Commerciensrath. Und keiner sieht ihn. Un das hat er am liebsten.« (GBA I 4,93) Diese Stelle wird im weiteren Verlauf der Geschichte als Ort des Ehebruchs zwischen Melanie und Rubehn wichtig. Zunächst ist jene laubenartige Stelle aber eben der einzige Ort, an dem der sich scheinbar ständig in die Mitte der Aufmerksamkeit drängende Van der Straaten ungesehen bleiben kann.

Wie erklärt sich aber diese merkwürdige Mischform zwischen Aufdringlichkeit und dem Wunsch nach Unsichtbarkeit?

3.2.2 *Kulturelle ›Amalgamierung‹*

Wie die Anfangspassage bereits zeigt, amüsiert sich Van der Straaten nicht nur über die Klatschspalte der Zeitung. Er ist auch selber Gegenstand des Geredes. Und unter diese kolportierten Aussagen lässt der Erzähler scheinbar beiläufig eine Information einfließen, welche die Außenseiterstellung Van der Straatens in ganz anderem Licht erscheinen lässt: Er wurde »durch einen evangelischen Bischof [...] in die christliche Gemeinschaft aufgenommen« (GBA I 4,7). Van der Straatens Elternhaus war nicht nur reich, sondern auch jüdisch. Und nun erfährt man auch seinen Vornamen: Ezechiel.

Auch Duqedes Rede wird man unter diesem Gesichtspunkt etwas anders lesen, wenn dieser verkündet, schon das Elternhaus des Kommerzienrats sei ein *sonderbares Haus* gewesen, in das man eigentlich nicht habe gehen können, und dass Ezechiel seine ›cynische‹ Haltung von seinem Vater geerbt habe, der ja *auch so, nur viel schlimmer*, gewesen sei. Die Fontane-Forschung ist lange davon ausgegangen, dass Fontane es vermieden habe, einen Juden zur Hauptfigur eines seiner Texte zu machen, um seine jüdische Leserschaft nicht mit eigenen antisemitischen Ansichten zu vergraulen.⁶⁹ Als erste und bislang einzige hat Franziska Schößler dem jüdischen Elternhaus der Figur eine ausführlichere Darstellung gewidmet. Dabei liest sie Van der Straaten allerdings als rein negative Klischeefigur jüdischer Faulheit und Unoriginalität.⁷⁰ Das wird mit Blick auf die auch offenkundigen Vorzüge seines Charakters zu hinterfragen sein.

Wie Schößler indes sinnig feststellt, wird Van der Straatens Verhältnis zu seinem familiären Hintergrund in der Differenz zum ebenfalls christlich getauften Hausgast, Rubehn, bestimmt:⁷¹ Dessen jüdische Herkunft wird bereits in der Szene deutlich, als Van der Straaten den Hausgast ankündigt. Melanie bekundet hier freimütig, es wäre ihr »etwas Christlich-Germanisches lieber gewesen. Viel lieber. Als ob wir an deinem Ezechiel nicht schon gerade genug hätten!« (GBA I 4,19) Während sie selber Van der Straatens Vornamen zu »Ezel« mehr oder weniger zärtlich verballhornt, empört sie sich über die Schreibweise von Rubehns Namen:

69 Vgl. Wolfgang Paulsen: Theodor Fontane. The Philosemitic Antisemite, in: Leo Baeck Institute Year Book 26 (1981), S. 303-322, hier S. 312).

70 Vgl. Franziska Schößler: Börsenfieber und Kaufrausch. Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich Mann, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Émile Zola, Bielefeld 2009, S. 41, 45. Einen Seitenblick auf *L'Adultera* unter dem Aspekt des Jüdischen im Zuge einer eher sympathisierenden Lektüre der Van der Straaten-Figur wirft Bernd Balzer (Bernd Balzer: »Zugegeben, daß es besser wäre, sie fehlten, oder wären anders, wie sie sind«. Der selbstverständliche Antisemitismus Fontanes, in: Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts, hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Helmuth Nürnberger, Würzburg 2000, Bd. 1, S. 197-209, hier S. 201 ff. Und eine kurze Passage widmet auch Hans Otto Horch der Novelle in zwei Überblicksdarstellungen (Hans Otto Horch: Fontane, die Juden und der Antisemitismus, in: Fontane-Handbuch, hg. von Christian Grawe und Helmuth Nürnberger, Stuttgart 2000, S. 281-305, bes. S. 198f.; ders.: Von Cohn zu Isidor. Jüdische Namen und antijüdische Namenspolemik bei Theodor Fontane, in: Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts, hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Helmuth Nürnberger, Würzburg 2000, Bd. 1, S. 169-181, bes. S. 171 ff.).

71 Vgl. Schößler: Börsenfieber und Kaufrausch, S. 47ff.

Mit einem h! Du wirst doch nicht verlangen, daß ich dies h für ächt und ursprünglich nehmen soll? Einschiebsel, versuchte Leugnung des Thatsächlichen, absichtliche Verschleierung, hinter der ich nichts desto weniger alle zwölf Söhne Jacobs stehen sehe. (GBA I 4,19)

Die Rückführung veränderter Namen auf ihren jüdischen Ursprung ist in der Epoche ein beliebtes Amusement, auch im Hause Fontane.⁷² Als Melanie die Visitenkarten-Fotographie Ebenezer Rubehns sieht, schlägt ihre Einschätzung aber schlagartig um: »Ihre Züge veränderten sich plötzlich und sie sagte: ›Ah, der gefällt mir. Er hat etwas Distinguiertes: Offizier in Civil oder Gesandtschafts-Attaché! Das lieb' ich. Und nun gar ein Bändchen. Ist es die Ehrenlegion?« (GBA I 4,20)

Die Begeisterung Melanies über den Gast schließt nahtlos an die Definition der Heldenfigur in *Allerlei Glück* an: Ebenezer Rubehns Distinguirtheit weist ihn offenkundig als eine Verkörperung jenes Lotman'schen Heldentypus aus, der Grenzen zu überschreiten vermag, an denen andere, etwa ihr Ehemann, hängen bleiben.⁷³ Nicht nur geographische, sondern auch kulturelle Grenzen überwindet Rubehn dabei: Das militärische Abzeichen weist auf eine erfolgreiche Abwendung vom Judentum hin.⁷⁴ Auch dies könnte eine Rolle dabei spielen, dass Melanie

72 Michael Fleischer hat zahlreiche Belege aus Fontanes Büchern und Briefen zusammengesucht, die zeigen, dass diesem der »Widerspruch zwischen Schein und Sein, zwischen vorgeblich Nicht-Jüdischem, in Wahrheit aber Typisch-Jüdischem [...] ein Lieblingsthema [ist]« (Michael Fleischer: »Kommen Sie, Cohn«. Fontane und die »Judenfrage«, Berlin 1998, S. 54). In *Von Zwanzig bis Dreissig* (1898) ist ihm aus einer Zeit in England etwa die als unbedarft empfundene Mischung von Namenskulturen in Erinnerung, weshalb ihm der Umstand, dass ein jüdisches Ehepaar Namens Heymann ihren »ältesten Sohn auf den Namen ›Percy‹ hin hatte taufen lassen [...] eine Quelle beständiger Erheiterung« (GBA III 3,46) ist. Eine Vielzahl antisemitischer Bemerkungen registriert Fleischer im Ehebriefwechsel (vgl. dazu das Kapitel *Juden im Kurort* in Fleischer: »Kommen Sie, Cohn«, S. 124ff.).

73 Wie Hans Otto Horch feststellt, findet sich auch der Unterschied zwischen einem sich »amalgamierenden« und einem seine Christianisierung eher distanzierenden jüdischen Konvertiten bereits in *Allerlei Glück*, nämlich in dem beflissen Rechnungsrat Peppenheim und dem humoristischen Kommissionsrat Unverdorben (vgl. Horch: Theodor Fontane, die Juden und der Antisemitismus, S. 289).

74 Das Militär fungiert, so Horst Fischer, als »moralische, hygienische, pädagogische und politische Anstalt«, um »jüdische Eigentümlichkeiten« zu beseitigen«, und so die Konversion zum Christentum zu begleiten (Horst Fischer:

sich in Ebenezer verlieben, mit ihm durchbrennen und, wieder zurück in Berlin, an seiner Seite ein neues Leben anfangen wird.

Lässt sich dessen jüdische Herkunft jedoch tatsächlich so effizient ausradieren? Nicht nur Melanie hat Rubehn rasch auf seine jüdischen Vorfahren zurückgeführt. Als sich der mit den Van der Straatens befreundete Maler Elimar beim Kutscher der Familie über deren neuen Hausgast erkundet, berichtet dieser (plattdeutsch gefärbt):

- »Christel meent, he sall man en Jüdscher sinn.«
- »Aber reich. Und Offizier. Das heißt bei der Landwehr oder so.«
- »Is et möglich?«
- »Und er soll auch singen.«
- »Ja, singen wird er woll.« (40)

Obschon es also über den Bankier, Offizier und Sänger Rubehn einiges zu wissen gäbe, interessiert die Angestellten offenkundig nur sein angebliches Judentum (er ist ja ebenfalls getauft).

Mit Passagen wie dieser stößt die Novelle, die zu großen Teilen aus Dialogen besteht, direkt auf eine gesellschaftliche Klatschebene vor. Im Gegensatz zur Anfangspassage, in welcher dem Erzähler Van der Straatens jüdische Herkunft nicht sofort eingefallen war, liegt diese Thematik dem tratschenden Gesinde indes offenkundig ziemlich weit vorne auf der Zunge. Die Gesprächsform des Klatsches als eines auch poetologisch bedeutsamen Verfahrens wird in der Fontane-Forschung seit Mitte der 1990er-Jahre, der Studie von Monika Wengerzink, diskutiert.⁷⁵ Der Klatsch gewinnt dabei poetologisch-produktive Kontu-

Judentum, Staat und Heer in Preußen im frühen 19. Jahrhundert. Zur Geschichte der staatlichen Judenpolitik, Tübingen 1968, S. 115).

75 Eine frühe und bereits elaborierte Studie zu den Gesprächen bei Fontane hat Mary-Enole Gilbert vorgelegt (Mary-Enole Gilbert: Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen, Leipzig 1930), eine kursorische Zusammenfassung der frühen Forschung findet sich bei Wolfgang Preisendanz (Wolfgang Preisendanz: Zur Ästhetizität des Gesprächs bei Fontane, in: Das Gespräch, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1984, S. 473-487, bes. S. 473f.). Die Gesprächsform des Klatschs erfährt im deutschen Sprachraum eine Popularisierung durch die Thesen des Soziologen Jörg R. Bergmann (Jörg R. Bergmann: Klatsch. Zur Sozialform der diskreten Indiskretion, Berlin/New York 1987) und wird zunächst durch Monika Wengerzink mit Blick auf Fontane ausführlich untersucht, die *L'Adultera* bereits ausführlich diskutiert (Monika Wengerzink: Klatsch als Kommunikationsphänomen in Literatur und Presse. Ein Vergleich von Fontanes Gesellschaftsromanen und der deutschen Unterhaltungspresse, Frankfurt a.M./Berlin u.a. 1997). Weitere Untersuchun-

ren: In deren Austarieren von degradierenden Absichten einerseits und sozialen Höflichkeitsmaximen andererseits kommt nach Wengerzink Klatsch in Fontanes Werken eine konstitutive Bedeutung bei der Informationsgewinnung der Figuren, der Charakterisierung ihrer Rede und der Darstellung ihrer Beziehungskonstellationen zu.⁷⁶

Ernest W. B. Hess-Lüttich betont dabei die energetisierende Wirkung einer gleichberechtigten Asymmetrie von Klatsch-Konstellationen bei Fontane: »[D]er Konfident kann im nächsten Augenblick zum Opfer werden«, was »die Positionen im stets neu auszutarierenden Beziehungsnetz[]« relativiere und dynamisiere.⁷⁷ Hier wie in der Feststellung, dass das Gerede auch produktive, die Gesellschaft stabilisierende Wirkungen entfaltet,⁷⁸ bleibt das Thema der jüdischen Identität jedoch bei allen Klatsch-Studien zu *L'Adultera* unbeachtet. Gerade diesbezüglich ist aber die Frage interessant, ob wirklich alle Figuren gleichermaßen zu Klatsch-Opfern werden, oder ob der Aspekt der sozialen Kontrolle nicht zuungunsten der Figuren mit jüdischem Hintergrund ausfällt – denn wie die Szene mit dem Kutscher zeigt, scheint dies der Fall.

Fontane hat die Figuren von *L'Adultera* bekanntermaßen nach einem skandalträchtigen realen Scheidungsfall der Gründerzeit gemodelt, das Judentum des Ehemanns aber hinzugedichtet.⁷⁹ Durch die diskriminatorische Wirkung des Klatschs ergeben sich dramaturgisch effektvolle Momente: Werden gesellschaftliche Grenzen errichtet, so ermöglicht dies ihre ›heroische‹ Überschreitung, hat also dramatisches Potenzial. Denn wie Jurij Lotman feststellte, können jene Grenzen, durch deren

gen speziell von *L'Adultera* leisten Studien von Ernest W. B. Hess-Lüttich (Ernest W. B. Hess-Lüttich: »Die bösen Zungen ...«. Zur Rhetorik der diskreten Indiskretion in Fontanes »L'Adultera«, in: Das Böse heute. Formen und Funktionen, hg. von Werner Faulstich, München 2008, S. 113–128) und Johanna Fürstenberg (Johanna Fürstenberg: Die Klatschgespräche in Theodor Fontanes Gesellschaftsromanen. Eine Analyse von »L'Adultera« und »Effi Biest«, Hamburg 2012).

76 Vgl. Wengerzinks Kapitel zu *L'Adultera* in Wengerzink: Klatsch als Kommunikationsphänomen in Literatur und Presse, S. 155 ff.

77 Vgl. ebd., S. 133.

78 Vgl. ebd., S. 132.

79 Bei den realen Vorbildern hatte die Ehefrau Therese, geborene von Kusserow, jüdische Wurzeln. Die Vorlagefigur Van der Straatens, ihr erster Ehemann Louis Jacques Ravenés, war indes Hugenotte (vgl. zu den realen Vorbildern Therese Wagner-Simon: Das Urbild von Theodor Fontanes »L'Adultera«, Berlin 1992, bes. S. 31). Indem Fontane die Geschlechterpositionen vertauscht, vermeidet er also das Klischeebild der ›lüsternen Jüdin«.

Überwindung sich der klassische Held auszeichnet, auch und gerade sozialer Natur sein. Eine solche soziale Grenzüberschreitung sieht das Modell jüdischer Säkularisierung vor, wie es Fontane schon 25 Jahre früher als Redakteur der konservativen *Kreuzzeitung* in seiner Kritik von Gustav Freytags *Soll und Haben* (1855) skizziert hat.

»Die Juden«, so schreibt Fontane,

sind mal da und bilden einen nicht unwesentlichen Teil unserer Gesellschaft, unseres Staates. Zugegeben, daß es besser wäre, sie fehlten oder wären anders, wie sie sind, so wird uns doch umgekehrt der Verfasser darin beipflichten, daß es nur zwei Mittel gibt, sie loszuwerden: das mittelalterliche Hepp, Hepp mit Schafott und Scheiterhaufen oder jene allmähliche Amalgamierung, die der stille Segen der Toleranz und Freiheit ist. Es erscheint mir als eine Pflicht des Schriftstellers [...], alle Empfindungen zu nähren, die jener Toleranz günstig sind [...]. (FW III 1,306)

Empfindungen der Toleranz klingt in heutigen Ohren wesentlich besser als die rassistischen Ressentiments,⁸⁰ die Freytag mobilisiert und die Fontane hier kritisiert. Man darf aber nicht verkennen, dass auch die *allmähliche Amalgamierung* der Juden in diesem frühen Artikel als Mittel fungiert, *sie loszuwerden*.

Im Alter wird Fontane in eine offen reaktionäre Haltung zurückfallen.⁸¹ Wie Bernd Balzer unterstreicht, kann sich der junge Fontane mit seinem Postulat der *Amalgamierung* dagegen geradezu als Philosemit verstehen⁸² – dies obwohl der Schriftsteller, wie Michael Fleischer ausführte, »kein Verständnis dafür [zeige], daß deutsche Juden ihre religiöse und nationale Identität als eigene Gruppe innerhalb des Deutschen Reiches suchten und beispielsweise an ihren rituellen Gebräuchen festhielten.«⁸³ Der junge Fontane meint, so Fleischer weiter, mit seiner »gutgemeinten« Kritik am Judentum Schlimmeres verhüten zu können, nämlich Aufruhr, Pöbelherrschaft, Pogrome.⁸⁴

80 Michael Fleischer stellt fest: »Fontane kritisiert die Schablonenfiguren von geldgierigen Juden, denen der ebensowenig repräsentative ›gute Jude‹ gegenübergestellt ist.« (Fleischer: »Kommen Sie, Cohn«, S. 29)

81 1883 schreibt er an seine Frau: »Je älter ich werde, je mehr bin ich für reinliche Scheidungen, Haare aparte und Cotelette aparte. Jude zu Jude, Christ zu Christ, und natürlich auch Protestant zu Protestant.« (GBA XII,3,362)

82 Vgl. Balzer: »Zugegeben, daß es besser wäre ...«, S. 199.

83 Fleischer: »Kommen Sie, Cohn«, S. 85.

84 Ebd., S. 89.

Die Anspielungen auf die jüdische Vergangenheit von Van der Straaten und Rubehn in *L'Adultera* stehen im zeitgeschichtlichen Kontext eines erstarkenden Antisemitismus nach dem ›Gründerkrach‹.⁸⁵ Franziska Schößler liest Rubehns Werdegang in der Novelle folgerichtig als literarische Illustration einer geglückten *Amalgamierung* des Jüdischen mit der Gesellschaft: Indem das Bankhaus seines Vaters pleite geht, gelingt es Rubehn, sich aus der Sphäre der Finanzwelt zu befreien. Er ist gezwungen, einer schlechter bezahlten Lohnarbeit nachzugehen, was ihn von der großbürgerlichen Sphäre seiner Herkunft ablöse, seine Ehe mit Melanie aber auf ein solideres gesellschaftliches Fundament stelle: »Das Happyend von *L'Adultera*« werde, so resümiert Schößler, »dadurch möglich, dass der Reichtum als Stigma jüdischer ›Unproduktivität‹ und als Neidfaktor verschwindet.«⁸⁶

3.2.3. *Biologischer Rassismus und Philisterkritik*

Das Amalgamierungs-Narrativ wird in *L'Adultera* zur Matrize einer literarischen Figurenentwicklung, indem der junge Rubehn gesellschaftliche Hürden souverän überwindet. Nicht erst Lotman, auch schon Hegel sieht im Prinzip der Grenzüberschreitung das Signum des Heroischen: In Hegels Ästhetik heißt es in den Überlegungen zum Romanhaften, der junge Held müsse zunächst die »Prosa der Wirklichkeit« bekämpfen, »weil sie sich gegen ihn sperrt und in ihrer spröden Festigkeit seinen Leidenschaften nicht nachgibt, sondern den Willen eines Vaters, einer Tante, bürgerliche Verhältnisse usf. als ein Hindernis vorschiebt.«⁸⁷

Witzig ist an der Beschreibung, wie sich zwischen den Willen des Vaters und die bürgerlichen Verhältnissen die Tante einfügt: Während die anderen beiden Instanzen dem Jüngling gegenüber Rechte geltend machen können, verfügt die Tante über keinerlei juristische Verfügungs-

85 Die Juden boten in der Deflationskrise, die ab 1873 die Wirtschaftssituation im eben gegründeten deutschen Reich für mehr als ein Jahrzehnt prägte, ideale Sündenböcke: Auf sie konnte man die Verantwortung für den Einbruch der Wirtschaft abschieben, anstatt einen Diskurs über die durch mangelhafte Finanzregulation ausufernde Spekulation zu führen (vgl. dazu Reinhard Rürup: Emanzipation und Krise – Zur Geschichte der »Judenfrage« in Deutschland vor 1890, in: *Juden im Wilhelminischen Deutschland 1890-1914*, hg. von Werner E. Mosse, Tübingen 1998, S. 1-56).

86 Schößler: *Börsenfieber und Kaufrausch*, 49.

87 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke* in 20 Bänden, Bd. 14: *Vorlesungen über die Ästhetik II* [1835 ff.], hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986, S. 219.

gewalt. Als Stellvertreterin der despotischen Macht des Gewöhnlichen, die durch die Fama wirkt, hat sie aber die alltagspraktische Kompetenz, dem Helden das Leben zur Hölle zu machen und seine Entwicklungsmöglichkeit im Keim zu ersticken.⁸⁸

In der bürgerlichen Welt seien diese Kämpfe aber nun, so schreibt Hegel,

nichts Weiteres als die Lehrjahre, die Erziehung des Individuums an der vorhandenen Wirklichkeit, und erhalten dadurch ihren wahren Sinn. Denn das Ende solcher Lehrjahre besteht darin, daß sich das Subjekt die Hörner ablauft, mit seinem Wünschen und Meinen sich in die bestehenden Verhältnisse und die Vernünftigkeit derselben hineinbildet, in die Verkettung der Welt eintritt und in ihr sich einen angemessenen Standpunkt erwirbt. Mag einer auch noch soviel sich mit der Welt herumgezankt haben, umhergeschoben worden sein, zuletzt bekommt er meistens doch sein Mädchen und irgendeine Stellung, heiratet und wird ein Philister so gut wie die anderen auch [...].⁸⁹

Diese Charakterisierung des Helden als Subjekt, das sich die Hörner ablauft, gemahnt eher an Van der Straaten als an Rubehn – obschon dieser altersmäßig über die bei Hegel genannten Lehrjahre weit hinaus ist. Denn Rubehn folgt in seiner heroischen Reise ja letztlich einem durch die gesellschaftlichen Konventionen des Säkularisierungsnarrativs abgesteckten Parcours. Anders gestaltet sich dies bei Van der Straaten. Im Gespräch mit Duquede bekundet der Polizeirat Reiff seine Empörung über die Peinlichkeiten des Kommerzienrats: »Er ist doch nun Fünfzig und drüber und sollte sich die Hörner abgelaufen haben. Aber er ist und bleibt ein Durchgänger.« (GBA I 4,42)

Zu Lotmans Definition passen beide Figuren nicht recht: Rubehn nimmt die gesellschaftlichen Hürden dann doch allzu leicht, indem sich auch eigentlich erschwerende Umstände wie der Geschäftskonkurs zugunsten seiner *Amalgamierung* auswirken. Van der Straaten dagegen scheint die Grenzüberschreitung gar nicht möglich: Anstatt den Über-

88 Kurt Tucholsky hält fest: »Hätte Goethe eine alte Tante gehabt, sie wäre sicherlich nach Weimar gekommen, um zu sehen, was der Junge macht, hätte ihrem Pompadour etwas Cachou entnommen und wäre schließlich durch und durch beleidigt wieder abgefahren. Goethe hat aber solche Tanten nicht gehabt, sondern seine Ruhe – und auf diese Weise ist der ›Faust‹ entstanden. Die Tante hätte ihn übertrieben gefunden.« (Kurt Tucholsky: Die Familie [1923], in: Gesammelte Werke, Bd. 1, hg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz, Reinbek b.H. 1960, S. 1081-1983, hier S. 1082)

89 Hegel: Vorlesungen über die Ästhetik II, S. 220.

tritt in die prosaische Gesellschaft zu meistern, bleibt bei ihm die pubertäre Rebellion merkwürdig auf Dauer gestellt – mit Victor Turner gesprochen: Während Ebenezer und Melanie mit ihrer Reise nach Italien und der anschließenden Rückkehr einen Passagenritus in die bürgerliche Gesellschaft durchlaufen,⁹⁰ verharrt Van der Straaten zwischen Außenseitertum und Normalgesellschaft und macht es sich auf der Schwelle zwischen beidem breit.⁹¹ Er wird zur, wie Victor Turner dies nennt, ›liminalen‹ Figur zwischen Norm und Ausnahmezustand.⁹²

Der hier maßgebliche Passagen-Ritus ist jener der christlichen Taufe. – Wieso aber nimmt Van der Straaten der religiösen Vergangenheit seiner Familie gegenüber eine so zwiegespaltene Haltung ein? Weshalb bleibt er bei seiner Christianisierung auf halbem Weg, in der liminalen Position stehen? – Aus Michael Fleischers Studie zu Fontanes Antisemitismus ist dazu nichts zu gewinnen: Er widmet *L'Adultera* in seiner Monographie nur gerade zwei Seiten und belässt es im Bezug auf Ezechiel beim schlichten Erzähler-Verdikt des ›flache[n] Gemüts-mensch[en]«. ⁹³ Schößler geht noch einen Schritt weiter und liest Van der Straaten, wie erwähnt, als Karikatur antisemitischer Ressentiments:

90 Das Konzept des Passagen-Ritus gewinnt Turner bei Arnold van Gennep, der beschrieben hat, wie die Einzelnen in einem Übergangsstadium ihrer biographischen Entwicklung für einen Moment aus der Gesellschaftsordnung herausgeführt werden, um dann, in neuer Funktion – als Erwachsene, als Eltern, als Verheiratete etc. – in sie zurückzukehren (vgl. das Kapitel *Klassifizierung der Riten* in Arnold van Gennep: *Übergangsriten* [1909], übersetzt von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt a.M./New York 2005, S. 13 ff.).

91 Auch Herman Meyer beschreibt Van der Straaten in seinem Buch über *Das Zitat in der Erzählkunst* als Figur, die beständig zwischen Widersprüchen hin und her pendle; von »Witz und Sentimentalität, rasche[m] Dreingreifen und dumpfe[m] Fatalismus, rechthaberische[r] Selbstgefälligkeit und Selbstironie, Gutmütigkeit und tückische[m] Argwohn, Bildung und Gewöhnlichkeit« (Herman Meyer: *Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans*, Stuttgart 1961, S. 160).

92 Victor Turner variiert dieses Modell van Genneps, indem er das Moment des Aus-der-Gesellschaft-Heraustretens von der Logik der Übertrittsbewegung löst (vgl. Victor Turner: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur* [1969], übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt a.M./New York 2005, S. 94 ff.). Das Außerhalb-Stehen wird entfrisstet, die Ekstase des Schwellenmoments van Genneps wird bei Turner zu einer dauerhaften Außenseiterposition, wie er sie bei Mönchen, Bettlern, Hofnarren oder Musikern beobachtet (vgl. ebd., S. 122 ff.).

93 Fleischer: »Kommen Sie, Cohn«, S. 111.

»Der jüdische Reiche«, schreibt sie, »liefert sich undiszipliniert seiner ›verwöhnten, ›wollüstigen‹ Psyche aus, weil er nie die Verzichtleistungen anstrengender Arbeit kennen gelernt hat.«⁹⁴ Sein Faible für Sprichwörter und Gemäldereproduktionen sieht sie ebenfalls einem antijüdischen Klischee verpflichtet: dem Vorwurf mangelnder Originalität.⁹⁵

Im Zeichen der sympathischen Züge, welche ihm Van der Straatens Freundin zuschreibt, aber auch der Analogien zur Sonderlingstradition, welche eine höhere Reflexivität der Figur nahelegt, ist dieses Verdikt zu hinterfragen. Hierzu gilt es, den Blick nicht auf die Amalgamierungstheorie zu beschränken, die ja nicht das einzige antisemitische Konzept der Epoche ist. So gibt es neben dem vordergründig philosemitischen, *kulturellen* Antisemitismus auch eine lange Tradition des offen antisemitischen, *biologischen* Rassismus.

Eine signifikante Station solchen völkischen Rassismus steht, wie es Till Dembeck rekapituliert hat, wiederum im Zusammenhang der romantischen Philisterkritik: Anhand von Texten Clemens Brentanos und Achim von Arnims zeichnet Dembeck nach, wie die Heidelberger Romantiker die frühromantischen Kritikfolien übernehmen, diese aber auch modifizieren. Sie erweitern das Bild des Philisterhaften um Stereotypen des Jüdischen und des Zigeuners, womit sie, so Dembecks Rekonstruktion, die Blaupause für die nationalistische Konzeption des Deutschen liefern, die Fichte seinen *Reden an die deutsche Nation* (1808) zugrunde legen wird.⁹⁶

Dass gerade Zigeuner und Juden in die Schablonen der Philisterkritik einbezogen werden, verwundert zunächst: Der Philisterfigur wird ja eine stumpfe Zufriedenheit mit ihrem beschränkten Dasein zugeschrieben. Das Stereotyp des Jüdischen hingegen charakterisiert gerade Rastlosigkeit und Selbsthass; unphilisterhafte Eigenschaften also, die den Romantikern eher positive Projektionsflächen böten.⁹⁷ Die Argumentation bei Brentano und von Arnim verläuft jedoch anders. Auch sie argumentieren zwar, dass die Juden keine Philister werden können. Juden wollten dies aber unbedingt. Doch könne, so schreibt von Arnim, »auf

94 Schößler: Börsenfieber und Kaufrausch, S. 43.

95 Vgl. ebd., S. 44

96 Vgl. Till Dembeck: Transzendente Exklusionen. Philister, Juden, Zigeuner und Deutsche bei Achim von Arnim, Clemens Brentano und Johann Gottlieb Fichte, in: Philister. Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen Literatur, hg. von Till Dembeck, Georg Stanitzek und Remigius Bunia, Berlin 2011, S. 253-283, S. 276ff.

97 Vgl. ebd., S. 263.

ewige Zeiten kein Jude ein Philister werden [...]; er mag sich ernsthaft anstellen, wie er will, der närrische Kerl sieht immer heraus.«⁹⁸ Das lässt ›die Juden‹ doppelt lächerlich aussehen.⁹⁹

Während im kulturalistischen Amalgamierungs-Diskurs also beargwöhnt wird, Juden würden sich nicht ausreichend von ihrem religiösen Erbe distanzieren, sieht der biologische Rassismus gerade in einer solchen Distanzierung die eigentliche Gefahr: Die Preisgabe der eigenen Bräuche wird hier als Beweis für rückgratlose Selbstverleugnung gesehen, der mit einer Hermeneutik des Verdachts zu begegnen sei. Indem diese beiden Formen des Antisemitismus keine voneinander abgegrenzten Stadien des Diskurses darstellen, sondern sich gerade in der aufgeheizten antijüdischen Stimmung der Gründerzeit überschneiden, ergibt sich eine umso hinterhältigere Double-Bind-Situation: Halten Juden an ihrem religiösen Erbe fest, dann provozieren sie angeblich Pogrome. Grenzen sie sich indes dezidiert von ihrer Herkunft ab, so soll dies durchschaut und denunziert werden.¹⁰⁰

Vor dem Hintergrund genau dieser aporetischen Situation, so die These, kann nun die Figur Van der Straatens bezüglich ihrer Haltung zum Judentum, aber auch ihres Umgangs mit Klatsch und damit in Zusammenhang mit der poetologischen Strategie der Novelle neu beleuchtet werden.

98 Achim von Arnim: Über die Kennzeichen des Judenthums. Bericht von einem der Mitglieder des gesetzgebenden Ausschusses [1811], in: Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 11, hg. von Stefan Nienhaus, Tübingen 2008, S. 107-148, hier S. 126, zit. nach Dembeck: Transzendente Exklusionen, S. 263. Vgl. für eine ausführliche Darstellung der Positionen von Arnims und Brentanos die entsprechenden Kapitel in Marco Puschner: Antisemitismus im Kontext der Politischen Romantik. Konstruktionen des »Deutschen« und des »Jüdischen« bei Arnim, Brentano und Saul Ascher, Tübingen 2008, S. 223 ff., 377 ff.

99 »Wer werden will, was er nicht ist«, so Dembecks Paraphrase, »wird in der Tat nie in den absoluten Unschuldstand des Philistertums zurückfallen können« (Dembeck: Transzendente Exklusionen, S. 263).

100 Henry H.H. Remak schreibt zur Situation der Juden in der Gründerzeit: »Um in der deutschen bürgerlichen Kultur und Nationalität unterzukommen [...], sollten sie ihr jahrtausende Jahre altes [...] Gemeinschaftsbewußtsein lockern [...]. [...] Doch] da es in der eingesessenen Bevölkerung dauernd Widerstände gegen die jüdische Integrierung [...] gab, saßen sie leicht zwischen zwei Stühlen.« (Henry H.H. Remak: Fontane und der jüdische Kultureinfluß in Deutschland. Symbiose und Kontrabiose, in: Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts, hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Helmuth Nürnberger, Würzburg 2000, Bd. 1, S. 183-195, hier S. 187f.)

3.2.4. *Das Van der Straaten'sche ›Hausgesetz‹*

Welche Rolle spielt das Jüdische in Bezug auf Van der Straatens liminale Position? – Als Melanie Ezechiel die Scheidung ankündigt, ruft er aus:

Was liegt nicht alles hinter mir! ... Es mußte so kommen, *mußte* nach dem Van der Straaten'schen Hausgesetz (warum sollten wir nicht auch ein Hausgesetz haben) und ich glaube fast, ich wußt' es von Jugend auf. [...] Es gibt ein Sprichwort ›Gottes Mühlen mahlen langsam‹ und sieh, als ich noch ein kleiner Junge war, hört' ich's oft von unserer alten Kindermuhme und mir wurd' immer so bange dabei. Es war wohl eine Vorahnung. Nun bin ich zwischen zwei Steinen, und mir ist als würd' ich zermahlen und zermalmt ... (GBA I 4,115)

Franziska Schößlers Interpretation folgend, würde man diesen Rekurs auf das Judentum der Familie wohl als *self-fulfilling prophecy* lesen, in der sich rächt, dass Van der Straaten von seiner Rolle als ewiger Jude nicht ganz lassen kann. Dann wäre Van der Straaten tatsächlich nichts weiter als eine lächerliche Kontrastfigur zu Rubehns erfolgreicher Christianisierung.

Solche Schwarzmalerei wirft Melanie Ezechiel schon ganz zu Beginn der Novelle vor, als er, ihren Ehebruch schon befürchtend, eine Kopie des titelgebenden Bilds von Tintoretto aufhängt. Dieses zeigt die Szene aus dem Johannesevangelium, in welcher Jesus die Ehebrecherin vor der Steinigung rettet. Das Bild soll Van der Straaten, wie er verkündet, als »Memento mori« dienen, um sein »Geschick immer vor sich zu sehen und sich mit ihm einzuleben« (GBA I 4,14). Dort hält ihm Melanie, die das Gerede der Besucher fürchtet, vor, »daß man den Teufel nicht an die Wand malen soll« (GBA I 4,15). Und nachdem sie sich ja dann tatsächlich von ihm getrennt hat, wird zum Schluss der Novelle auch ihre Tratsch-Befürchtung wahr, trifft aber schließlich nur noch Van der Straaten. Denn während Rubehn und sie wieder Eingang in die Gesellschaft finden, beginnen »der Spott und die Bosheit [...] jetzt ihre Pfeile gegen ihn [Van der Straaten] zu richten« – man bekundet: »Er hat es nicht anders gewollt.« (GBA I 4,160)

Diese scheinbar allzu eigensinnige Haltung gewinnt im historischen Rückblick einen anderen Charakter: Die Folgezeit wird herausstellen, dass eine Christianisierung durch kulturelle Assimilierung die Nationalsozialisten nicht davon abhält, biologische Stammbäume zu rekonstruieren. So wären die Kinder, die Melanie in der Novelle mit Ezechiel und Ebenezer hat, unabhängig von der Konfession ihrer Väter als sogenannte ›Halbjuden‹ von den Nürnberger Rassegesetzen betroffen gewe-

sen.¹⁰¹ – Denn scheint Fontanes Welt auch einer völlig anderen Zeit anzugehören, so liegt zwischen ihr und der Zeit des Nationalsozialismus nur die Spanne eines zu kurzen Lebens: Hans Sternheim, Patensohn Fontanes, der 1880, im Erscheinungsjahr von *L'Adultera*, geboren worden ist, wurde 1942 nach Theresienstadt deportiert und zwei Jahre später in Auschwitz ermordet.

Den sich gegenseitig ausschließenden kulturalistischen und rassistischen Forderungen an die Juden in der Gründerzeit scheint Van der Straatens widerborstige Haltung mehr zu entsprechen als Rubehns Amalgamierungsprinzip, und sein ›Cynismus‹ gewinnt damit eine neue Kontur: Einerseits passt Van der Straaten sich an, kolportiert gesellschaftlichen Klatsch und ergeht sich in lokalen Sprichwörtern. Er hat eine Arierin geheiratet, es gibt keine Anzeichen dafür, dass er die Religion seiner Vorfahren praktizierte, und auch sein Ehrentitel des Kommerzienrats zeugt von großem Bemühen um Assimilation. Während Rubehn aber der Kulturwechsel gelingt, verbleibt Van der Straaten in kämpferischer Haltung. Wie er beim Ehescheidungsgespräch sagt: *Warum sollten wir nicht auch ein Hausgesetz haben?* – Und dieses *wir* bezieht sich auf seine Vorfahren.

Der Zwiespalt, in den ihn diese liminale Haltung als getauften Juden versetzt, der die Vergangenheit seiner Familie nicht leugnet, verleiht seiner Polemik ihre Eigenlogik: Weder sagt er dem Klatsch den Kampf an, noch beteiligt er sich einfach daran. Er treibt ihn vielmehr mit jener Feierlichkeit an, mit welcher der ›cynische‹ Held Visschers sein Leiden an der Kontingenz der Dinge mit ihrer gespielten ›Hinrichtung‹ externalisiert: Van der Straaten streut nicht einfach gelegentlich Sprichwörter in seine Rede ein, sondern verwendet sie so exzessiv, dass er sie zugleich aushöhlt. Und er ergeht sich nicht aus reiner Gemütlichkeit in seinen Posen des Ungezwungenen, sondern

101 Die Klassifikation als ›Jude‹, ›Mischling‹ oder ›Arier‹ in den Nürnberger Rasengesetzen hing nicht von kulturellen Säkularisierungsbestrebungen ab, sondern von der biologischen Verwandtschaft. Dabei waren die ›Mischlinge‹ trotz ihrer Ausnahme von Vernichtungsoperationen enormen Diskriminierungen ausgesetzt, indem sie vom Arbeitsmarkt praktisch ausgeschlossen waren und eine stetige Verschlechterung und große Ungewissheit bezüglich ihrer rechtlichen Situation erleben mussten (vgl. Jeremy Noakes: *Wohin gehören die »Judenmischlinge«?* Die Entstehung der ersten Durchführungsverordnung zu den Nürnberger Gesetzen, in: *Das Unrechtsregime. Internationale Forschung über den Nationalsozialismus*, hg. von Ursula Büttner, Hamburg 1986, Bd. 2, S. 69-89, bes. S. 71, 79).

übertreibt auch diese in ›cynischer‹ Absicht so weit, dass er damit irritiert.¹⁰²

Dass er dabei keine bloß stereotype antisemitische Karikatur ist, zeigt sich darin, dass er um seine Schiefelage zum klassischen Heldennarrativ weiß. So ruft er beim Trennungsgespräch seiner Frau (und dem Leser) entgegen: »Ich will nicht, daß Du mich ansehen sollst, als ob ich Leone Leoni wär' oder irgend ein anderer großer Romanheld« (GBA I 4,113). Ezechiel macht sich nichts aus den Posen des Titelhelden George Sands. Ebenso sind ihm die Wagner-Opern suspekt, für die sich Ebenezer und Melanie begeistern. Gerne liest er dagegen Heinrich Heine,¹⁰³ was nicht nur auf eine Sympathie für den jüdischen Hintergrund seiner Familie hindeutet, sondern auch auf eine Vertrautheit mit der humoristischen Tradition.¹⁰⁴

Und schließlich hat er sich auch einen eigenen Philisterbegriff gebildet, welcher zum antisemitischen Judenbild der Romantiker der Heidelberger Schule in Kontrast steht. Van der Straaten bekundet: »Sie sagen, ich wär ein Bourgeois, und es mag sein. Aber ein Spießbürger bin ich *nicht*. Und wenn ich die Dinge des Lebens nicht sehr groß und nicht sehr ideal nehme, so nehm' ich sie doch auch nicht klein und eng.« (GBA I 4,112f.) Von Selbstverleugnung kann hier keine Rede sein. Vielmehr vergnügt es ihn gerade, wenn die Vergangenheit seiner Familie

102 In eine ähnliche Richtung argumentiert Wolfgang Paulsen: Van der Straaten »makes her [Melanie] suffer intensely under his ›typically jewish‹ inadequacies, notably his tactlessness when trying to show off his wit at social gatherings. There is something very strange about this supposed tactlessness of his, [...] because Fontane's famous conversationalists all have essentially the same tendency to be frivolous, and their tact is often just as questionable.« (Paulsen: Theodor Fontane, S. 321) Paulsen entgeht jedoch, dass Rubehn ebenfalls getauft ist, was in *L'Adultera* deutlich ausgesprochen wird (vgl. GBA I 4,20). Unter dieser fälschlichen Annahme entwickelt er eine letztlich krude Theorie, der gemäß Rubehns Erfolg bei Melanie auf eine heroische Tauf-Verweigerung zurückführt, die eher Van der Straaten zuzuschlagen wäre.

103 Auch Hans Otto Horch bemerkt: »Rubehns als ›unjüdisch‹ hingestellte distinguierte Art, aber auch sein Wagner-Enthusiasmus, der der Heine-Verehrung van der Straatens bewußt entgegengesetzt wird, repräsentieren gleichsam das Gelingen der Assimilation« (Horch: Theodor Fontane, die Juden und der Antisemitismus, S. 299).

104 Er sei, bekundet Van der Straaten, »in allem was Heroismus angehe, ganz in der Schule seines Freundes Heine, der, bei jeder Gelegenheit, seiner äußersten Abneigung gegen tragische Manieren einen ehrlichen und unumwundenen Ausdruck gegeben habe« (GBA I 4,68).

gelegentlich ins Spiel kommt: Als auf einer Lustpartie kurz vor der Mitte der Novelle der Maler Elimar fast ins Wasser stürzt, verkündet Melanie,

daß Van der Straaten unter allen Umständen hätte nachspringen müssen, und zwar erstens als Urheber der Partie, zweitens als resoluter Mann und drittens als Commerzienrath, von denen, allen historischen Aufzeichnungen nach, noch keiner ertrunken war. Selbst bei der Sündfluth nicht. (GBA I 4,67)

Im dritten Punkt wird Van der Straaten nicht als Kommerzienrat angesprochen, sondern als Jude. Von ihm aber heißt es im nächsten Satz: »Van der Straaten liebte nichts mehr, als solche Neckereien« (GBA I 4,67). Melanies Bemerkungen unterstützen sein Verfahren, das verdeckte Erbe seiner Familie sichtbar zu machen. Und durch solch ostentatives Ausstellen seiner widersprüchlichen Haltung kann er sein Unbehagen schließlich auf sein Umfeld übertragen.

In einem solchen Zusammenhang der Ausstellung aporetischer Subjektivität kann man eine Passage im dritten Kapitel sehen, in der Van der Straaten seine Ehefrau in ihrem Zimmer aufsucht, wo auch ein

grauer Kakadu, der eigentliche Tyrann des Hauses, sein von der Dienerschaft gleichmäßig gehaßtes und beneidetes Dasein führte. Melanie sprach eben mit ihm, als Ezechiel in einer gewissen humoristischen Aufgeregtheit eintrat und seine Frau, nach vorgängiger respectvoller Verneigung gegen den Kakadu, bis an ihren Sophaplatz zurückführte. (GBA I 4,17)

Die Sympathie für das Tier kommt nicht von ungefähr. In gewissem Sinn ist der Kakadu der einzige Verbündete Ezechiels in seinem eigenen Haus: Wie ein Papagei ist der Kakadu ein Imitator, ahmt die Sprachlaute aber schlechter nach. Kakadus sind nicht so elegant und geschmeidig wie Papageien, sondern oft farblos (hier grau) und wirken mit ihrem merkwürdigen Kamm lächerlich. Während der Papagei durch die Nachahmung auch der Modulation und Melodik der menschlichen Stimme überrascht, ist die Ausdruckspalette des Kakadus beschränkt: Seine Tonlage changiert zwischen schrillen Missmutsbekundungen und apathischem Grummeln. Die Nachahmungsgeste gewinnt so, wie bei Van der Straaten, Züge exzentrischer Übertreibung und absurder Verfremdung. Und im Bezug auf das Tier kann der Erzähler aussprechen, was in seinem eigenen Nachplappern des Gesellschaftstratschs in der Anfangspassage im Bezug auf Van der Straaten verdeckt blieb: der Hass und der Neid, die ihn von seiner Umwelt treffen.

Ob Van der Straaten diese Zusammenhänge selbst zur Gänze durchschaut oder ob er aus anderen Gründen annimmt, dass der Habitus exaltierter Unversöhnlichkeit noch immer seine Berechtigung hat, den er von seinem Vater übernommen hat, kann nicht entschieden werden. Es spielt indes aber auch keine große Rolle. Dasselbe gilt für Fontane selbst, dessen schriftstellerische Qualität generell weniger in seinem politischen Weitblick liegt als in seinem großen empirischen Spürsinn.¹⁰⁵ Unabhängig von der Frage seines Antisemitismus ist ihm vermittlels mit Van der Straaten die Beschreibung einer Figur gelungen, an welcher soziale Spannungen und kulturelle Friktionen der Epoche in einer Komplexität sichtbar werden, welche die äußerst schematische Logik des Diskurses der Zeit übersteigt – und vielleicht auch jene der politischen Haltung des Autors selbst.

Van der Straatens Insistieren auf der jüdischen Vergangenheit hat neben den politischen aber auch poetologische Implikationen: Vergleicht man die beiden Narrative – Melanies und Ebenezers Happy End und Van der Straatens unglückliches Bewusstsein – mit jenen von Fontanes folgenden Zeitromanen, so erweist sich die traurigere, düsterere und kompliziertere Position als das viel wirkungsvollere poetologische Paradigma.¹⁰⁶ Insofern präfiguriert die Figur Ezechiels, viel eher als Melanie, die weiblichen Heldenfiguren in den folgenden Romanen.

Und nicht nur plot-technisch, auch stilistisch setzt *L'Adultera* den Ton für die späteren Werke: Indem der Erzähler, wie die Anfangspassage zeigt, eine ziemlich raffinierte Strategie der Kolportage von Ge-

105 So definiert Gerhard Neumann eine Spielart des Realismus, in dem die »Romane sich weder in die charakterisierte affirmative noch in die subversive Darstellungsweise einordnen lassen«, wofür Neumann zum ersten Fall Gustav Freytag, zum zweiten Emile Zola als typischer Exponent gilt. Fontane gehöre dagegen zu jenen Schriftstellern, die »auf die Inszeniertheit, die Simuliertheit und beliebige Reproduzierbarkeit der Bild- und Sprachformeln, die das soziale Leben forttreiben, aufmerksam [machen]; sie beobachten ihr Spiel und stellen deren Bildungsprinzip zur Disposition« (Gerhard Neumann: Speisesaal und Gemädegalerie. Die Geburt des Erzählens aus der Bildenden Kunst. Fontanes Roman »L'Adultera« [2001], in: Theodor Fontane. Roman-kunst als Gespräch, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2011, S. 79-101, hier S. 101).

106 So stellt Peter Demetz bereits in Bezug auf die Dramaturgie von *L'Adultera* fest: »Merkwürdig, wie rasch Fontanes Interesse im Verlaufe des Erzählens erlahmt: sobald Van der Straaten aus Melanies Gesichtskreis verschwindet, steigern sich Unwahrscheinlichkeit und Sentimentalität ins fast Unerträgliche; ja der Erzähler verfällt in einen Simplizitätsstil« (Peter Demetz: Formen des Realismus. Theodor Fontane, München 1964, S. 155).

rüchten verfolgt, halt Van der Straatens agonistische Klatsch-Politik nach. Der Erzähler stellt das Gerede aus, überlässt es aber dem Leser, ob dieser darin eine Unterminierung des Klatschs erkennen will. Man denke in diesem Zusammenhang etwa an die Erzählhaltung in einem Roman wie *Effi Briest* (1896), wo oft unklar bleibt, ob das vordergründig kaltblütige Bündnis des Erzählers mit der öffentlichen Moral in der Verurteilung der Handlungen seiner Protagonistin als erbarmungslos oder ironisch zu verstehen ist – oder ob es, eben der empirischen Qualität von Fontanes Literatur entsprechend, schlicht dem Versuch dient, zu verstehen und zu demonstrieren, wie die Gesellschaft funktioniert.

3.3. Humoristische Inventur. Wilhelm Raabe: Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte (1890)

Theodor Fontane mag sich der Fülle von zeitkritischen Implikationen gar nicht bewusst gewesen sein, die mit der Darstellung seines ›cynischen‹ Sonderlings Van der Straatens verbunden ist. Das zeitgenössische Publikum jedenfalls reagierte sicherlich stärker auf das Motiv des Ehebruchs und die verklausulierten Anspielungen auf reale Personen. In Wilhelm Raabes Roman *Stopfkuchen. Eine See- und Mordgeschichte* (1891) wird die poetologische wie politische Reflexionskraft der humoristischen Haltung dagegen zu einem auch vordergründig wichtigen Teil der Textstrategie. Dabei kann Raabes Roman paradigmatisch für die Verfahrenslogik ›nachromantischer‹ Exzentrik stehen, sodass auf dessen Basis im Folgenden eine Zusammenfassung der Sonderlingspoetik des 19. Jahrhunderts vorgenommen werden kann. Vor deren Hintergrund wird dann im letzten Teil das Fortwirken der Sonderlingspoetik im 20. Jahrhundert und bis in die Gegenwart hinein dargestellt.

Die Stopfkuchen-Lektüre folgt zwei Leitlinien: Erstens sollen die allgemeinen poetologischen Prinzipien einer Poetik ›nachromantischer‹ Exzentrik etwas strenger systematisiert werden. Auf diese Weise können die in den bisherigen Kapiteln herausgestellten Elemente rekapituliert und genauer sortiert werden. Und zweitens stellt sich hier nochmals allgemeiner die Frage, worin genau das politische Moment einer solchen Poetik liegt, um auch das Verhältnis zwischen literarischer Dialogizität und politischer Agonistik noch einmal deutlicher herauszuarbeiten.

3.3.1. *Konfligierende Handlungsradien*

Eben hat Eduard, erfolgreicher Geschäftsmann in einer deutschen Kolonie in Südafrika und Ich-Erzähler des Romans, einen Urlaub am Ort seiner Kindheit hinter sich. Auf der Heimfahrt nach Afrika schreibt er seine Erinnerungen an diese Ferientage auf, in denen der ehemalige Jugendfreund Heinrich Schaumann mit dem titelgebenden Übernamen ›Stopfkuchen‹ die Hauptrolle spielt.¹⁰⁷ Aber schon vor dessen Auftauchen werden zentrale Aspekte der Thematik des Romans exponiert: nämlich entlang der Frage, wie sich das Verhältnis zwischen dem lokalen Radius einer Handlung und ihrer Bedeutsamkeit gestaltet.

Die Verhältnisse von Enge und Weite geraten bereits durcheinander, als Eduard bei seinem Heimbesuch vom Tod des alten Briefträgers Störzer erfährt, den er in seiner Kindheit beim Austragen der Post begleitet hatte: »[W]ie weit man«, seufzt nun der gealterte Eduard, »um diese Lebenszeit auf den paar Stunden Weges von einem Dorf, Pastorhaus und Gutshof zum anderen in die weite unermeßliche Welt hinaus kam!« In der südafrikanischen Kolonie ist ihm mittlerweile klar geworden, »dass die Welt oder in diesem Falle der Erdball durchaus nicht unabmeßlich ist, sondern dass dieser im Äther schwimmende Kloß gar nicht so dick ist, wie er sich einbildet« (RSW 18,20). Die Welt des erwachsenen Eduard ist entzaubert, der unermessliche Imaginationsraum der Kindheit geschmolzen, das Umrunden der Welt nun nichts Außergewöhnliches mehr.

In den Gesprächen mit Störzer schien dies anders. Eduard erinnert sich an Störzers Vorschlag: »[L]ass uns von dem Levelljang sprechen«, die Aufzeichnungen des schriftstellernden Abenteurers François Levallant, »[d]as ist doch unser Buch! Und der Welt- und Reisebeschreiber treibt einem die trüben Grillen aus dem Kopf. Und so ein Leben wie der sollten wir alle führen unter den wilden und zahmen Hottentotten.« (RSW 18,19) Levallants Buch der *Reisen in das Innere von Afrika* (1790), das Eduard wenig später mit Titel nennt, ist noch vor der Wende zum 19. Jahrhundert auf Deutsch erschienen und stellt zur Zeit Raabes einen schon angestaubten Klassiker der exotistischen Literatur dar.

Als entsprechend aus der Zeit gefallen wird sich der dortige Heroismus herausstellen: Was hundert Jahre früher eine Expedition auf eigene Faust bedeutete, hat mittlerweile auch im Deutsche Reich der Kolonialismus ersetzt. So fährt Eduard mit einem großen Passagierschiff nach

¹⁰⁷ Zitiert wird unter der Sigle ›RSW‹ aus der Ausgabe Wilhelm Raabe: *Sämtliche Werke*, hg. von Karl Hoppe, Göttingen 1966ff.

Afrika zurück. Nach Lotman zeichnet sich der Held ja dadurch aus, dass er Grenzen zu überschreiten vermag, hinter denen andere zurückbleiben. Eine Grenzüberschreitung nach Fahrplan hat in Lotmans Klassifikation aber nur noch bedingt heroisches Potenzial.¹⁰⁸

Auch rein rechnerisch sei der Briefträger weiter um die Welt gereist als er selber, kombiniert Eduard: »[f]ünfmal. Rund um den Erdball. Siebenundzwanzigtausend und zweiundachtzig Meilen in vierundfünfzigtausendeinhundertvierundsechzig Berufs-Gehstunden!« (RSW 18, 14) – Wenn aber, da auch größte Distanzen nicht mehr *unabmesslich* erscheinen, das Überqueren von Kontinenten nichts Besonderes mehr ist, wo verlaufen dann jene Grenzen, durch deren Überschreitung man im Lotman'schen Modell zum Helden werden kann? Und womit kann man nun noch gegen jene *trüben Grillen* im Kopf angehen, nachdem sich die romantisierenden Heldenberichte überlebt haben?

Eine Antwort darauf verspricht Raabe bereits mit dem Untertitel seines Romans: *eine See- und Mordgeschichte*. Dieser ist jedoch eine Finte: Die *Seegeschichte* besteht lediglich aus der langweiligen Heimreise Eduards und die *Mordgeschichte* wird sich schließlich als unabsichtliche Tötung, also gemäß der schon damals justiziablen Unterscheidung eher als Totschlag denn Mord, herausstellen.¹⁰⁹ Sein Versprechen, die Fragen nach der Bedeutsamkeit von Handlungen im Zusammenhang veränderter Distanzrelationen und der Bekämpfung von Melancholie im Zeitalter einer vordergründig entzauberten Welt zu beantworten, hält der Roman trotzdem. Zu diesem Zweck muss nun aber Heinrich Schaumann, genannt ›Stopfkuchen‹, in die Handlung eingeführt werden, in der sich das Distanz-Paradox des exotistischen Idyllikers Störzer zuspitzt und auf eine reflektiertere und humoristisch spannungsvollere Ebene hebt.

Schaumann hat seine Jugend unter Hecken liegend verträumt und später durch Heirat ein Anwesen vor der Stadt namens ›Rote Schanze‹ in seinen Besitz gebracht, womit sein Lebensziel erreicht scheint. Schaumann ist also ein geradezu idealtypischer Exponent des Helden-Prinzips, das Jurij Lotman als jenes des Handlungsträgers ohne Handlung beschreibt:

¹⁰⁸ Die fahrplangemäße Route qualifiziert nach Lotman zunächst bloß als ein »klassifikatorische[r] (sujetloser) Text« (Lotman: Die Struktur literarischer Texte, S. 340). Auf der Basis einer Standard-Route aber kann dann die Bewegung als »Erfüllung oder Nichterfüllung einer Norm« (ebd., S. 341) funktionieren – in diesem Fall als harmlose Erfüllung.

¹⁰⁹ Zur Unterscheidung von Mord und Totschlag im Reichsstrafgesetzbuch von 1871 vgl. Annette Grünewald: Das vorsätzliche Tötungsdelikt, Tübingen 2010, S. 69ff.

Er überwindet die Grenzen seines Habitats nicht, verhält sich aber exzentrisch zur Logik des Normalen, die es definiert. So hütet sich Schaumann vor größeren Bewegungen. Seine Welterkundung beschränkt er auf die Vertikale: Er veranstaltet hinter seinem Haus paläontologische Ausgrabungen, bei denen er bereits bei oberflächlichem Scharren in die Tiefen der Frühgeschichte vordringt. Auch für jüngere Geschichte interessiert sich Schaumann; besonders für jene des Siebenjährigen Kriegs, die in Zusammenhang mit seinem Anwesen eine Rolle spielt.

Vor allem aber treiben ihn Alltagsbeobachtungen um. Durch sie habe er Einsichten in das Wesen des Menschen im Allgemeinen und in einen Jahrzehnte zurückliegenden Mordfall im Besonderen gewonnen, wie er Eduard bei dessen Besuch mitteilt. Als Stippvisite geplant, wird sich der Besuch über viele Stunden und fast den ganzen Roman hinziehen. Der Bericht an Eduard gestaltet sich dabei eigenwillig, indem Schaumann scheinbar wahllos biografische Reminiszenzen und weltanschauliche Grundsatzfragen verhandelt, ehe er nach vielen Stunden bzw. Seiten doch noch handelt und das Tötungsdelikt schließlich aufklärt. Das Muster von Schaumanns Regression erhält durch diese Vereinnahmung des Erzählprozesses somit auch eine dramaturgische und eine gattungspoesische Relevanz.

3.3.2. *Regression und Mitleid*

In allen bisherigen ›nachromantischen‹ Beispieltexten kam dem Motiv der räumlichen Regression eine zentrale Rolle zu: Giannozzo entflog der Gesellschaft in seinem Streit- und Idyllen-Ballon, Tyß zog sich in sein Himmelbett zurück und Hans Joggeli hinter den Ofen oder seine Hausbücher. Vischers Einhart wurde in gewissem Sinn sein eigener Körper zu einem urhüttenhaften Resonanzraum seiner Subjektivität: Dieser steht für das Partikulare, zugleich aber auch Beharrliche und Fragile seiner Persönlichkeit, um diese herum so mit den abstrusen Hinrichtungsritualen eine Schutzzone errichtet werden musste. Dieses ›cynische‹ Prinzip des Rückbezugs auf die Anstößigkeit der eigenen Körperlichkeit wandte Van der Straaten ins Über-Gemütliche und spiegelte es wiederum in der Zufluchtsstätte des unsichtbaren Laubenplatzes seines Palmengartens.

Dem Prinzip der Urhütte entsprechend erfüllt dieser Rückzug zunächst eine Schutzfunktion. In der Architekturtheorie hatte sich diese zunächst gegen Umwelteinflüsse gerichtet. Die Figuren, die sich hier abschirmen, konfigurieren es indes sozial und handeln in einem romantischen Sinn exzentrisch, indem sie das Verhältnis von Exaltation und

Alltäglichkeit auf eigensinnige Weise für sich bestimmen. Damit charakterisiert das Motiv der Urhütte als Nukleus des Privaten jenen Ort, an dem die Figuren um ihre exzentrische Subjektivität ringen, und sie stabilisieren, um sich gegenüber dem gesellschaftlichen Konformitätsdruck und der Verunsicherung durch ein erhöhtes Kontingenzempfinden behaupten zu können.

So wird Verhältnis von Individuum und Gesellschaft anders bestimmt als in der romantischen Politikkonzeption von Novalis: In den dortigen Erlösungsphantasmen sollte die Aushandlung von Individualität mit der politischen Form in ein strukturell homologes Verhältnis umfassender Harmonisierung treten. Unter humortheorietischen und zunehmend auch liberal-demokratischen Vorzeichen ähneln sich Individuum und Gesellschaft indes nur noch darin, dass beide vom Prinzip eines möglichst friedlich ausgetragenen, aber omnipräsenten Kampfs bestimmt werden.

In diesem zugleich polemischen, dabei zivilgesellschaftlich geführten Konflikt, der hier mit Chantal Mouffes Begriff der ›Agonistik‹ gefasst wird, soll mitausgehandelt werden, welche Form das Verhältnis von Bewegung und Institutionalisierung gesellschaftlich annehmen soll. In der romantischen Vision sollte dieses Verhältnis nach dem Muster nicht nur demokratischer, sondern auch religiöser und absolutistischer Vorstellungen vorgezeichnet werden. Die romantische Vision einer harmonischen Vermittlung all dieser Ebenen kann bereits als Antwort auf die Pluralisierung gesellschaftlicher Systeme und Werte gelesen werden.¹¹⁰ In ›agonistischer‹ Perspektive ist eine solche Harmonisierung aber nun gar nicht mehr wünschenswert.

Indem er den Ausgleich zwischen Dezentrierung und Stabilisierung leistet, agiert der ›nachromantische‹ Exzentriker ein in normalistischen Gesellschaften nach wie vor konstitutives Prinzip der Selbstregulation aus, ohne sich jedoch auf deren konventionalisierte Verfahrensweisen zu stützen. Damit kann er als Vorreiter dessen gelten, was Jürgen Link als ›flexiblen‹ Normalismus bezeichnet.¹¹¹ Die Art und Weise, wie diese humoristischen Sonderlinge das Spannungsfeld zwischen Abkühlung und Erhitzung in ihrer Urhütte neu aufziehen, birgt indes auch Ge-

110 Charles Taylor beschreibt diese Vervielfältigung der Werke mit dem Begriff des »Nova-Effekts«: der Gleichzeitigkeit einer Vielzahl von Sinnsystemen, die sich auf die Suche immer breiterer Schichten nach Formen »expressiver« Selbstverwirklichung beziehen (vgl. das Kapitel *Der Nova-Effekt* in Taylor: Ein säkulares Zeitalter, S. 505 ff.).

111 Vgl. Link: Versuch über den Normalismus, S. 51 ff.

fahren: Wie sich bereits in E.T.A. Hoffmanns Kritik der romantischen Subjektivität zeigte, können sich in der Echokammer des Privaten un-gute Rückkopplungen und Kurzschlüsse ergeben.

Für den humoristischen Sonderling ist sein exzentrisches Tun daher eine immer auch prekäre Angelegenheit. Das mögliche Scheitern entsprechender Aushandlungsbewegungen wird in den hier diskutierten Texten deshalb immer schon mitverhandelt: mit dem vom Absturz bedrohten GiannoZZo, dem in seine Melancholie verrannten Tyß, dem von Manipulationsversuchen bedrohten Hans Joggeli, dem von seinen düsteren Launen selbstmordgefährdeten Einhart oder dem sozialen Außenseiter Van der Straaten. Angesichts der Gefahr eines solchen Kollapses von aus der Bahn geratener Exzentrík agiert der humoristische Sonderling daher tendenziell ängstlich: Den zart besaiteten Humoristen bei Jean Paul und Hoffmann ist dies ebenso rasch anzusehen wie Hans Joggeli, der peinlich genau auf der Mitte der Straße geht. Bei den ›cynischen‹ Figuren – dem Haudegen Einhart und dem über-behäbigen Van der Straaten – wird ihre Verhärmung spätestens auf den zweiten Blick ebenfalls deutlich.

Aus diesem erhöhten Kontingenzbewusstsein erklärt sich das Faible der sonderlichen Einzelgänger für gemütliche Wohnungen. Denn im Polster-Futtural kann die Aushandlung der Ansprüche von Vernunft und Gefühl geruhsamer angegangen und der Hall der Echokammer etwas gedämpft werden, oder, humorthoretisch gesprochen: Mit einer freundlichen Grundierung kann sich der Polemiker davor schützen, sich und anderen allzu unerträglich zu werden. Seine Rede hält er so mit dem dialogischen Diskurs kompatibel und seine Haltung gewinnt an Wärme und reflexiver Tiefe.

In *Stopfkuchen* erfüllen diese Rückzugsfunktion zunächst die Hecken, unter die sich der schon als Kind dicke Heinrich zurückzieht, wenn er von anderen Kindern gehänselt wird oder ihm die Eltern Vorwürfe wegen seines Schulversagens machen. Diesen Ort befindet er für wohliger als sein Elternhaus: »Unter der Hecke hätte ich überhaupt geboren werden sollen und nicht in so einer muffigen Stadtkammer nach dem Hofe hinaus. Über die Hecken hätten meine Windeln gehängt werden sollen und nicht um den überheizten Ofen herum.« (RSW 18,83) Auch hier gilt also der isolierte Nahbereich, in dem man vorübergehend unsichtbar werden kann, als eigentliche Geburtsstätte idiosynkratischer Subjektivität.

Dazu bemerkt Schaumann: »Du weißt, Eduard, daß ich unter meiner Hecke allerlei durcheinander zusammenlas.« (RSW 18, 142) Und auf Basis dieser eigensinnig zusammengestückten Bildung wird Schau-

mann im Dienst seiner Selbstinszenierung eine Collage aus intertextuellen Versatzstücken von Homer bis Cervantes zusammensetzen,¹¹² welche den Bericht des Ich-Erzählers Eduard an Raffinement und Reflexivität weit übertrifft.¹¹³ Indem Schaumann sich unter den Hecken einen eigenwilligen literarischen Kanon angelesen hat, ist mit seinem Selbstentwurf auch immer schon jenes autodidaktische Prinzip verbunden, dem in Novalis' Beschreibung des ›Verworrenen‹ bereits große Bedeutung zukam.

Die gesellschaftliche Außenseiterstellung spielt vor allem eine Rolle, wenn Schaumann nach einem abgebrochenen Studium vom Schatten der Hecken in die Zuflucht der Roten Schanze überwechselt: Der Inhaber des Anwesens, der Bauer Andreas Quakatz, ist Hauptverdächtiger in jenem alten Mordfall, den erst Schaumann viele Jahre später aufklären wird. Der (falsche) Tatverdacht gegen Quakatz ist zentral, um Schaumanns eigensinnige Variante des heroischen Prinzips zu verstehen. Denn dieses gesellschaftliche Misstrauen gegen den Bauern, auf dessen Seite sich Schaumann schlägt, scheint eine größere Hürde darzustellen als die Distanz zu den afrikanischen Kolonien, die Eduard überwindet: »Es tat für einen rechtlichen Menschen, für ein ordentlich Mädchen,« rekapituliert Eduard später,

¹¹² Vgl. hierzu zum Überblick den Abschnitt *Schaumanns literarisches Archiv der Geschichte* im Artikel von Kathrin Maurer: Das Ausgraben der Vergangenheit. Heinrich Schaumanns und Heinrich Schliemanns historischer Sinn, in: Die besten Bissen vom Kuchen. Texte, Kontexte, Subtexte im Erzählwerk Wilhelm Raabes, hg. von Søren Fauth, Rolf Parr und Eberhard Rohse, Göttingen 2009, S. 283-294, 288ff. Die poetologische Funktion solcher Klausen ist bereits in dem Frühwerk *Chronik der Sperlingsgasse* (1854f.) präsent: »Ich behaupte«, proklamiert der Ich-Erzähler dort, »ein angehender Dichter oder Maler [...] dürfe nirgends anders wohnen als hier! Und fragst du auch, wo die frischesten, originellsten Schöpfungen in allen Künsten entstanden sind, so wird meistens die Antwort sein: in einer *Dachstube!*« Dabei vollzieht Raabes Erzähler bereits hier die sentimentalistischen und humoristischen Hintergründe der Motivik nach: »In einer Dachstube schrieb Jean-Jacques Rousseau seine glühendsten, erschütterndsten Bücher. In einer Dachstube lernte Jean Paul den Armenadvokaten Siebenkäs zeichnen und das Schulmeisterlein Wutz und das Leben Fibels!« (RSW 1,17)

¹¹³ Vgl. zu Schaumanns idiosynkratischer Kritik an Eduards Bildungshuberei den Artikel von Ulrike Landfester: Das Genuß-Verbrechen. Spätrealistische Bildungskritik in Wilhelm Raabes Roman »Stopfkuchen« (1891), in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (2005), S. 35-52.

nicht gut, auf der Roten Schanze zu dienen und da ehrlich nach der Ordnung zu sehen. Hoher Lohn und gute Behandlung kamen da gar nicht in Betracht. Jeder Groschen, den der Bauer Quakatz hergab, hatte ja einen Blutgeruch an sich. Wer von der Roten Schanze kam und einen andern Dienst suchte, der brachte denselben Geruch in den Kleidern mit [...]. (RSW 18,40)

Was ist nun Schaumanns Verhältnis zu Quakatz' *Blutgeruch*? – Von seiner eigenen körperlichen Defizienz ausgehend hat Schaumann offenbar eine hohe Empathiefähigkeit entwickelt. Dieser folgt er, wenn er Valentine, die Tochter des Bauern Quakatz und seine spätere Frau, vor einer Meute pöbelnder Jugendlicher beschützt. Mitgefühl ist für Schaumann auch die Grundlage, an der öffentlichen Meinung, die gegen den Bauern gerichtet ist, zu zweifeln, und diesen schließlich zu rehabilitieren. Und als er erkennt, dass es sich bei dem Schuldigen im Mordfall um den Briefträger Störzer handelt, dieser den Gutsherren jedoch aus Versehen in einem Streit tötete, den aber der andere angezettelt hatte, ist Mitgefühl schließlich auch das Motiv dafür, dass Schaumann den wahren ›Mörder‹ nicht sofort entlarvt, sondern damit solange wartet, bis dieser gestorben ist.

Wie dabei aus dem präreflexiven Mitleid eine ethische Haltung abgeleitet und ein entsprechendes Handlungsverfahren wird, zeigt sich gerade in jener Szene an Quakatz' Beerdigung, in der er Störzers Schuld erkennt: »Vor allen Dingen ruhig Blut«, sagt sich Schaumann,

Zeit nehmen, Stopfkuchen, und die fünf Sinne zusammen, Dicker! ... Ja, was war das nun? Hast du wirklich da etwas gesehen? Der? [...] – Hm, hm, aber der? Zu dumm! Das reine Friedhofs-Morgensonne-Gestens! Weiter nichts, dicker Schaumann! ... Dann aber wieder: du hast aber doch etwas gesehen und nicht bloß gesehen, sondern auch gefühlt. Was steckte in der plötzlichen tauben Empfindung im Magen, dem Summen und Glockengeläut in den Ohren und dem scharfen, klaren, geistigen Ruck: Da, da, da! Jetzt, jetzt, jetzt!? (RSW 18,176)

Schaumann folgt einem Prinzip der inneren Sammlung und des Aufschubs, indem er sich sagt: »Bleib fürs Erste mit der Geschichte mal wieder ganz für dich unter der Hecke« (RSW 18,177).

Hier kann Schaumann seine Strategie entwickeln: Das Hinauszögern einer raschen Entscheidung erlaubt eine Reflexion, die Gefühl und Ratio verbindet: Vernünftig befragt er seine Sinne (*Hast du da wirklich etwas gesehen?*) und es kommt somatisierte Intuition zum Zug (die *plötzliche taube Empfindung im Magen*). Beides kombiniert Schaumann mit seiner Erinnerung (das *Glockengeläut der Beerdigung in den Ohren*)

und leitet daraus einen Entschluss ab (der *scharfe, klare, geistige Ruck*). Es ist mit der Metapher der Hecke also neuerlich der Raum des Privaten, der es erlaubt, die unterschiedlichen Wahrnehmungen und Beobachtungen in ein idiosynkratisches Verhältnis zueinander zu bringen. Mit diesem Sinnieren und sorgfältigen Kombinieren kommt also die im Untertitel ironisch angekündigte *Mordgeschichte* doch noch zu ihrem Detektiv.¹¹⁴

Wie der Detektiv zumal in etwas komplexeren Krimis aber nicht bloß aus sicherer Distanz ermittelt, sondern auf mitunter undurchsichtige Weise in das Geschehen verwickelt wird, so bleiben auch Schaumanns Mitgefühl und das Stigma der Figuren, in deren Sinn er agiert, nicht völlig getrennt. Bereits weil mit seinem Einheiraten in die Quakatz-Familie mit der Roten Schanze auch Besitzansprüche verbunden sind, vermengen sich Eigeninteresse und Mitleidsdienst, und in gewissem Sinn nützt Schaumann den *Blutgeruch Quakatz'* auch zu seiner Selbstinszenierung.

Stigmatisierung ist nach Erving Goffmans berühmter Darstellung ein flexibler Prozess, dem potenziell jeder zum Opfer fallen kann. Dabei untersucht Goffman aber nicht nur die unwillkürliche Weise, in welcher Menschen Gegenstand von abwertenden Fremdzuschreibungen werden. Er interessiert sich auch für Personen, die an sich nicht stigmatisiert sind, welche aber ihre Sympathie mit sozial Gebrandmarkten bekunden, was bis zur freiwilligen Selbststigmatisierung reichen kann.¹¹⁵

Dieser Aspekt der Selbststigmatisierung wird bei Schaumann wichtig, wenn er sich auf dem verrufenen Bauernhof einrichtet. Denn er hat sich zwar schon zuvor als Außenseiter erfahren und erklärt, er sei, um den gesellschaftlichen Ansprüchen zu genügen, »immer etwas schwach, nicht nur von Begriffen, sondern auch auf den Füßen gewesen«. Doch haftet seiner Aussage auch ein fatalistisches Moment an, wenn er beteuert: »Ich habe mich wahrhaftig nicht weiter in der Welt bringen können als bis in den Schatten der Roten Schanze. Ich kann wirklich nichts dafür.« (RSW 18,62) Kurz drauf doppelt er nach:

114 Ulf Eisele hat in seiner einflussreichen Monografie Schaumann als Detektivfigur gelesen, wobei dieser seine Erkenntnisse nicht alleine durch »rationale Dechiffrierungskunst zu Hause in seinem Zimmer aufklärt«, sondern maßgeblich »auf Grund seiner sinnlichen Aufmerksamkeit, seines genauen Hinsehens«, das Eisele als epistemologische Reflexion auf den literarischen Realismus liest (Ulf Eisele: *Der Dichter und sein Detektiv*. Raabes »Stopfkuchen« und die Frage des Realismus, Tübingen 1979, S. 2f.).

115 So schreibt Goffman von »Personen, die normal sind, aber deren besondere Situation sie intim vertraut und mitfühlend mit dem geheimen Leben der Stig-

Was konnte ich denn dafür, daß ich schwach von Beinen und stark von Magen und Verdauung war? Hatte ich mir die Kraft und Macht meiner peristaltischen Bewegungen und die Hinfälligkeit und überhaupt meine Veranlagung zum *Idiotentum* anerschaffen? Hätte ich die Wahl gehabt, so wäre ich ja tausendmal lieber als Qualle in der bittern Salzflut denn als Schaumanns Junge, der dicke, dumme Heinrich Schaumann, in die Erscheinung getreten. (RSW 18,65 f.)

Wie seine körperliche Schwäche, so entziehe sich, suggeriert Schaumann, auch ein Hang zum *Idiotentum* seinem Zutun. Sein Beweis führt diese Argumentation aber wiederum ad absurdum: Hätte er nämlich wählen können, so wäre er nicht handlungsmächtiger geworden, sondern hätte die Gestalt einer Qualle angenommen.

Schaumann zielt also auf eine immer noch tiefere Regressionsstufe ab, malt sein Ausgeliefertsein mit biblischem Sintflutvokabular aus, um dieses zugleich aber lustvoll auf seinen Eigensinn hinzubiegen.¹¹⁶ Dieser gleichzeitigen Bekräftigung und Verunsicherung des Subjektiven durch die Regression gemäß spricht Eduard von Schaumann als einem »fast unheimlich behaglichen, feisten Geschöpf« (RSW 18,80). Wenn der Künstler, wie Goethe es postulierte, eine wiederholte Pubertät durchlebt,¹¹⁷ so sind die ›cynischen‹ Sonderlinge zeitweilig besonders mühsame Pubertierende: Bei ihnen bleibt der Grat zwischen bärbeißiger Borniertheit und genialischer Ausgefuchstheit äußerst schmal.

Ähnlich verhält es sich mit einem zweiten Motiv von Schaumanns Regressionsbewegung, nämlich seiner Ur-Erfahrung, »daß in meines Vaters Hausgiebel eine Kanonenkugel stak und heute noch steckt, die er – der Xaverl – damals im Siebenjährigen Kriege zu uns in die Stadt hineingeschossen hat!« (RSW 18,68) Der Umstand, dass alles anders sein könnte, einen in anderer Epoche am selben Ort eine Kanonenkugel hätte treffen können, betrifft jeden. Er steckt Schaumann jedoch beson-

matisierten gemacht hat und denen [...] eine Art Ehrenmitgliedschaft im Clan zugestanden wird« (Erving Goffman: *Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität* [1963], Frankfurt a.M. 1975, S. 40).

¹¹⁶ Heinrich Detering liest die Sintflut-Motivik in *Stopfkuchen* im Zeichen einer »Wende zum Subjekt«, wobei auch er die Hybris der motivischen Überhöhung dieser Selbstbezüglichkeit betont (vgl. Heinrich Detering: *Theodizee und Erzählverfahren*, Göttingen 1990, S. 209).

¹¹⁷ Goethe stellt Eckermann gegenüber fest, »bei allen genialen Naturen« scheinere »immer wieder eine temporäre Verjüngung einzutreten, und das ist es, was ich eine wiederholte Pubertät nennen möchte« (Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände, Abt. II,*

ders tief in den Knochen. Die gewissermaßen frühromantische Lektion dieser Kontingenzerfahrung besteht in der Erkenntnis, dass mit der Infragestellung des Bestehenden auch das Bewusstsein für die Möglichkeit seiner produktiven Umgestaltung wächst. Und auch in dieser folgt Schaumann ganz seinem eigenen Gutdünken.

Wenn Schaumann also aus seinem körperlichen Unvermögen und seinen Kontingenzerfahrungen den entschiedenen Schluss zieht, dass er »nicht in einer netten, sauberen, durchaus behaglichen Welt leben kann« (RSW 18,96), so verschwimmen die Anteile schicksalhaften Widerfahrnisses und kalkulierter Provokationsgeste ineinander. Denn wie sich im Prinzip der ›cynischen‹ Haltung bei Vischer und Fontane bereits gezeigt hat, kann aus der effektvollen Positionierung des eigenen Körpers an einem neuralgischen Punkt der Gesellschaft allerhand Irritationspotenzial geschöpft werden.

Indem er sich freiwillig in die stigmatisierte Position auf der Roten Schanze begibt, perpetuiert Schaumann sein Außenseitertum über die Jugend hinaus, und zwar in gewissem Sinn auf radikalere Weise als bei Vischers Einhart und Fontanes Van der Straaten der Fall: Schaumanns Leiden und Außenseiterstellung ist weniger genau konturiert als ihre körperliche Konstitution bzw. gesellschaftliche Situation. So wird sein Revoltieren stärker auf jene Form von mit Begeisterung und Verve verfochtener Mischung aus Unsicherheit und Selbstmitleid transparent, das Alfred Adler Anfang des 20. Jahrhunderts unter dem Begriff des ›Minderwertigkeitskomplexes‹ beschreiben wird.

Auch Adler geht bei der Herleitung des Komplexes zunächst von einem Gefühl körperlicher Unzulänglichkeit aus. Indem dieses dann in Kompensationshandlungen umschlägt, tritt an die Stelle der Lösung des eigentlichen Problems eine dazu tatsächlich bezugslose Ersatzhandlung.¹¹⁸ Solche Ersatzhandlungen delegitimieren den Handelnden. Wie sich ebenfalls an Vischers Einhart und dessen ›Hinrichtungen‹ gezeigt hat, können sie aber auch einen symbolischen Überschuss generieren. Und aus diesem Überschuss ist jene allegorische Darstellung abstrakter Sachverhalte zu gewinnen, wie der Betroffenheit von Kontingenz.

Bd. 12: Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens [1836/1848], hg. von Christoph Michel, Berlin 1999, S. 656).

118 Zur Genese von Adlers Theorie vgl. den Lexikoneintrag von Rüdiger Porep (Rüdiger Porep: Minderwertigkeitsgefühl/Minderwertigkeitskomplex, in: Lexikon der Psychiatrie. Gesammelte Abhandlungen der gebräuchlichsten psychiatrischen Begriffe, hg. von Christian Müller, Berlin/Heidelberg u.a. ²1986, S. 448-451, hier S. 449f.).

Die exzentrische Haltung, deren erstes Prinzip ihre Eigenständigkeit ist, findet also gerade in solchen Formen der sozialen und symbolischen Überschreitung ihr agonistisches, humoristisch-polemisches Potenzial. Damit handelt es sich bei Schaumanns Regressionsbewegung immer auch um eine metafiktionale Reflexion auf eine bestimmte literarische Strategie: Wie bei dem trauernden Heinrich von Ofterdingen, bei den wütenden Sonderlingen Giannozzo, Hans Joggeli und Einhart oder der mal verzweifelten, mal kampflostigen Gemüchlichkeitsversessenheit Tyß' und Van der Straatens ein Widerspruchsgeist dargestellt wird, der die experimentelle Herausforderung der Romanpoetik spiegelte, so prägt auch Schaumann durch seine *Suada*, welche beständig die nie gänzlich zu verdauenden Widerfahrnisse des Lebens umkreist, den Roman formal.¹¹⁹

3.3.3. *Zwiespältiges Mitleid und dialogische Lektüre*

Dieser Verklammerung von Mitleid und Anmaßung, einfühlsamer Hilfestellung und selbstmitleidiger Pose, haftet jene Ambivalenz an, die bereits in den bisherigen Beispielen immer wieder zentral war: Jean Paul macht in der *Vorschule der Ästhetik* darauf aufmerksam, dass Mitgefühl auch Züge falscher Überhöhung annehmen kann, weshalb sein Giannozzo den Rousseau'schen moralischen Furor immer schon mit viel auch zur Schau gestellter Lust an seiner Übertreibungshaltung ausagiert und das Moment des Haltlosen so mitreflektiert. Bei Hoffmann war ein ähnliches Reflexionsmoment in der Auseinandersetzung der Hauptfigur mit ihren Mitleidsexzessen im Gespräch mit dem Freund Pepusch zentral, um sie aus ihrer Gewohnheitsversunkenheit zu lösen. Und auch Gotthelfs Bäbeli musste wie später Vischers und Fontanes Protagonisten schmerzlich lernen, dass mit der Mitleidsethik alleine kein Staat zu machen ist.

Das bedeutet keine Abwendung vom Postulat präreflexiven Mitleids: In allen Büchern kommt dem Festhalten am Mitleidsprinzip trotzdem eine zentrale Rolle zu. Es wird jedoch die Notwendigkeit seiner Refle-

¹¹⁹ Claus-Michael Ort liest Schaumanns Beharren auf dem Inkommensurablen analog zur Verdauungsmetaphorik des Romans: Anders als in zeitgenössischen Theorien der Diätetik ebenso wie der vorherrschenden Realismuskonzeption einer nahtlosen Verbindung von Realem und Idealem komme in Raabes Roman gerade dem Schwerverdaulichen eine große Bedeutung zu (Claus-Michael Ort: »Stopfkuchen« und die ›Diätetik‹ des Erzählens, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft [2003], S. 21-43, bes. S. 40ff.).

xion postuliert, denn es steht zu den anderen liberalen Werten, jenen des freien Ausdrucks und des Anspruchs auf Gleichheit, in einem inkommensurablen Verhältnis. Wenn es also den präreflexiven Mitleidimpuls als solchen zu erhalten gilt, so muss er immer wieder aufs Neue in seinem Verhältnis zu anderen Werten geordnet werden. Das hilft wiederum, die möglichen negativen Formen, welche er annehmen kann, zu erkennen und zu beschränken. Eine Reflexion und teilweise Delegitimation des Mitleids schließt in den hier besprochenen Texten einen empathischen Grundimpuls des Handelns nicht nur nicht aus, sondern verhilft ihm bei sinniger Ausrichtung vielmehr zu zusätzlicher Effektivität.¹²⁰

Indem Schaumann karitative und egoistische Motive eng ineinander verklammert, rückt er sich in ein dubioses Licht. Er zeigt, dass bedingungsloses Mitleid an sich noch keine absolute Lösung bedeutet, exponiert also die Grundproblematik des Mitleids, seine Notwendigkeit wie auch seine Kritikwürdigkeit, indem der Mitleidimpuls eine narzisstische, rein-selbstbezügliche Gestalt annehmen kann. Unter einen solchen Verdacht stellten Johannes Graf und Gunnar Kwisinski Raabes Helden in einem Aufsatz Anfang der 1990er-Jahre: Sie vertraten die These, dass Schaumann die Auflösung des Mordfalls bloß erfinde, dass seine ganze Selbstinszenierung auf einem Lügenkonstrukt basiere und dass sich der Erzähler Eduard einer »kritiklose Übernahme der Aussagen«¹²¹ Schaumanns schuldig mache.

Dies würde nun ein entschieden anderes Licht auf die Selbstdarstellung Schaumanns werfen: Anstatt das Mitleidsmoment zugleich auszustellen und zu konterkarieren, um es so auf reflektierte Weise zu postulieren, würde Schaumann gänzlich egoistisch agieren – ein Gedanke, der in der Raabe-Forschung großes Echo fand, zumal er sich mit der poststrukturalistischen Vorstellung von sich rein rhetorisch-performativ konstituierender Subjektivität sehr gut vertrug.

120 Manches, was beispielsweise Fritz Breithaupt als Schattenseiten des Mitgefühls beschreibt, erweist sich in deren reflektierterer Form als durchaus positiv. So sieht Breithaupt im Zusammenhang mit Mitleidsethiken die Gefahr einer politischen Emotionalisierung und Radikalisierung (Breithaupt: Die dunklen Seiten der Empathie, S. 110ff.). Verheerend wird dies jedoch erst, wenn die Auseinandersetzung einen zivilgesellschaftlichen Rahmen verlässt. In einem agonistischen Diskurs, der die dialogische Relativierung der eigenen Position einschließt, erweist sich die Aufheizung des Diskurses im Sinn seiner Dynamisierung als Qualität.

121 Johannes Graf und Gunnar Kwisinski: Schaumann, ein Lügenbaron? Zur Erzählstruktur in Raabes *Stopfkuchen*, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (1992), S. 194-213, hier S. 198.

Ausgangspunkt der These Grafs und Kwisinskis ist die Behauptung, Eduard beschreibe in der Anfangsszene den Sternenhimmel in der deutschen Heimat falsch, woraus auf seine Unzuverlässigkeit als Erzähler zu schließen sei.¹²² Dies wäre eine äußerst spitzfindige Pointe, da sich diese Lektüeranweisung nur astronomisch sehr kundigen Lesern erschlosse. Tatsächlich ist sie aber falsch, da sich die Passage, liest man genauer nach, gar nicht auf den heimatlichen Sternenhimmel bezieht.¹²³ Das hätte aber ohnehin nur Eduard betroffen. Im Bezug auf Schaumann nun behaupten sie, dass der Roman eine Reihe von Anspielungen auf Karl Immermanns *Münchhausen* (1839) enthalte, die auf die Unzuverlässigkeit auch des Protagonisten hindeute. Während dessen Erzählung »für Eduard nicht als Lügengeschichte erkennbar« werde, müsse der »literarisch gebildete[] Leser« sie »in Frage stellen«.¹²⁴

Trotz sehr eingehender Rezeption dieser These durch die Forschung hat es 20 Jahre gedauert, bis sich mit Barbara Scheuermann jemand kritisch mit ihr auseinandergesetzt hat. Wie bei ihr ausführlich rekapituliert wird, haben Graf und Kwisinski die Immermann-Zitate grob missverstanden und daraus irrigerweise eine eindeutige Unzuverlässigkeit der Rede Schaumanns abgeleitet.¹²⁵ Der Vorwurf einer *kritiklosen Übernahme*, wie Graf und Kwisinski sie bezüglich der Eduard-Figur bemängelten, trifft also vor allem Teile der jüngeren Raabe-Forschung.

Barbara Scheuermann erklärt sich diese Fehlleistung der Forschung mit einem immer stärkeren Zeit- und Publikationsdruck, was eine eingehende Lektüre der Primär- und sinnige Rezeption der Sekundärliteratur erschwere.¹²⁶ Zu beantworten bleibt in diesem Zusammenhang aber noch eine poetologische Frage: Hätten Grafs und Kwisinskis Thesen zugetroffen, steckte also hinter Schaumanns Tun kein Mitgefühl, sondern nur ein Lügenkonstrukt: Hätte Raabes Roman dann in irgendeiner Form gewonnen? Wäre er komplexer, schlauer, unterhaltsamer oder lustiger geworden? Zeigen also Graf und Kwisinski, auch wenn sie unrecht haben, ein von Raabe verschenktes Potenzial des Stoffs auf?

122 »Anhand einer Sternkarte«, so Graf und Kwisinski, könne »man feststellen, daß auf dem Heimweg von ›Brummersumm‹ keiner der erwähnten Sterne sichtbar sein kann« (ebd., S. 198).

123 Vgl. RSW 18,9.

124 Graf und Kwisinski: Schaumann, ein Lügenbaron, S. 209.

125 Vgl. Barbara Scheuermann: Immermanns »Münchhausen« als Subtext von Raabes »Stopfkuchen«? Zu einem Konstrukt und seinem Weiterleben in der Raabe-Philologie, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (2012), S. 27-50, bes. S. 34ff.

126 Vgl. ebd., S. 46f.

Auch dies ist gerade nicht der Fall: Die beiden Autoren versprechen, eine ungeahnte Doppelbödigkeit des Textes aufzudecken, tatsächlich aber schwindet in ihrer Fehllektüre jene produktive Ambivalenz des Protagonisten, von welcher die Komplexität der Erzählung abhängt. Denn wie im Fall eines als völlig unproblematisch gezeichneten Mitleidsprinzips verliert sich, wenn daran überhaupt nicht mehr festgehalten wird, auch jene konflikthafte Spannung seiner subjektiven Auseinandersetzung, welche die Sonderlingsfigur besonders gut sichtbar macht. Erst indem am Mitleidsprinzip festgehalten wird – ob in christlicher, Rousseau'scher oder, wie hier, Schopenhauer'scher Tradition¹²⁷ –, ergibt sich die Frage, in welchem Verhältnis Einfühlsamkeit zu anderen Werten stehen soll, ab welchem Punkt moralisch allzu-konsequentes Handeln in Wirkungslosigkeit kippen oder sich sogar zum rigiden und unvernünftigen Selbstläufer entwickeln kann.¹²⁸

Die literarische Thematisierung der Fragwürdigkeit des Mitleidsprinzips und seiner dennoch zu postulierenden Unhintergebarkeit bedingt die Einsicht der jeweiligen Figur nicht. Dies zeigt sich in dem berühmtesten Text aus dieser Epoche, der diesen Zusammenhang behandelt, Dostojewskis *Idiot* (1868f.), der während der Entstehungszeit des *Stopfkuchen* erstmals auf Deutsch erschienen ist.¹²⁹ Dort funktioniert der Protagonist als Figuration unbedingten Mitleids, jedoch

127 Zu Raabes Adaption der Schopenhauer'schen Mitleidsethik vgl. Søren R. Fauth: *Der metaphysische Realist. Zur Schopenhauer-Rezeption in Wilhelm Raabes Spätwerk*, Göttingen 2007, S. 217ff.

128 Auf die Gewalttätigkeit Schaumanns macht schon Eisele aufmerksam (vgl. Eisele: *Der Dichter und sein Detektiv*, S. 20ff.). Ausgehend von der trügerischen These Grafs und Kwisinskis vermutet Claudia Liebrand, bei einer maßgeblich auch gegen seine Frau gerichteten Gewalttätigkeit Schaumanns handle es sich um das maßgebliche textkonstitutive Prinzip des Romans. Sie schreibt: »In *Stopfkuchen* geht es [...] nicht um das Finden von Wahrheit, sondern darum, daß Wahrheit als Effekt von Sprach- und Machtspielen erst generiert wird.« (Claudia Liebrand: *Wohltätige Gewalttaten? Zu einem Paradigma in Raabes »Stopfkuchen«*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* [1997], S. 84-102, hier S. 85) Liebrands Beobachtung stimmt, dass die Ebene der Vermittlung in Raabes Spätwerk nicht nur konflikthafte sondern mit Blick auf Geschlechterfragen teils bedenkliche Züge annimmt. Die Möglichkeit, diese gegen das Motiv der Wahrheitsfindung auszuspielen, fällt jedoch mit der These Grafs und Kwisinskis.

129 Raabe arbeitet vom Dezember 1888 bis zum Mai 1890 am *Stopfkuchen* (vgl. den Kommentar: RSW 18,419). *Der Idiot* erscheint 1889 bei S. Fischer in der Übersetzung von August Scholz erstmals auf Deutsch.

scheinbar ohne ein klares Verständnis der damit zusammenhängenden Ambivalenzen und Irritationspotenziale.¹³⁰

Schaumann dagegen weiß sehr genau um die Provokationskraft seines an die Empathie gekoppelten falschen Selbstmitleids. Nachdem er Eduard in der oben zitierten Passage in fatalistischem Tonfall die Unmöglichkeit dargelegt hat, ein bürgerliches Leben zu führen, stellt der Erzähler fest: »Dieser Mensch war so frech-undankbar, hier wahrhaftig einen Seufzer aus der Tiefe seines Wanstes hervorzuholen. Natürlich nur, um mir sein Behagen noch beneidenswerter vorzurücken.« (RSW 18,63) Als humoristisch-reflektierte Variante des Mitleid-Exzentrikers ist sich Schaumann in Jean Paul'scher Tradition der polemischen Reserve des Mitgefühls bewusst und kann aus ihnen mit halb ernster, halb selbstironischer Geruhsamkeit umso effektvoller schöpfen.

Somit folgt Schaumanns Mitleidsethik einem ähnlichen Prinzip wie das rhetorische Verfahren der polemischen Dialogizität: Dezidiert wird ein Standpunkt vertreten, ohne dass eine rein affirmative Reaktion darauf überhaupt gewünscht wäre. Das Gegenüber soll dadurch vielmehr seinerseits einen eigenen Standpunkt beziehen: Erst also durch die auch skeptische Haltung Eduards kommt Schaumanns Strategie zur Entfaltung.¹³¹ Und erst so – mit einerseits einem Faible für die empathischen

130 Der potenziell ebenso einnehmende wie nervtötende Fürst Myschkin im *Idioten* fließt vor Mitleid geradezu über und macht sich, in seinem Handeln davon bedingungslos geleitet, gerade damit unmöglich. Wie schon bei Jean Paul in der *Vorschule der Ästhetik* reflektiert, können aus dem Geist des Mitleids geborene Exaltationen also außer Rand und Band geraten und letztlich mehr schaden als nützen. Der Ausruf einer der Figuren: »Wie weit darf [...] das Mitleid gehen?« (Dostojewskij: *Der Idiot*, S. 841), kann somit als eine Grundfrage des Romans gelten.

131 Georg Mein legt den Aspekt der poetologischen Figuration in seiner Interpretation des Romans stärker auf die Figur Eduards, dessen reflexionsärmerer Erzählhabitus die gestaute Rede Schaumanns erst in einen linearen Erzählablauf zu bringen vermöge (Georg Mein: »... beim letzten Tropfen Dinte angekommen?« Raabes »Stopfkuchen« als Projekt einer poetologischen Selbstvergewisserung, in: »Die besten Bisse vom Kuchen«. Wilhelm Raabes Erzählwerk: Kontexte, Subtexte, Anschlüsse, hg. von Søren R. Fauth, Rolf Parr und Eberhard Rohse, Göttingen 2009, S. 117–131, bes. S. 128ff.). Zugleich aber mischt sich in Eduards Schreibbewegung auch immer schon Schaumanns Regressionsprinzip, und zwar nicht nur sprachlich – indem seine direkte Rede den Erzählfluss immer wieder anleitet –, sondern, wie Ulf Eisele erinnert, auch in der durch den Roman vorgestellten Schreibszenen auf dem Schiff: »Um sich [...] freizuschreiben von Stopfkuchen, muß er dessen Haltung einnehmen [...]. Er ›vergräbt‹ sich in [...] den Bauch des fahrenden

Anliegen und die exaltierten Kapriolen Schaumanns, andererseits aber der Einsicht in die Bedingtheit von Mitleid und Eigensinn – ergibt sich auch in der Lektüre jene Spannung, welche den Text als Aushandlungsbewegung zwischen dem reflektierteren, retardierenden Prinzip von Schaumanns Erzählen und dessen ökonomischer Verflüssigung durch ihre Nacherzählung durch Eduard erzählerisch bestimmt.

Im Zeichen einer solchen Aushandlungslogik dieses Texts als eines irreduzibel ambivalenten Versuchs, eine Mitleidshaltung entschieden zu verfechten, spiegelt sich die Poetik des Dialogischen auch auf der Rezeptionsebene: Raabes *Stopfkuchen* wird nicht nur über eine agonistische Erzählsituation vermittelt, sondern fordert auch eine eben solche Lektürehaltung. Damit gehört der Roman zu jenen Büchern, die, so eine Formulierung Christiaan Hart Nibbrig, »die Bildung der Werte, denen sie gelten, ihren Lesern als Frage danach aufgeben«. ¹³²

Wenn nun aber das Prinzip einer agonistischen Aushandlungsbewegung die Lektüre des Textes strukturiert, inwiefern ist damit auch hier eine politische Fragestellung verbunden?

3.3.4. *Geusenwort und politische Exzentrik*

Wie es Kurt Wölfel mit dem Prinzip des poetischen Republikanismus dargestellt hat, ¹³³ ist die Sonderlingsthematik schon bei Jean Paul eng mit politischen Implikationen verbunden. Dies zeigt sich etwa in Jean Pauls oben zitiertem Kommentar zu Schillers Freiheits-Ode, wo er den republikanischen Wert der Brüderlichkeit mit auf den Rousseau'schen Mitleidsbegriff zurückführt. Und auch bei Hoffmann und Gotthelf wurden mit dem dort indes je unterschiedlich gewichteten Beharren auf Rechtsstaatlichkeit einerseits und dem Postulat demokratischer Angriffslust andererseits politische Anliegen mit der Motivik des Einzelgängertums verbunden.

Kommen nun alle drei Momente zusammen – erstens jene Lust am *Frischen und Unabsichtlichen, Unberechneten*, von dem Gotthelf an Gersdorf schreibt, zweitens das Hochhalten von rechtsstaatlichen Grundsätzen, wie bei Hoffmann, und drittens das Postulat präreflexiven Mitleids, welches Jean Paul einführt –, so wird das Potenzial der

Schiffes, in dem er, weitgehend unbeweglich, über seinem Manuskript sitzt.« (Eisele: *Der Dichter und sein Detektiv*, S. 16)

¹³² Christiaan L. Hart Nibbrig: *Ja und Nein. Studien zur Konstitution von Wertgefügen in Texten*, Frankfurt a.M. 1974, S. 37.

¹³³ Vgl. den Abschnitt 2.1.3.

humoristischen Sonderlingsfigur deutlich: Mit ihrer Exaltation, ihrer Reflexionskraft und ihrem Mitleid agiert sie eine eigensinnige Variante der liberal-demokratischen Prinzipien von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit aus.¹³⁴

In ihrem idiosynkratischen Arrangement zeigt sich, dass die einzelnen Werte nicht nur jeweils unhintergebar sind, sondern untereinander inkommensurabel. Sie bedürfen immer neuer Aushandlung, da sie zwischenzeitlich immer wieder in Schiefelage geraten können – wie die Sonderlinge, die zwischenzeitlich hier und da etwas neben sich stehen und ihre Position dann jedoch jeweils wieder neu justieren müssen. In dieser Exaltation liegt dabei der romantische Impuls des Aus-sich-hinaus-Gehens, in dem Sich-neu-Ordnen das ebenfalls romantische Verfahren des Ausgleichs der Exaltation durch Besonnenheit. Und als drittes romantischen Moment kann diese subjektive Ausgleichsbewegung auf die Sphäre des Politischen übertragen werden, wo sie nun aber durch liberal-demokratische Prinzipien gerahmt wird und eine innerhalb dessen tatsächlich mögliche politische Praxis gründiert.

Mit der Deutschen Reichsgründung zeichnet sich ein konkreter Rahmen ab, auf den sich entsprechende Bemühungen des demokratischen Streits und der Errichtung demokratischer Institutionen richten können. Bei Friedrich Theodor Vischer fand eine entsprechende Mentalität Ausdruck in der Freude über die Reichsgründung und der gleichzeitigen Weiterführung der polemisch-streitlustigen Kritikhaltung innerhalb des neuen gesellschaftlichen Rahmens. Im Zeichen einer solchen gleichzeitig auf Stabilität wie auf Streit bedachten Haltung wurde an der Figur aus Fontanes Novelle ablesbar, wie dabei auch gerade eine Haltung ostentativer Gemütlichkeit wünschelrutenhaft zum Aufspüren gesellschaftlicher Risse dienen kann.

Und in eben diese Richtung ist nun auch Raabes Figur Schaumanns lesbar: Mit einer Mischung von regressiven und aggressiven Energien, der Sympathie für die Stigmatisierten in ihrer Außenseitersituation, je-

¹³⁴ Im Hinblick auf die Theorie politischer Emotionen wäre Chantal Mouffes Konflikt zwischen den Polen von liberaler Freiheit und demokratischer Gleichheit beispielsweise mit der politischen Theorie Martha Nussbaums um die Komponente der Empathie zu ergänzen (vgl. Martha Nussbaum: Politische Emotionen. Warum Liebe für Gerechtigkeit wichtig ist [2013], übersetzt von Ilse Utz, Frankfurt a.M. 2014). Diese mitleidsethische Dimension sollte dabei das Prinzip der Konflikthaftigkeit nicht relativieren, wovor Eva Illouz in ihrer Rezension von Nussbaums Buch warnt, sondern das Spannungsfeld weiter ausdifferenzieren (vgl. Eva Illouz: Lieben bis zum Abwinken, in: Die Zeit [9.10.2014], S. 55).

doch auch einem starken Sinn auch für die Genüßlichkeit der exzentrischen Exaltation, verwandelt er sich seine Position auf der Roten Schanze an. Dabei bezieht er sich nicht nur auf die jüngere Vergangenheit des Landguts – die Kontroverse um Quakatz –, sondern auch auf dessen frühere Geschichte. Und mit ihr erschließen sich dem Motivfeld des Roman nochmals andere Dimensionen des Wehrhaften und Angriffslustigen: eben mit dem Bezug auf die Belagerung der Kleinstadt im Siebenjährigen Krieg (1756-1763), auf den Schaumann in seinen endlosen Monologen immer wieder aufs Neue zu sprechen kommt.

Die fiktive Kleinstadt, in welcher sich die Geschichte abspielt, gehört dem ehemaligen Territorium Braunschweig-Wolfenbüttels an, das in jenem Krieg mit Preußen und Großbritannien im Bündnis stand und damit gegen Habsburg, Frankreich und Sachsen kämpfte. So bietet zunächst, naheliegend, Friedrich II. als Personifikation männlicher Streitlust die Vorlage für Schaumanns polemischen Sinn: »Immer munter bei sich selber im Hallo, Geheul und Gebrüll der Furien und der Kanonen. Mit seinem Krückstock, seiner Nase voll Schnupftabak, seiner mit Siegelack eigenhändig reparierten Degenscheide«, schwärmt er.

Als bald gewinnt das Lob Friedrichs II. aber auch groteske Züge, wenn Schaumann ihn im Folgenden in jenen peristaltischen Metaphern charakterisiert,¹³⁵ die ihm sonst eher zur Selbstbeschreibung dienen: »[S]ein Appetit! Tadellos! [...] Der Mann verdaute alles! Verdruß, Provinzen, eigenes und fremdes Pech und vor allem seine jeden Tag eigenhändig geschriebene Speisekarte«. Und zur Gänze verkehren sich die Bezüge, wenn er das Verhältnis des übergroßen Vorbilds und seines Nachahmertums absurd umdreht: »[D]ieser Mensch [Friedrich II.] wäre auch Herr der Roten Schanze geworden, wenn er ich gewesen wäre« (RSW 18,64).

Das aber ist noch nicht die letzte Volte Schaumanns. Dieser rede einen »Haufen von Gegensätzen zusammen«, so der überforderte Erzähler Eduard, wenn Schaumann der neuerlichen Beteuerung: »wenn ein Mensch was dazu getan hat, mich zum Herrn, Eigentümer und Besitzer der Roten Schanze [...] zu machen, so ist das immer der Alte Fritz von Preußen«, dann noch beifügt: »selbstverständlich immer in Verbindung mit dem herzigen, mir so unendlich wertvollen Gegner auf dieser Erdstelle, dem Prinzen Xaverius von Sachsen, Kurfürstlicher Hoheit« (RSW 18,64).

135 Zur Poetik der Verdauung im *Stopfkuchen* vgl. Maurice Haslé: Der Verdauungspastor. Magen-Sprache und peristaltische Schreibweise in Raabes »Stopfkuchen«, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (1996), S. 92-113.

Schaumann projiziert sich also in beide Rollen zugleich, in jene des Verteidigers, Friedrichs II., wie auch in jene des Aggressors, des Prinzen Xaver von Sachsen, der die Belagerung im Siebenjährigen Krieg führte und unter dessen Kommando die Rote Schanze zum Beschuss der Stadt verwendet wurde.¹³⁶ Schaumann interessiert sich offenkundig nicht einfach nur für den historischen Konflikt, um sich in die Traditionslinie einer der beiden Kriegsparteien zu stellen. Er adaptiert in seiner paradoxen Vertretung beider Parteien vielmehr das Prinzip der Konflikthaftigkeit an sich, von Angriff und Verteidigung ein und derselben Sache.

Seinen Kampf führt Schaumann in romantischer Tradition gegen das Philisterhafte: »Bombardieren werde ich noch mal von ihm [dem Wall der Roten Schanze] aus das Philistertum da unten, daß der kursächsische Staberl-Xaverl sich heute noch als balsamiertes Leder- und Knochenbündel in seiner Fürstengruft darüber freuen soll.« (RSW 18,38) Auch wenn er sich hierbei eines kriegerischen Vokabulars bedient, so sind seine Bomben rein rhetorischer Natur, eben der Philisterkritik: Der Zuhausegebliebene will dem ausgewanderten Besucher gegenüber den Beweis führen, »daß man auch von der Roten Schanze aus aller Philisterweltanschauung den Fuß auf den Kopf setzen kann« (RSW 18,197).

Zugleich aber – und hier greift das scheinbar paradoxe Motiv wieder – ist Schaumann selber eine äußerst behäbige Erscheinung. Eduard schildert seine Ankunft auf der Roten Schanze folgendermaßen:

Wir kennen alle die hübschen, behaglichen Bilder, auf welchen am Tor mittelalterlicher Städte der Stadtsoldat auf der Bank unter dem letzten Edikt seines Senatus populusque, die Brille auf der Nase, den Bierkrug zur Rechten, die feuer-, schloß- und steinlose Flinte zur Linken, in idyllischer Ruhe und Beschaulichkeit an seinem Strumpf strickt. Ich habe selber solch ein Bild, Spitzweg gezeichnet, draußen zu Hause, drunten in Afrika, [...] und ich fand es nicht ohne Behagen wieder, hier zu Hause, am Tor der Roten Schanze. (RSW 18,51)

136 Den Bezug zwischen Roter Schanze und Dreißigjährigem Krieg erläutert Herbert Blume: Das Bauwerk der ›Weißen Schanze‹ bei Wolfenbüttel, das Raabe als Vorbild diente, sei durch den Prinzen Xaver von Sachsen genutzt worden, der Bau entstamme jedoch bereits dem 17. Jahrhundert (vgl. Herbert Blume: Literarisch transformierte Realität. Wolfenbüttel in Wilhelm Raabes Roman »Stopfkuchen«, in: »Die besten Bisse vom Kuchen«. Wilhelm Raabes Erzählwerk: Kontexte, Subtexte, Anschlüsse, hg. von Søren R. Fauth, Rolf Parr und Eberhard Rohse, Göttingen 2009, S. 241–282, hier S. 244f.).

Schaumann erscheint hier als Abbild jener Philister, wie Carl Spitzweg sie malte.¹³⁷ Und auch in der letzten Szene der Erzählung, als Eduard auf dem Rückfahrt zum Schiff in Richtung Afrika mit dem Zug an der Roten Schanze vorbeifährt, zeigt sich der Held »auf seinem Wall in seinem Sommerschlafröck«, seine »lange Philisterpfeife« (RSW 18,205) bei sich. Geradezu prototypisch wird die Philisterkritik hier also agonistisch im Zeichen sowohl der kämpferischen Invektive wie dem Ruhegebot der Staatsräson konfiguriert: Wie sich Schaumann sowohl mit dem Aggressor Xaver von Sachsen als auch mit dem Verteidiger Friedrich II. identifiziert, so ist er auch zorniger Philisterkritiker und gemüthlicher Philister in Personalunion.¹³⁸

Im Spitzweg-Vergleich zeigt sich ebenfalls die friedliche Rahmung der Kämpferpose: In den Kanonen der strickenden Soldaten stecken Grasbüschel, das Gewehr ist *feuer-, schloß- und steinlos*, es herrscht Frieden. Auch die früher bissigen Hunde auf der Roten Schanze sind mittlerweile durch eine Gruppe von friedlicheren ersetzt worden »und der Empfang durch dieselbe«, so Eduard, »sprach wahrlich für friedlichere Zustände als die von vergangenen Zeiten« (RSW 18,51). Wie also Chantal Mouffe das Agonistische als Verfahren einer kämpferischen Haltung bei gleichzeitiger Stabilisierung des liberalen gesellschaftlichen Rahmens beschrieben hat, so soll hier die antagonistische Kriegssituation in einen zivil geführten Konflikt überführt werden.¹³⁹

Mit dem Prinzip des übernommenen Stigmas kombiniert sich dieses Verfahren in Schaumanns Umgang mit seinem früheren Schimpfnamen: »Nennt mich nur so«, verkündet der erwachsene Schaumann gegenüber

137 Das Motiv des strickenden Soldaten malte Spitzweg vielfach. Die hier beschriebene Variante trifft am eindeutigsten auf die Motivserie aus den 1850er- und 60er-Jahren zu, deren Bilder mit *Friede im Lande*, teilweise auch mit *Der strickende Wachtposten* überschrieben sind (vgl. die Abbildungen Nr. 994-998 in Siegfried Wichmann: Carl Spitzweg. Verzeichnis der Werke. Gemälde und Aquarelle, Stuttgart 2002, S. 411 f.).

138 In diesem Zusammenhang macht Eckhardt Meyer-Krentler auf die Doppelgänger-Konstellation von Figur und Erzähler in den *Akten des Vogelsangs* (1896) aufmerksam, in dem sich die Ansichten des zeitkritischen Protagonisten mit dem Blick des behäbigen Erzählers verschränken (vgl. Eckhardt Meyer-Krentler: »Gibt es nicht Völker, in denen vergessen zu werden eine Ehre ist?« Raabe und die deutsche Einigung, in: *Literatur und Nation. Die Gründung des Deutschen Reiches 1871 in der deutschsprachigen Literatur*, hg. von Klaus Amann und Karl Wagner, Wien/Köln/Weimar 1996, S. 183-203, hier S. 199).

139 Vgl. zu Chantal Mouffe »Agonistik«-Konzept den Abschnitt 2.2.4.

Eduard, »ich mache mir auch daraus nichts. Wenn ich Kuchen kriege, so stopfe ich; darauf könnt ihr euch verlassen.« (RSW 18,27) Was die Identität infrage stellen würde, wird zu ihrem Garanten umgewertet; eine taktische Anverwandlung des Spottnamens, die man im Deutschen ›Geusenwort‹ nennt.

Die Genese dieses Begriffs hat prominent Schiller in seinem *Abfall der Niederlande* (1788) nacherzählt: Von den Spaniern als ›gueux‹, Bettler, beschimpft, wendeten sie das Schimpfwort zur polemischen Selbstbenennung um. Schiller schreibt:

Das Dasein seiner Beschützer mußte dem [niederländischen] Volke versinnlicht, und der Eifer der Partei durch ein *sichtbares Zeichen* in Atem erhalten werden; dazu war kein besseres Mittel, als diesen Namen der *Geusen* öffentlich zur Schau zu tragen, und die Zeichen der Verbrüderung davon zu entlehnen.¹⁴⁰

Wilhelm Raabe hat diese historischen Episode mit damals noch viel Schiller'schem Pathos in seiner frühen Erzählung *Die schwarze Galeere* (1861) bearbeitet, wobei er den Begriff des »Geusen« exzessiv verwendet und in diversen Komposita feiert.¹⁴¹ Wenn er dreißig Jahre später den *Stopfkuchen* schreibt, ist ihm die Schiller'sche Lust am Erhabenen längst vergangen.¹⁴² Die Vorstellung des Politischen erschöpft sich nun nicht mehr in der heldenhaften Selbstaufgabe des Einzelnen für das Volk als Kollektivsingular. Und doch weiß Schaumann auch noch unter diesen nachidealistischen Vorzeichen um die Kraft des Geusenworts zur Konsolidierung zumindest seiner eigenen, partikularen Position, die man

140 Friedrich Schiller: Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung [1788], in: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 6, hg. von Otto Dann, Frankfurt a. M. 2000, S. 35-373, hier S. 238, kursiv i. O.

141 Etwa »Wassergeusen« (RSW 3,413), »Geusenschrei« (RSW 3,423), »Waldgeusen« (RSW 3,430), »Meergeusen« (RSW 3,443), »Geusenflagge« (RSW 3,451) oder »Geusenglück« (RSW 3,462).

142 Vgl. zur unterschiedlichen Positionierung Raabes zu Schiller im Früh- und Spätwerk den Artikel von Rolf Parr. Er zeichnet nach, wie sich Raabes Poetik von Schillers Geschichtsverständnis im Sinne eines Ergebnisses des Handelns heroischer Individuen zunehmend gelöst und sich zum genauen Gegenteil hin entwickelt hat: der Betonung der Kontingenz von Geschichte als Ergebnis von Massenbewegungen (vgl. Rolf Parr: »Die Welt fließt gleich dem Strome her«. Modelle von Massendynamik bei Wilhelm Raabe, in: »Die besten Bisse vom Kuchen«. Wilhelm Raabes Erzählwerk: Kontexte, Subtexte, Anschlüsse, hg. von Søren R. Fauth, Rolf Parr und Eberhard Rohse, Göttingen 2009, S. 43-62).

auch hier mit John Stuart Mills Vorstellung einer für das demokratische Prinzip zentralen Exzentrik des Einzelnen bezeichnen kann.¹⁴³

Wilhelm Raabe hatte in seiner Stuttgarter Zeit in den 1860er-Jahren die Ziele des Liberalismus engagiert verfochten, gipfelnd 1866 im Eintritt in die dortige ›Deutsche Partei‹, welche die Einheit Deutschlands unter preußischer Führung anstrebte.¹⁴⁴ So ist für ihn die Befriedung und Konsolidierung des Deutschen Reichs unter preußischer Ägide unproblematischer als etwa für Vischer.¹⁴⁵ Seine politische Haltung nimmt nach der Reichsgründung zunehmend pessimistische Züge an, doch verfolgt er in seinem Werk weiterhin auch politische Anliegen: So erzählt er in *Prinzessin Fisch* (1883) von der Verwüstung eines Landstrichs zwecks seiner Dienstbarmachung als Badeort für den Tourismus, macht in *Pfisters Mühle* (1884) die Verunreinigung der Umwelt durch die Industrie zum Thema und stellt in *Das Odfeld* (1888) der zeitgenössischen Kriegseuphorie das Bild der Verwüstung des Braunschweiger Umlands durch den Siebenjährigen Krieg gegenüber.¹⁴⁶

Ein Beispiel seiner trotz geringem Vertrauen in die direkte politische Wirkung von Literatur dennoch auch weiterhin kämpferischen Haltung findet sich in *Stopfkuchen* etwa in der humoristischen Anverwandlung einer afrikanischen Identität durch Schaumann: Wie Philip Brewster aufgezeigt hat, konterkariert der Protagonist das idyllisch-verklärte Kolonialverständnis Eduards mit dem mehrfachen Rekurs auf die Rebellion

143 Vgl. Mill: Über die Freiheit, S. 97.

144 Das politische und soziale Netz von Raabes Stuttgarter Zeit findet sich dargestellt in Kurt Hoffmeister: Wilhelm Raabe unter Reben. Stuttgarter Zeit 1862-1870, Braunschweig 2005. Zur Gründung der ›Deutschen Partei‹ vgl. ebd., S. 41, sowie zu den politischen biografischen Aspekten auch das Kapitel *Der lange Abschied von Stuttgart* in Werner Fuld: Wilhelm Raabe. Eine Biographie, München 2006, S. 207ff.

145 Dass sich Vischer als süddeutscher Preußengegner mit der Vormachtsstellung Preußens nach 1871 schwerer tun wird als der norddeutsche Raabe, zeichnet sich schon ab, als sich die beiden Mitte der 1860er-Jahre in Stuttgart kennenlernen. Raabe gerät dort aufgrund seiner preußenfreundlichen Haltung bei Vischer in Misskredit (vgl. ebd., S. 212f.).

146 Vgl. Heinrich Detering: Apokalyptische Bedeutungsstrukturen in Raabes »Das Odfeld«, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (1984), S. 87-98; Hermann Helmers: Raabe als Kritiker von Umweltzerstörung. Das Gedicht »Einst kommt die Stunde« in der Novelle »Pfisters Mühle«, in: Literatur für Leser (1987), S. 199-211; Dirk Götsche: »Pionier im alten abgebrauchten Europa«. Modernization and colonialism in Raabe's »Prinzessin Fisch«, in: Wilhelm Raabe. Global Themes – International Perspectives, hg. von Dirk Götsche und Florian Krobb, London 2009, S. 38-51.

der Indigenen gegen die Europäer unter dem König Ketschwayo in Südafrika, dem gegenüber er Sympathien bekundet.¹⁴⁷

Solche thematischen Bezüge bleiben in *Stopfkuchen* indes eher nebensächlich: Wenn Schaumann etwa das Verschwinden der Hecken aus dem Stadtbild beklagt,¹⁴⁸ dann sind damit, anders als bei den genannten Beispielen, nicht primär naturschützerische oder pazifistische Interessen verbunden. Indem die Hecken symbolisch für die Herausbildung seiner exzentrischen Haltung stehen, zielt die Klage auf das Postulat der exzentrischen Selbstpositionierung seiner Figur und seiner Poetik, die im Leser eine ähnliche Haltung wecken kann.

Die Erzeugung und Erhaltung exzentrischer Subjektivität ist die Bedingung für Schaumanns zivilcouragierten Einsatz zur Lösung eines in der Geschichte verhandelten Mordfalls und seine Kritik am deutschen Kolonialismus ebenso wie für Raabes eigenes Engagement in den genannten späteren Texten. Obschon es in *Stopfkuchen* also vordergründig weniger um gesellschaftliche Fragestellungen geht, als dort, liegt der hier umso virulente politische Gehalt des Romans darin, dass in Schaumanns Beharren auf seiner Idiosynkrasie die Funktion des agonistischen Prinzips als politische Metaposition deutlich wird, die den Modus der Auseinandersetzung definiert.

147 Vgl. Philip J. Brewster: Onkel Ketschwayo in Neuteutobug. Zeitgeschichtliche Anspielungen in Raabes »Stopfkuchen«, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (1983), S. 96-118, bes. S. 111 ff.

148 »Hier reuten sie sie allmählich überall aus, die Hecken«, berichtet Schaumann später: »Da drunten um das Nest herum, in welchem wir [...] grüne Jungen waren, haben sie sie glücklich alle durch ihre Gartenmauern, Eisengitter und Hausmauern ersetzt. Es ist wirklich, als könnten sie nichts Grünes mehr sehen!« (BA 18,83).

4. Agonistische Gewöhnlichkeitskritik modernistischer Poetiken

Herman Meyer geht in seiner Studie über den *Sonderling in der deutschen Dichtung* davon aus, dass sich die darstellerischen und reflexiven Möglichkeiten der Sonderlingspoetik mit dem Werk Wilhelm Raabes erschöpft hätten: Mit dem Übergang von einem realistischen zu einem naturalistischen Literaturbegriff falle die Kategorie der ›Innerlichkeit‹ weg, wonach der Ansatzpunkt zu ihrer weiteren Entwicklung entfalle.¹ Anders stellt sich die Sachlage jedoch dar, wenn man die Sonderlingspoetik nicht, wie Meyer, gegen die Frühromantik profiliert, die dieser auf das damals noch gängige Hegel'sche Diktum ›reiner Negativität‹ beschränkt sah,² sondern in ihren exzentrischen Poetiken auch ein Fortleben romantischer Impulse erkennt. Damit ergeben sich auch andere literaturgeschichtliche Koordinaten: Indem die Romantik auf der Wende zum 20. Jahrhundert eine Renaissance erlebt und nun überhaupt erst als Paradigma moderner Literatur diskutiert und adaptiert wird, wächst dann nämlich auch und gerade ›nachromantischen‹ Poetiken – als Instrument zur Reflexion und Regulation exzentrischer Subjektivität unter demokratischen Vorzeichen – neue Bedeutung zu.

Der Darstellung Andreas Reckwitz' zufolge kennt der politische und gesellschaftliche Einfluss der Romantik im 20. Jahrhundert dabei zwei maßgebliche Ausprägungen: Zum einen speisen sich nationalistische und faschistische Strömungen aus ihren Motivbeständen, welche Prinzipien kriegerischer Feindschaft zwischen Kulturen postulieren. Zum anderen berufen sich progressiv-dynamisierende Kräfte auf sie, wie die Lebensreformbewegungen um die Jahrhundertwende, die sich entwickelnde Kreativwirtschaft und die Selbstverwirklichungsrhetorik

1 Vgl. Meyer: *Der Sonderling in der deutschen Dichtung*, S. 290f. Meyer nennt selber zwar doch noch zwei Beispiele aus dem 20. Jahrhundert: die Figur Christians in den *Buddenbrooks* (1901) und der Protagonist von Kurt Kluges *Der Herr Kortüm* (1938). Diese Beispiele scheinen Meyers Befund zu bestätigen: Beide fallen auch hier aus dem Rahmen der Betrachtung, indem die *Buddenbrooks* als Ganze unter dem Aspekt humoristischer Sonderlichkeit nicht viel Neues bringen und im Buch des bei den Nationalsozialisten beliebten Kluge das hier interessante kritische politische Reflexionspotenzial des Figurentypus offenkundig nicht zur Entfaltung kommt.

2 Vgl. ebd., S. 100f.

des Neoliberalismus.³ Gegen diese beiden Tendenzen lässt sich, so die These im Folgenden, mit Blick auf das Prinzip agonistischer Exzentrik eine weitere Linie der Romantik-Adaption profilieren, die weder in den essentialistisch-verfestigenden noch in den eklektizistisch-verflüssigenden Phantasmen aufgeht.⁴ Ihre Poetiken verfechten vielmehr ähnlich wie beim frühromantischem Prinzip einen Wechselbezug von Dynamiken der Mobilisierung und Formen der Verfestigung, der die binäre Logik einer entweder liberalistischen oder sonst reaktionären Positionierung transzendiert.

Als erstes wird dies in den folgenden Beispielen bei Robert Walser nachvollzogen, dem sich mit den neuromantischen Strömungen der Jahrhundertwende zentrale motivische Impulse erschließen, die er dann aber im Zeichen einer wesentlich idiosynkratischeren, im obigen Sinn exzentrischen Poetik wendet. Im Zusammenhang ähnlicher motivischer Bestände und poetologischer Verfahren findet man Novalis in den folgenden Beispielen bei Martin Kessel, Wolfgang Koeppen und Thomas Bernhard direkt zitiert. Aber auch wo romantische Konzepte weniger direkt genannt werden – bei Hans Fallada, Ulrich Becher, Sibylle Lewitscharoff und schließlich Benjamin von Stuckrad-Barre –, spielt ihre agonistische Konfiguration, so die These, eine motivisch, politisch und poetologisch zentrale Rolle.

4.1. Der Angestellte als ›nachromantischer‹ Exzentriker. Robert Walser: *Helblings Geschichte* (1913)

»Das Hervorstechende an mir ist, daß ich ein ganz, beinahe übertrieben gewöhnlicher Mensch bin.« (WSW 4,56)⁵ – So lautet ein paradox anmutender Satz aus der Anfangspassage von Robert Walsers Text *Helblings Geschichte*, 1913 in der Zeitschrift »März« erstmals erschienenen. Wie kann das Gewöhnliche bei dem jungen Angestellten Helbling zur

3 Zur Unterscheidung von kulturellem Essentialismus und Eklektizismus vgl. Andreas Reckwitz: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2017.

4 Gerhart von Graevenitz hat im Bezug auf Wilhelm Raabe bereits die These aufgestellt, dass die Sonderlingspoetik die »Lücken im Kontinuum von Romantik und klassischer Moderne zu schließen« vermöge (Gerhart von Graevenitz: *Der Dicke im schlafenden Krieg. Zu einer Figur der europäischen Moderne bei Wilhelm Raabe*, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* [1990], S. 1-21, hier S. 2).

5 Zitiert wird mit der Sigle ›WSW‹ nach Robert Walser: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hg. von Jochen Greven, Frankfurt a.M. 1985 f.

hervorstechenden Eigenschaft werden? Und inwiefern ist Gewöhnlichkeit zum zumindest *beinahe Übertriebenen* hin steigerbar? – Helbling scheint gerade im vordergründig Philisterhaften und Ordentlichen jedenfalls Reservate einer subjektiv zu grundierenden Überbietungsgeste zu vermuten, die sich anderen nicht so leicht erschließt: »Ich heiße Helbling«, stellt er sich vor, »und erzähle hier meine Geschichte selbst, da sie sonst wahrscheinlich von niemandem aufgeschrieben würde.« (WSW 4,56)

Darin hallt der Anfang der frühen Walser-Geschichte *Der Commis* (1904) nach, in welcher ein dort auktorialer Erzähler feststellte, der Typus des Angestellten sei, »[o]bgleich im Leben eine sehr bekannte Erscheinung, [...] doch noch niemals zum Gegenstand einer schriftlichen Erörterung gemacht worden«; er sei »vielleicht zu alltäglich, zu unschuldig [...], zu wenig interessant« (WSW 1,49). Diese Grenze zwischen dem Alltäglichen und dem Kunstwürdig-Interessanten steht bei Walser also mit ihren auch sozialen Implikationen seit jeher infrage – darin liegt ein dem Prinzip nach frühromantisches Motiv, dessen Forderung nach Durchmischung des Hochkulturellen mit dem Populären sich bei *Helblings Geschichte* auch gattungstechnisch im Erscheinen des Textes in einer Zeitschrift spiegelt.

Dieses Wissen darum, dass Angestellte gemeinhin nicht zum Gegenstand literarischer Erzählungen werden, ist im Fall von *Helblings Geschichte* nicht mehr auf die Instanz eines auktorialen Erzählers beschränkt. Dessen reflexive Position kapert Helbling in ähnlicher Weise, wie schon der humoristische Sonderling bei Jean Paul Idyllik und Reflexion in sich vereinigte. Und ähnlich wie dort steckt auch noch im reflexionsfreudigen Helbling ein empfindsames Moment. Er gibt sich tagträumerisch und empfindsam, bekundet: »Ich habe stets die Empfindung, daß an mir etwas Kostbares, Empfindsames und Leichtzerbrechliches ist, das geschont werden muß, und halte die andern für lange nicht so kostbar und feinfühlig.« (WSW 4,57f.) Geleitet durch diese Empfindlichkeit gibt sich Helbling immer wieder einem entsubjektivierenden Rauschen hin – »wie eine Schar auffliegender Vögel, oder zum Beispiel im Wald: da höre ich immer die Zeit rauschen, und das tut einem recht wohl, denn dann braucht der Mensch nicht mehr zu denken.« (WSW 4,62)

Wie in der humoristischen Poetik Jean Pauls und E.T.A. Hoffmanns verdüstert sich mit der Ablösung der naiven Idyllik durch reflektiertere Prinzipien auch bei Walser die Stimmung: »[W]enn das Traumartige verfliegt, möchte ich mich, der Länge und Breite nach, auf den Boden werfen, möchte umstürzen, mir an einer Kante des Pultes recht weh

tun, damit ich den zeitvertreibenden Genuß eines Schmerzes empfinden könnte« (WSW 4,61). Und diese Mischung von erhöhter Empfindlichkeit, einem daraus resultierenden Unbehagen am Alltag und schließlich der autoaggressiven Reaktion stellt ein Verhaltensmuster dar, das denn auch in den diversen Portraits eine wichtige Rolle spielt, die Walser über die im Zuge der Neuromantik popularisierten Schriftsteller aus der Zeit um 1800 schreibt.⁶

Ähnlich wie Helbling Tischkanten-Selbstverletzungsfantasien, berichtet Walser in seinem Prosastück *Kleist in Thun* (1907):

Er [Kleist] ist zu feinführend, zu gegenwärtig mit all seinen unschlüssigen, vorsichtigen, mißtrauischen Empfindungen, um unglücklich zu sein. Er möchte schreien, weinen. Gott im Himmel, was ist mit mir, und er rast den dunkelnden Hügel hinunter. Die Nacht tut ihm wohl. In seinem Zimmer angekommen, setzt er sich, entschlossen, bis zur Raserei zu arbeiten. (WSW 2,73)

Der aus der Gefühlstauheit durch überhöhte Empfindsamkeit generierte Schaffensdrang ist, wie der weitere Verlauf des Kleist-Texts zeigt, eine höchst zwiespältige Angelegenheit: Die heftige psychische Zerrüttung Kleists kann schließlich nur noch mit einer ironischen Volte distanzieren werden. So schweift der Erzähler ab, als es zu Kleists Zustand nicht mehr viel Erfreuliches zu berichten gibt, und beendet den Text mit den Worten: »Thun hat eine Gewerbeausstellung gehabt, ich weiß nicht, ich glaube vor vier Jahren.« (WSW 2,81)

Ähnlich verläuft die Dramaturgie in Walsers *Brentano*-Text von 1910. Hier wundert sich zu Beginn eine junge Frau: »Kann ein Mensch, der so viel und so schön fühlt, zugleich so gefühlsarm sein [...]?« (WSW 3,101) Brentanos Stimmung ist bereits so verdüstert, dass er mit der Dame nichts mehr anzufangen weiß. Er beschließt, »in der stillen kühlen tiefverborgenen Gruft« sich »das Leben, das ihm lästig ist, zu nehmen«. Auch hier wendet Walser den Text wiederum ins Humoristische, denn als Brentano in besagter Gruft vorstellig wird, wird er gefragt: »Du willst ein Diener der katholischen Kirche werden? Hier durch geht es.« (WSW 3,102) Der Erzähler setzt noch lakonisch hinzu: »Und von da an weiß man nichts mehr von Brentano.« (WSW 3,102) – Das stimmt natürlich nicht: Brentanos Werke gerade der Folgezeit haben die größte

6 Zur Neuromantik, besonders bezüglich des Werks Novalis' vgl. die ausführliche Epochendarstellung in Herbert Uerlings Buch zur Novalis-Rezeption (Uerlings: Friedrich von Hardenberg, S. 82 ff.).

Verbreitung gefunden.⁷ Für die humoristische Position ist er aber mit seiner katholischen Entrückung verloren.

Gewinnt also Walser aus den romantischen Verzweiflungsposen die Matrize für Helblings Unbehagen, so folgt er diesen nicht bis zur äußersten Konsequenz. Weder kanalisiert Helbling seine Wut im Schaffenstaumel, noch wird er religiös. Stattdessen bedient auch er sich verschiedener Topoi des Lächerlichen und wendet diese zuallererst auf sich selbst an. So bekundet er, er sehe

etwas schafsköpfig aus in meinem Gesicht, Betragen, Gang, Sprechen und Wesen. Es ist kein Zweifel, daß ich, um ein Beispiel herauszunehmen, in den Augen einen etwas blödsinnigen Ausdruck habe, der die Menschen leicht irreführt und ihnen eine geringe Meinung von meinem Verstand gibt. (WSW 4,59)

Wie die humoristischen Sonderlinge des 19. Jahrhunderts weiß Helbling seinen *blödsinnigen Ausdruck* zum Schutz einer als übermäßig empfundenen Empfindsamkeit zu nutzen und sich in immerwährender Pubertät einzurichten. Helbling vermutet: »Viel Schuljungenhaftes klebt an mir und wird wahrscheinlich mein beständiger Begleiter durchs Leben bleiben.« (WSW 4,65) Diesen Gestus kultiviert nicht nur die Figur, sondern auch ihr Autor: Während neuromantische Zeitgenossen wie George, Rilke oder, etwas betulicher, auch noch Hesse mit seinem *Peter Camenzind* (1904),⁸ weihevollen Posen suchen, wird Walser noch bis ins höhere Alter nur Fotos von sich als eines halb ver-

7 Nämlich die Aufzeichnungen der Visionen Anna Katharina Emmericks, die ab 1833 erscheinen.

8 Wie es Jochen Greven in seinem NZZ-Artikel über das distanzierte Verhältnis Walsers zu Hesse nachzeichnet, profiliert Walser das Programm seiner Zeitschriftenpoesie gegen den Erfolg des *Peter Camenzind*, indem er trotzig kommentiert: »Ich werde bald viel schreiben, dass die Hesse u. Company sich fürchten sollen. Dann sollen Zeitungen auf Sie herabregnen.« (Robert Walser: Das Gesamtwerk, Bd. 12.2: Briefe, hg. von Jörg Schäfer, Genf 1975, S. 40) Auch Hesse wohlmeinender Vergleich von Walsers Band *Poetenleben* (1917) mit dem Eichendorff'schen *Taugenichts* regt Walser zu Polemik an. In einer Postkarte schreibt er an Hesse: »Weil [...] in dem Meisterwerk [dem *Taugenichts*] ein dummer guter Bursche die Hauptfigur ausmacht, alles lauter und eben recht natürlich darin ist, keine Unter- und Nebenströme, [...] nichts Krummes und Krankes, Schuftiges, Verräterisches und Grauenregendes darin vorkommt, so geniert sich halt der Leser sozusagen.« (Ebd., S. 118) (vgl. Jochen Greven: *Taugenichts und Edelromantiker. Robert Walser und Hermann Hesse*, in: *Neue Zürcher Zeitung* [96/26./27.04.2003], S. 75).

sonnen, halb störrisch-apatich dreinblickenden Jünglings verbreiten lassen.⁹

Helbling weiß seinen Ausdruck »trotziger und hilfloser Dummheit« (WSW 4,60) auszuspielen, indem er die Arbeitsroutine zur leeren Geste verkommen lässt: »[I]ch tu nur so, als ob ich eifrig schaffe, wenn ich den übelriechenden Atem meines Chefs hinter mir spüre« (WSW 4,62), gesteht er, und spielt Konzentration vor:

Ich tue ungemein wichtig, wenn ich lese [...], schneide mit prachvoller Langsamkeit Seite für Seite auf, lese nicht einmal mehr, sondern lasse es mir genügen, die Haltung eines in die Lektüre Versunkenen angenommen zu haben. So bin ich: schwindelköpfig und auf den Effekt berechnet. (WSW 4,63)

Bei Walser hat man nun solche leeren Gesten gerne poetologisch, im Sinne einer rein selbstbezüglichen Schreibgeste gelesen.¹⁰ Dies bedeutete aber, einer *auf den Effekt berechneten* Grazie mitunter auf den Leim zu gehen, denn tatsächlich ist die leere Geste, wie es *Helblings Geschichte* vorführt, ganz unmittelbar auch eine Notreaktion auf zwei peinvolle Erfahrungen, die *schwindelköpfig* machen. Zum einen bekundet Helbling: »[I]ch langweile mich zum Entsetzen.« (WSW 4,61) Und zum anderen wird er von Angstzuständen geplagt, wie er in einer eskapistischen Fantasie zum Schluss der Geschichte erzählt:

Ich sollte eigentlich ganz allein auf der Welt sein [...]. Keine Sonne, keine Kultur, ich nackt auf einem hohen Stein, kein Sturm, nicht einmal eine Welle, kein Wasser, kein Wind, keine Straßen, keine Banken, kein Geld, keine Zeit und kein Atem. Ich würde dann jedenfalls nicht mehr Angst haben. Keine Angst und keine Fragen, und ich würde

9 Wie Reto Sorg dies rekonstruiert hat, stellt Walser bis 1928, als er knapp 50 ist, Zeitschriften ausschließlich Fotos von sich zur Verfügung, die ihn als jungen Mann zeigen (vgl. Reto Sorg: »Wir leben in plakätischen Zeiten.« Robert Walser und der Literaturbetrieb seiner Zeit, in: Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft, hg. von Philipp Theisohn und Christine Weder, München 2013, S. 167-185, bes. 173 ff.).

10 Reto Sorg geht in seiner Studie zu Walsers Poetik einer »Fernen Nähe« davon aus, dass bei ihm ein Überblendungsverfahren romantischer und alltäglicher Topoi zum Einsatz kommen, das weder exklusiv oder auch nur primär auf »die forcierte Selbstbezüglichkeit des Schreibens« ausgerichtet sei (Reto Sorg: Vom romantischen Traumbild zur virtuellen Realität. Zum Topos der »Fernen Nähe« bei Robert Walser, in: Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser, hg. von Anna Fattori und Margit Gigerl, Paderborn/München 2008, S. 177-191, hier S. 178).

auch nicht mehr zu spät kommen. Ich könnte die Vorstellung haben, daß ich im Bett läge, ewig im Bett. (WSW 4,72)

Solche Aussteigerfantasien können, wie alle romantischen Phantasmen, bei Walser natürlich nicht ohne ironisches Gegenbild bleiben. So hat Helbling bereits zuvor bekundet, dass er es »als herabsetzend empfindet, wenn er einem idealen Menschen in langen Haaren, Sandalen an den nackten Beinen, Schurzfell um die Lenden und Blumen im Haar begegnet. Ich lächle dann verlegen in solchen Fällen.« (WSW 4,65) – *In solchen Fällen* ist natürlich lustig, weil Helbling suggeriert, dass ihm Lebensreformer vom Monte Verita auch in der Stadt tagtäglich über den Weg spazieren.

Helblings Regressionsfantasie ist gerade nicht die eines *Idealmenschen* und führt infolgedessen auch nicht in eine reine Natur, sondern neuerlich in die bloß zeitweilige Sistierung der Außenwelt im Urhütten-Bett. Der Ausgang aus dem Alltagsstrott kann nur als bedingt vorgestellt werden, zugleich aber bewahrt der Gestus der Durchstreichung einer entfesselten Romantik gerade deren ursprüngliche Impulse der ästhetischen Dynamisierung des Gewohnten: In deren Zeichen werden soziale und ästhetische Distinktionskonventionen des Gewöhnlichen hintergangen, was Walsers stilistische und gattungstechnische Eigenständigkeit anleitet.

Ganz im Sinn des romantischen Dynamisierungsimpulses ist das Tanzen eine Lieblingsbeschäftigung Helblings, »ein glückliches Schweben«: »Um mich herum sind gerötete Gesichter, Duft und Glanz von Mädchenkleidern, Mädchenaugen blicken mich an, ich fliege«. Dieses Lob des Frohmuts funktioniert, wie bei Walsers politischer Haltung,¹¹ immer nur in Kombination mit einem hohen Formbewusstsein und einer gewissen Vorliebe für das Steife, Abgezirkelte. So tanzt Helbling nicht nur fliegend, sondern auch, als ob er »eben erst Tanzunterricht genommen und genossen [hätte]: flott, zierlich, pünktlich, genau, aber zu schnell und saftlos. Es ist Genauigkeit und Sprunghaftigkeit in meinem Tanz, aber keine Grazie.« (WSW 4,67)

11 Die frohgemute Erläuterung des helvetischen Staatswesens lautet in *Fritz Kochers Aufsätzen*: »Unsere Staatsform ist die Republik. Wir dürfen machen, was wir wollen.« (WSW 1,30) Dieser vergnügte Freimut ist allerdings an ein hohes Maß von Selbstregulation geknüpft: »Andere Staaten blicken mit Verwunderung auf uns, daß wir uns durch uns selbst zu beherrschen vermögen.« (WSW 1,30f.) Diese politische Wechselbewegung zwischen Willkür und Selbstbeherrschung konterkariert in Fritz Kochers Persiflage des berühmten Satzes aus Büchners *Hessischem Landboten* revolutionäre Umtriebe: »[U]nsere Häuser sind keine Ställe, aber auch keine Paläste.« (WSW 1,31)

Wie bei Novalis besteht das exzentrische Verfahren also auch bei Walser nicht in den Prinzipien völliger mystischer Entrückung, sondern einem sorgfältigen Abwägen zwischen dem Fließend-*Flotten* und dem Pedantisch-*Pünktlichen*, einem Wechselspiel von Zulassen und Zurückziehen, Selbstpreisgabe und Rückzug. Diese Kategorien passen nun natürlich durchaus auch zu Robert Walsers ebenso behänden wie anonym-regelhaften Schreibgesten.¹² Sie sind aber nicht rein selbstbezüglich, sondern bleiben durch jene Mischung von Langeweile und Angst gerahmt, welche jene normalistische Bürowelt charakterisiert, die für Walser im Sinn einer auch grundlegenden psychologischen und anthropologischen Erfahrung unhintergebar ist.

Die durchnormalisierte Angestelltenwelt bietet somit die Exaltations- wie die Stabilisierungsmomente, die zu einer ästhetischen Konfiguration exzentrischer Subjektivität nötig sind. Mit dem Regressionsmotiv des Betts und einer trotzig Störrigkeit werben sie dabei sowohl den Raum des Privaten als auch das Prinzip des Humoristischen auf, was raumgreifenden Entrückungsphantasmen romantischer Expressivität vorgreift und die normalistischen Dispositive als unhintergehbare Bedingung modernen Lebens im Bewusstsein hält.

Indem die Arbeitswelt des Angestellten ebenso Sehnsüchte nach Entgrenzung weckt, wie sie den zähen Bestand des Gewöhnlichen und die Vergeblichkeit der Hoffnung auf eine dauerhaft-befriedigende Erlösung aus dem Alltagstrott im Bewusstsein hält, erweist sie sich als ideales Feld zur modernistischen Neukonfiguration einer »nachromantischen« Poetik. Dass damit neben literarischen stärker als in Walsers *Helbling*-Text auch politische Implikationen verbunden sind, zeigt sich im nächsten Beispiel, Martin Kessels *Herrn Brechers Fiasko*: Die bei Walser diffusen Langeweile- und Angstzustände gewinnen in dem dortigen zeitgeschichtlichen Zusammenhang philosophisch und politisch klarere Konturen.

12 In der frühen Erzählung *Der Wald* (1904) beschreibt der Erzähler sein Verfahren wie folgt: »Ich wollte mich ausschütten, aber da habe ich einsehen gelernt, daß Ausschütten in der Kunst des Schreibens ein fortwährendes An sichhalten verlangt.« (WSW 1,106) Ausführlich widmet sich Annette Fuchs in ihrem Buch über Walsers Begriff des Komischen der »Schwebehaltung zwischen ironischer Distanz und Hingabe« (Annette Fuchs: *Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers*, München 1993, S. 104). Dass bei Walser dabei der »Tanz nicht eine Ekstase ist, sondern ein Modus der Reflexion«, erweist sich Peter Utz bereits im frühen Prosastück *Ein Maler* (1902) (Peter Utz: *Tanz auf den Rändern. Robert Walsers »Jetztzeitstil«*, Frankfurt a.M. 1998, S. 432).

4.2. Oberflächliches Gerede und untergründiges Gewimmel. Martin Kessel: Herr Brechers Fiasko (1932)

»Täglich, zumal bei Büroschluß, läuft ein Zittern durchs Zentrum, durch die Fundamente Berlins, als wäre nun wieder etwas Unvorgesehenes im Gang.« (KBF 7)¹³ Das Erzittern der Stadt im ersten Satz von Martin Kessels Debütroman *Herr Brechers Fiasko* (1932) rührt vom Hineinwallen der Belegschaften in die Berliner Innenstadt her, deren normalistische Bewegungsdynamik sich dem Erzähler aus der Vogelperspektive erschließt: »[I]st ein Loch irgendwo zur U-Bahn hinunter oder ein Podium, auch Bahnsteig genannt, gleich findet daselbst eine Kristallisation statt« (KBF 7). Er folgt den Strömen, die sich »Tag für Tag, in einer Art Schlafwandel der Gewohnheit« ergießen: »Ist nicht alles durch Zeichen geregelt, durch Signale, Paragraphen und Übereinkünfte, [...] und hat sich nicht im Laufe des Funktionierens etwas herausgebildet, das Beachtung verdient, eine Art gläubige Sorglosigkeit [...]?« (KBF 7)

Wie bei Elias Canetti, der bei seinen Berlin-Aufenthalten Ende der 20er-Jahre maßgebliche Eindrücke für seine spätere Studie *Masse und Macht* (1960) empfangen hat,¹⁴ werden auch hier die möglichen Verheerungen dieses in seiner Eigendynamik potenziell gewalttätigen Stroms in animalischen und naturhaften Metaphern beschrieben: »Denn was wäre«, fragt sich der Erzähler, »käme heut einer und stocherte mit dem Spazierstock in diesem Ameisenhaufen herum [...]?« (KBF 8) Würde man, so mutmaßt der Erzähler, schon nur einen einzelnen aus der Bahn werfen, »[h]in und her würde er laufen, womöglich mit Selbstmordgedanken, und in höchster Not kämen aus allen Vierteln Gleichbetroffene und Gleichgesinnte hinzu, und schließlich würden sie einen Saal erstürmen, um sich dort zu organisieren« (KBF 8).

13 Zitiert wird mit der Sigle »KBF« nach der Ausgabe Martin Kessel: Herr Brechers Fiasko [1932], Frankfurt a.M. 2001.

14 Wolfgang Müller-Funk stellt fest, dass Canettis Theorie sich »kategorisch [weigert,] nach den spezifisch historischen, kulturellen und geschichtlichen Voraussetzungen für das Entstehen der Masse wie der Macht zu fragen«, indem »seine Theorie auf einem biologischen [...] Fundament aufruht und eine Ethnologie [...] beinhaltet, die [...] keine klare Differenz zwischen menschlichem und tierischem Verhalten gestattet« (Wolfgang Müller-Funk: Die Angst [vor] der Masse bei Broch und Canetti, in: Elias Canetti und Hermann Broch, hg. von Penka Angelova, Marianne Gruber und Paul Michael Lützeler, St. Ingbert 2009, S. 179-200, hier S. 183).

Mit dem Verhältnis dieser beiden Aspekte des Normal-Lebens, der *gläubigen Sorglosigkeit* des Alltags und dessen möglichem Umkippen in Verzweiflung und Tumult, ist das Thema gesetzt, das Kessel auf den folgenden gut 500 Seiten am Beispiel der Werbeabteilung der fiktiven UVAG, der *Universalen Vermittlungs-Aktien-Gesellschaft*, entfaltet. Neben Aktien ist im Zusammenhang des Tätigkeitsfelds der UVAG auch von Immobilien, Zeitungen und Büchern die Rede. Nicht nur dem Leser, sondern auch den Angestellten der Werbeabteilung der Firma bleibt dabei unklar, worin deren Hauptgeschäft liegt.¹⁵ Das interessiert diese aber auch nicht besonders: Das Großraumbüro der Werbeabteilung in den obersten Stockwerken des Firmen-Hochhauses gleicht »einem Genesungsheim, und die Insassen waren zwar alle intensiv beschäftigt, aber mit Nichtstun, mit einem Tun um nichts« (KBF 109).

Dieser Ausgleich aus der ebenso hohlen wie beruhigenden Nichtigkeit des Büro-Alltags prägt den Protagonisten Max Brecher in der Anfangsszene ebenso wie seinen Jugendfreund und UVAG-Kollegen Dr. Geist. Sie strömen mit den anderen Büro-Ameisen in ihren Feierabend und dabei wäre es ihnen zwar, so heißt es »am liebsten gewesen, man hätte sie für Gentleman-Einbrecher gehalten, aber da sie nur zwei ganz gewöhnliche Angestellte waren, Propagandisten, gaben sie sich auch damit zufrieden« (KBF 11). So versendet auch die Feierabend-Euphorie in gewohnten Bahnen: »Verdutzt standen die beiden unternehmungslustigen Kavaliere am Potsdamer Platz«, wo sie »einfallslos in den Räumen der umliegenden Cafés zu landen pfl egten. Alles Erdenkliche hatten sie tun wollen [...] und jedesmal pfl egten sie wieder in ihre alte Gewohnheit hineinzuschliddern.« (KBF 17)

Wie nach Novalis die Poesie das Philisterleben nicht ernsthaft prägt, sondern bloß oberflächlich auffrischt, so dient der Feierabend nur der Erholung für den Büro-Alltag. Dessen Darstellung macht den Hauptteil des Romans aus, in Form von relativ handlungsarmen Dialog-Passagen, in denen Brecher und Geist mit dem knappen Dutzend weiterer Angestellten in jeder der vielen Büro-Szenen um die Wette tratschen und kalauern.

15 Als historisches Vorbild der UVAG identifiziert Thomas Wegmann den Ullstein-Konzern (vgl. Thomas Wegmann: Wohnen, Werben, Reden. Über das [nicht nur] ästhetische Zuhause von und in »Herrn Brechers Fiasko«, in: Martin Kessel [1901-1990], hg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer, Bielefeld 2004, S. 233-267, hier S. 250ff.).

Kein Anlass ist dabei zu gering, um nicht ein allumstürzendes Ereignis herbeizureden: Eine Sekretärin ist blutbefleckt aus dem Büro des Abteilungsleiters gekommen? Ein ganzes Kapitel lang wird nun spekuliert, wie er sich umgebracht hat, ehe bekannt wird, dass er Nasenbluten hatte. Eine Sekretärin wird neu eingestellt? Auf das Einstellungsgespräch folgt die kapitelstarke Befragung durch die neuen Kollegen, wobei allerdings auch nichts Aufregendes zutage gefördert wird. Im Kollektiv kann über Seiten hinweg beraten werden, ob Fenster geöffnet oder geschlossen zu halten sind. Vor der Neugier der Anderen sicher ist man nur auf dem Klo – wohin man sich denn auch gerne zum Tratschen unter vier Augen zurückzieht.

Wortführer im Bürogerede ist der Titelheld Brecher. Obwohl oder gerade weil innerlich vom Bürogeschehen distanziert, hat er es sich zur Lieblingsbeschäftigung gemacht, das Treiben in der Firma im Allgemeinen und das Tun der Sekretärinnen im Besonderen »zu glossieren durch lauter private Arabesken der Eigenwilligkeit, des persönlichen Spaßes« (KBF 459). Seine Beanstandungen gründiert er dabei mit romantischer Philisterkritik. Er gibt sich überzeugt: »[S]o stumpfsinnig ist kein Mensch, daß er das Nüchterne um des Nüchternen willen ertrüge [...], es sei denn, er hat einen Hinterhalt, ein romantisches Ventil.« (KBF 472)

Und im Zusammenhang seiner Sekretärinnen-Kritik zitiert er wörtlich just aus jener Novalis-Passage, die bereits oben als Beispiel für die romantische Gewöhnlichkeitskritik angeführt wurde: »Sie lieben Abwechslung des Gemeinen, Neuheit des Gewöhnlichen; keine neuen Ideen, aber neue Kleider« (KBF 470),¹⁶ um davon ausgehend eine Kritik an weiblichen Unterwürfigkeitsgesten zu formulieren: »[I]ch sage, man sollte die Revolution bei den Damen beginnen statt bei jenen armen Schimpanzen, mit denen sie verheiratet sind.« (KBF 470)

Obschon selber in spezifisch humoristischer Tradition gezeichnet,¹⁷ liefert nicht mehr die Poetik Jean Pauls, sondern jene Novalis' also die Blaupause zur düsteren Grundierung von Brechers diagnostischem

¹⁶ Vgl. das Novalis-Zitat NW 2,613, oben im Abschnitt 1.2.

¹⁷ So heißt es etwa: »[N]iemand im Büro war richtig klug daraus geworden; [...] Doktor Geist hätte es als eine Unverschämtheit auffassen können, Gudula Öften womöglich als versteckte Liebeserklärung. Er war und blieb ein Clown, dieser Max Brecher, ein Betriebsnarr, und er wußte am Ende selber nicht, wie er's meinte« (KBF 388). In seinem Artikel *Mein erster Roman* (1973 f.), der in der zitierten Ausgabe als Nachwort wieder abgedruckt ist, beruft sich Kessel auch auf die Sterne'sche und Gogol'sche Humor-Tradition (vgl. KBF 551 ff.).

Blick.¹⁸ Fokalisiert über Brechers Wahrnehmung, stellt der Erzähler fest:

Man saß auf Stühlen und Stufenleitern innerhalb der Firma, während diese den täglich zu erneuernden Weg durch die öffentliche Meinung erkämpften; andererseits, man selbst kämpfte nicht, nicht so, man saß auf ein und derselben Stelle auf dem dazu bestimmten Körperteil und war ersetzbar, war ersetzbar. [...] [S]ie saßen und kämpften, sie hatten zu tun, um nicht von den Stühlen zu fallen, und das, worum sie kämpften, das verkörperten sie auch: die nackte Existenz. (KBF 21)

Über solche kritischen Betrachtungen gleitet der Roman von den auktorial erzählten und stark dialoglastigen Passagen aus dem Büroalltag immer wieder in die monologische Ich-Perspektive Brechers, die dann durch keinen Erzähler mehr vermittelt wird und sich gelegentlich bis zur Kapitellänge ausdehnt. Bestimmend ist ein düster-existenzialer Grundton: Wenn man, so Brecher, »den Leuten zu lange ins Gesicht stiert, bis der Reflex ihrer Maske durchschaut [ist]«, so sei »zu spüren [...], was mich zeitlebens verfolgt hat: der Schauer der nackten Existenz« (KBF 94). »Warum«, philosophiert Brecher weiter, »verreist man, um die Gletscher zu bewundern, warum jagt man die Kilometer in die Gurgel des Zurückgelegten hinunter, warum dieser Aufwand an Energie?« (KBF 94f.) Und er erkennt: »Ich bin eine Existenz. Der Boden, auf dem ich stehe, ist diskutabel, die Welt, die mir bleibt, besteht aus fixen Ideen, Illusionen und Projekten.« (KBF 95)

Diese Kritik an der Nichtigkeit des Alltags erinnert in ihrem schonungslosen Gestus an jene Passagen aus *Sein und Zeit* (1927), in denen Martin Heidegger fünf Jahre zuvor seine Theorie des »Man« entwickelt hatte, jener »alltägliche[n] Seinsart von Rede, Sicht und Auslegung«,¹⁹

18 Brecher lässt die Ermahnungen der Sekretärin Gudula Öfter, seiner Gegenspielerin in den Bürodiskussionen, nicht gelten. Sie hält ihm vor: »Alle Zeichen der Alltäglichkeit böß nennen – ein starkes Stück. Man kann nicht alles auf die Schultern derer abwälzen, die ihre Pflicht tun. [...] Ich berufe mich auf Jean Paul.« (KBF 128) Er kontert: »Katastrophenpolitik«, [...] die Argumente seiner Kollegin als zu menschlich abweisend.« (KBF 128) Die Profilierung Jean Pauls als bieder-harmlos und das dagegen affirmative Zitat Novallis' erklärt sich durch die energetischere Aktualisierung der Frühromantik zu Beginn des 20. Jahrhunderts, das der Nähe der beiden Poetiken ebensowenig Rechnung trägt wie dem Umstand, dass die Figur Brechers durchaus als Ausläufer der Jean Paul'schen Humortradition beschreibbar ist.

19 Martin Heidegger: Gesamtausgabe, Abt. I, Bd. 2: *Sein und Zeit* [1927], hg. von Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Tübingen 192006, S. 167.

von welcher das Dasein immer schon geprägt sei. Heidegger sieht das ›Man‹ in dreierlei Phänomenen gespiegelt: dem ›Gerede‹, der ›Neugier‹ und der ›Zweideutigkeit‹,²⁰ denen im Alltag nicht zu entkommen sei.²¹

Im eigentlichen Sinn befreiend wirkt daher die Angst als »Grundbe-
findlichkeit« des Daseins,²² da sie »›Aufschluß« [] über es selbst als Sei-
endes«²³ gibt. Angesichts der Angst fällt, so Heidegger, »[d]ie alltägliche
Vertrautheit [] in sich zusammen« und dem Dasein erschließe sich der
›existenziale[] ›Modus‹ des *Un-zuhause*«. ²⁴ Zugleich aber ist ein Leben
in dieser »Unheimlichkeit«²⁵ auf Dauer nicht zu ertragen, sodass der
Alltag, wiewohl als lästig, so doch als unabdingbar gilt, um das Selbst
zu stabilisieren.²⁶

Eine solche gleichzeitige Nichtigkeit wie Unhintergebarkeit des
Alltäglichen wird in Kessels Roman gattungspoetisch wirksam: Ähn-
lich wie in Heideggers Theorie alterniert auch dort der Blickpunkt
zwischen den Extrempolen oberflächlichen Geredes und einschnei-
dender Angstzustände, die den Roman stilistisch zwischen der dialog-
haften Wiederhabe von Büroggesprächen einerseits und den düsteren
Monologen Brechers andererseits aufspannen. Diese beiden Kapitel-

20 Vgl. die Paragraphen 35 bis 37 in *Sein und Zeit* (ebd., S. 167ff.): Zum ›Ge-
rede‹, das »›autoritativen Charakter« gewinnt, schreibt Heidegger: »In solchem
Nach- und Weiterreden, dadurch sich das schon anfängliche Fehlen der Bo-
denständigkeit zur völligen Bodenlosigkeit steigert, konstituiert sich das Ge-
rede.« (Ebd. 168) Die ›Neugier‹ »besorgt [...] zu sehen, nicht um das Gese-
hene zu verstehen, [...] sondern *nur* um zu sehen. Sie sucht das Neue nur, um
von ihm erneut zu Neuem abzuspringen« (ebd., S. 172). Und die Kategorie der
›Zweideutigkeit‹ bezeichnet die Verwechslung von ›Gerede‹ mit ›eigentlichem
Sprechen und von Neugier mit Beobachtung: »Zweideutig ist das Dasein im-
mer ›da‹, das heißt in *der* öffentlichen Erschlossenheit des Miteinanderseins,
wo das lauteste Gerede und die findigste Neugier den ›Betrieb‹ im Gang hal-
ten, da, wo alltäglich alles und im Grunde nichts geschieht.« (Ebd., S. 174)

21 So hat das Leben »meist den Charakter des Verlorenseins in die Öffentlichkeit
des Man« (Ebd., S. 175).

22 »Die Angst offenbart im Dasein das *Sein zum* eigensten Seinkönnen, das heißt
das *Freisein für* die Freiheit des Sich-selbst-wählens und -ergreifens.« (Ebd.,
S. 188)

23 Ebd., S. 184.

24 Ebd., S. 189.

25 Ebd.

26 Das alltägliche Leben figuriert bei Heidegger so in seinem »Nicht-es-selbst-
sein [...] als *positive* Möglichkeit des Seienden«: Es müsse, so schreibt
Heidegger, dieses »*Nicht-sein* [...] als die nächste Seinsart des Daseins begrif-
fen werden, in der es sich zumeist hält« (Ebd., S. 176).

formen verschränken sich über die humoristische Haltung Brechers, der seine Überlegungen satirisch überspitzt auch ins Büro-Plenum einwirft, gleichzeitig in seinen Gedanken-Monologen aber auch auf Stichworte und Anlässe aus dem Alltagsgeschehen reagiert.²⁷

Thematisch wird die exzentrisch-humoristische Position, in der Brecher (und auch der Roman) das Büro-Gerede und die Position existenzialer Haltlosigkeit zueinander in Bezug bringt, in der Arbeit in der Werbeabteilung gespiegelt: Wie bei Heideggers ›Man‹ geht es bei der Werbung darum, »[d]en Leuten Bedürfnisse ein[z]ureden, die sie nicht haben, das ist Propaganda«. Illegitim sei dies nicht, so Brecher, denn es brauche diese »tödliche Harmlosigkeit, die abstumpfend wirkt« (KBF 97), um den Alltag am Laufen zu halten. Mit Brechers Späßen und Kessels Romandramaturgie wird somit eine Verfahrenslogik entworfen, welche das Wechselspiel zwischen alltäglicher und existenzialer Perspektive anleitet. So kann das Erwerbsleben prästiert und zugleich das Bewusstsein für den »Nihilismus der Alltäglichkeit« (274) aufrecht erhalten werden.

Was bedeutet dies nun aber im Zusammenhang der Problematik der sozialen Masse, wie sie in den Anfangsbildern des Romans heraufbeschworen wurde? Schon dort drohte ja der Hiatus zwischen oberflächlicher Regulierung und subkutanem Chaos aufzubrechen. Verschärfend wirkt im zeitgeschichtlichen Zusammenhang eine gewisse Lähmung der Politik. Denn auch im politischen Zentrum scheinen die Bewegungen dereguliert: »Ich ging in den Reichstag und hörte dort reden, und da das Thema nicht wichtig schien, liefen die Abgeordneten umher mit [...] gelangweilte[m] Eifer [...]. Sie schienen ein Schlafpulver eingenommen zu haben, so taumelten sie.« (KBF 102)

Im Folgenden wird die UVAG zur Allegorie für die Verhältnisse der späten Weimarer Republik: Ihre Führungsetage wird in einem Richtungsstreit zwischen dem zumindest vorgeblich arbeiternahen Egon und dem Reaktionär mit dem merkwürdigen Namen Ua-Ua gespalten,²⁸ während in den unteren Stockwerken ein Streik ausbricht. In der in den oberen Stockwerken situierten Werbeabteilung ist davon zunächst nichts zu spüren: »Mit einer Pünktlichkeit [...], die der Komik

27 »Er wurde von ihnen [seinen Erkenntnissen] heimgesucht, wurde überrascht [...]. Auch beruhte seine Intellektualität ausschließlich auf Leidenschaft, auf Genuß und Auswertung der Instinkte, auf dem primitiven Luxus der Selbstbefriedigung. [...] Und so begnügte er sich, wo's glimmte, zu stochern, bis er wieder die Stufe der Narrheit erreicht hatte.« (KBF 399)

28 Zur Charakterisierung der beiden Direktoren vgl. die Passage KBF 375 ff.

nicht entbehrte, saß die ganze Abteilung Propaganda frühmorgens an den Plätzen [...]. Es herrschte eine vorbildliche Eintracht und Zurückhaltung.« (KBF 389) Brecher kann beim Blick aus dem Fenster jedoch erkennen, wie sich »in eine[r] recht beachtliche[n] Tiefe« eine »demonstrierende, menschenähnliche Gallertmasse bewegte« (KBF 393).

Einerseits sympathisiert er mit der Bewegung – er wird aufgrund seiner Verwicklung in die Proteste schließlich entlassen. Andererseits zeigt die Rede von der *menschenähnlichen Gallertmasse* aber auch die Ambivalenz, mit der Brecher auf die Massenkundgebung blickt. Er muss erkennen,

daß er als Angestellter noch immer empfindlich von der Masse getrennt blieb, zu schweigen von den anderen Kollegen, die ein Standesbewußtsein pflegten, das einer Kopie höherer Welten entsprach und völlig aus zweiter Hand lebte. Eines aber war ihm in Fleisch und Blut übergegangen, das Bewußtsein, daß die Masse in dieser Epoche als Elementarereignis auftrat, darin befreiend wirkend, für den Rest bedrohlich, und daß ein Strudel imaginär in jeder Gesellschaftsschicht wirksam war, der mit lähmender Folgerichtigkeit weitere Kreise zog. Sich sperren hieß sich wichtig machen, hieß auf eine Stufe sich retten wollen, die nirgends hinführte. (KBF 394)

Gefordert wäre also, wie in der romantischen Dynamisierungsbewegung und ihrer »nachromantisch«-agonistischen Modifikation, eine Vermittlungsbewegung zwischen den metaphorischen Stockwerken. Denn geht dieser Konnex zwischen Masse und Macht verloren, so sorgt dies, wie Brecher einem Laufburschen erklärt, für Verwerfungen mit unabsehbaren Folgen: [W]enn nun eines Tages die Mehrheit oder sonst eine starke Gruppe übereinkommt, die Unterschrift unter dem ungedeckten Wechsel nicht anzuerkennen, [...] dann, Rüland, ist Revolution.« (KBF 400)

Die Figur des mittelständischen Angestellten könnte, dafür steht Brechers humoristischer Aktionismus, jenes kämpferische Diskursprinzip prägen, durch welches die Elementarkräfte der Masse und die Leitungsfunktion der oberen Etagen wieder in einen Bezug zueinander treten könnten. Wie Andreas Reckwitz rekapituliert, stellt die Werbeindustrie in den 1920er-Jahren jedoch einen Prototypen jener kreativen Klasse dar, welche sich bis zum Ende des Jahrhunderts zum Modell eines neuen wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Paradigmas entwickeln wird, das in einer Diskrepanz zu solcher politischer Streitlust steht.²⁹ Walter

29 Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 164ff.

Delabar hat gezeigt, dass sich bereits die Werbeabteilung in *Herrn Brechers Fiasko* gegen die unteren Stockwerke abschottet – »wie die abgeschlossene Gesellschaft eines absolutistischen Hofes«. Anstatt also als Vorbild einer gleichzeitigen Dynamisierung und Beruhigung der Gesellschaft zu dienen, wird der Angestellte, der die leitende mit den unteren Etagen in Kontakt setzen könnte, zwischen den Sphären zerrieben.³⁰

Herrn Brechers Fiasko erscheint im Dezember 1932. Schon in den Wahlen im Juli und November des Jahres hatten die nationalistischen und die kommunistischen Kräfte eine Mehrheit der Stimmen errungen, die liberal-demokratische Ordnung ist damit aufgekündigt. Die NSDAP übernimmt im Januar 1933 die Macht, es folgt die Auflösung des Reichstags und das Verbot der anderen Parteien. Die Nationalsozialisten konsolidieren ihre Macht durch die enge Verklammerung der staatlichen Gewalten und in diesem Zeichen wird Heidegger das Vokabular seiner Existenzialphilosophie auf die Anschlussfähigkeit an die faschistische Ideologie hinbiegen.³²

Obwohl die Hauptfigur Kessels, wie oben skizziert, der Fundamentalontologie Heideggers in seiner düsteren Grundbefindlichkeit sehr ähnlich ist, stellt er jedoch ein Denkmodell vor, welches die existen-

30 Walter Delabar: »Wie doch der Kopf einen Menschen zugrunde richten kann!« Einige Überlegungen zu »Herrn Brechers Fiasko«, in: Martin Kessel (1901-1990), hg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer, Bielefeld 2004, S. 211-232, hier S. 216. Diese Beobachtung hat Alexander Kluger zum Anlass genommen, die von Delabar skizzierten Parallelen zwischen Kessels Roman und der zeitgleich geschriebenen Studie von Norbert Elias über den *höfischen Menschen* weiter herauszuarbeiten (vgl. Alexander Kluger: *Angestelltenadel. Der moderne Großbetrieb als höfische Gesellschaft* in Martin Kessels »Herrns Brechers Fiasko«, in: *Erzählte Wirtschaftssachen. Ökonomie und Ökonomisierung in der Literatur und im Film der Weimarer Republik*, hg. von Gregor Ackermann, Walter Delabar und Michael Grisko, Bielefeld 2013, S. 121-128).

31 Wie Marianne Wünsch konstatiert, besitzt der Angestellte »keinen auch nur einigermaßen funktionsfähigen ideologischen Überbau, mit Hilfe dessen er seinen eigenen sozialen Status leidlich zutreffend beschreiben könnte« (Marianne Wünsch: »Der Kleinbürger« in der erzählenden Literatur um 1930, in: Hans Fallada. *Autor und Werk im Literatursystem der Moderne*, hg. von Patricia Fritsch-Lange und Lutz Hagedstedt, Berlin/Boston 2011, S. 189-200, hier S. 192).

32 Eine nach wie vor gute Überblicksdarstellung von Heideggers Verhältnis zum nationalsozialistischen Staat gibt Bernd Martin: *Martin Heidegger und der Nationalsozialismus – der historische Rahmen*, in: *Martin Heidegger und das »Dritte Reich«*. Ein Kompendium, hg. von Bernd Martin, Darmstadt 1989, S. 14-50.

ziale Perspektive mit den Ansprüchen des Alltags-Betriebs vermittelt, ohne auf eine umfassende ideologische Versöhnung zu hoffen: Es sei, so postuliert Brecher, »keine politische Veranstaltung imstande [...], das Problem der menschlichen Existenzbestreitung einwandfrei zu lösen« (KBF 405).³³ Im Klima der sich zerreibenden gesellschaftlichen Sphären steht Brecher mit dieser Einsicht und seiner exzentrischen Verbindung der existenzialen Perspektive mit den Ansprüchen des Alltags-Betriebs aber auf verlorenem Posten.

Martin Kessels Roman fand bei seinem ersten Erscheinen keine große Leserschaft. Indem er den Zeitgeist einer geistigen und politischen Radikalisierung programmatisch fasst und kritisch lesbar macht, erfuhr das Buch später jedoch mehrere Neuauflagen. Genau in dieser Doppelfunktion – der sozialgeschichtlichen Symptom- und der poetologischen Reflexionsfigur – liegt das Potenzial des Typus des humoristischen Sonderlings. Daher verwundert es nicht, dass sich auch nach dem Ende des Nazi-Regimes ein entsprechender Einzelgänger als Differenzfigur anbietet.

4.3. Robinson im Bombentrichter. Hans Fallada: Der Alpdruck (1947)

Der Alpdruck (1947) ist der erste Roman, den Hans Fallada nach '45 geschrieben hat.³⁴ Dass es auch sein zweitletzter werden sollte, ist dem Buch nicht anzumerken, denn es steht ganz im Zeichen eines sowohl gesellschaftlichen als auch literarischen Neuanfangs. Fallada, der am Ende Weimarer Republik mit *Bauern, Bonzen und Bomben* (1931) zu

33 Bernhard Spies bemängelt, dass in Kessels Roman im Unterschied zu Döblins *Berlin Alexanderplatz* die ›Verblendung‹ der Angestellten nicht aufgebrochen werde (Bernhard Spies: Die Angestellten, die Großstadt und einige ›Internas des Bewußtseins‹. Martin Kessels Roman »Herrns Brechers Fiasko«, in: Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik, hg. von Sabina Becker und Christoph Weiß, Stuttgart/Weimar 1995, S. 235-254, hier S. 242). Darin sieht indes Walter Delabar wiederum gerade die Qualität des Romans: »Die Widersprüche von Selbstgestaltung und Fremdbestimmung, funktionaler Integration und eigenständiger Lebensform bleiben in der (modernen) Gesellschaft unaufhebbar.« (Delabar: »Wie doch der Kopf einen Menschen zugrunde richten kann!«, S. 224)

34 Im Text mit der Sigle ›FDA‹ wird die Ausgabe zitiert Hans Fallada: *Der Alpdruck* [1947], Berlin 2014.

zunächst nationaler, mit *Kleiner Mann – was nun?* (1932) dann zu internationaler Bekanntheit gelangt war, hatte sich in den 30er- und 40er-Jahren zur Publikation weiterer Zeiträume zunächst mit der Zensur der Nationalsozialisten arrangiert, wobei er sich schließlich auf die Veröffentlichung harmloser Kinder- und Erinnerungsbücher beschränkte.

Dass er während der Kriegszeit wesentlich düsterere Texte unter Verschluss hielt, zeigt die postume Publikation etwa des *Trinker-Manuskripts* (1950) und des *Gefängnistagebuchs* (2009), beides Texte, die 1944 entstanden waren. Und düster ist der Ton auch im *Alpdruck*, der mit dem titelgebenden Angsttraum eröffnet wird, welcher den Protagonisten Dr. Doll in der Nachkriegszeit wiederholt ereilt:

Er lag am Grunde eines ungeheuren Bombentrichters, auf dem Rücken, die Arme fest an die Seiten gepresst, im nassem, gelben Lehm. Ohne den Kopf zu bewegen, konnte er die in den Trichter herabgestürzten Baumstämme sehen, auch die Fassaden von Häusern mit den leeren Fensterhöhlen, hinter denen nichts mehr war. (FDA 17f.)

Doll fürchtet sodann, von Trümmern erschlagen, von Tieren attackiert zu werden, oder »dass tausend Wasseradern und Quellen, Doll überschwemmend, seinen Mund ganz mit dem gelben Lehm brei füllen würden« (FDA 18).

Die klaustrophobisch-regressive Angstfantasie symbolisiert einen gesellschaftlichen Zustand: Der Trichter steht, wie Doll sich dies zusammenreimt, für die angebrochene Friedenszeit, für die Angst, »aus eigener Kraft nie aus diesem Trichtergrunde aufstehen [zu] können [...]. Mit ihm lag seine ganze Familie hier und das ganze deutsche Volk und überhaupt alle Völker Europas« (FDA 18). Diese politische Situation hat ihr individualpsychologisches Pendant im Protagonisten Doll, der gegen Kriegsende, nach einem psychischen Zusammenbruch und der Trennung von seiner Frau, von der Hauptstadt ins Berliner Umland gezogen war, wo ein er Außenseiterdasein führte.

Aufgrund dieser verfeimten Position wird er durch die Sowjetbesetzung als Bürgermeister eingesetzt. Durch das Amt erhält er Einblicke in den Nachkriegsalltag, die ihm zu harscher Zeitkritik Anlass geben.³⁵ An seine früheren Bücher knüpft Fallada hier an, indem sich auch diese Kri-

35 Das »Bravogeschrei« anlässlich seiner ersten Rede an die Bevölkerung stimmt ihn skeptisch: »Na, wartet nur!, dachte Doll ärgerlich. Es ist doch kaum drei Wochen her, da habt ihr noch ›Heil Hitler!‹ geschrien und habt vor der SS gekatzenbuckelt und habt im Volkssturm euch Ämter zugeschanzt« (FDA 72).

tikhaltung stark an einem grundlegenden Anstandsgefühl orientiert.³⁶ In offensichtlichen Parallelen zur Biografie Falladas, jedoch unter Auslassung bedenklicher Episoden, ist die Darstellung Dolls zudem indirekt Teil einer mitunter fragwürdigen Selbstrehabilitationskampagne des Autors.³⁷ Den diagnostischen Gehalt des Buchs, seine selten drastische Darstellung der zivilgesellschaftlichen Verwerfungen nach dem Kriegsende,³⁸ schmälert dieser Umstand aber nicht.

Drastisch fallen die Formulierungen auch aus, wenn Doll, von Reue gebeutelt und in seinen politischen Aktionen ohne Resonanz geblieben, in Selbstzweifel verfällt: »Wahrscheinlich war er gar nichts, ein ausgeblasenes Ei; er hatte sich mit Selbsttäuschungen gefüttert, und nun zerging alles! Nichts blieb mehr von Doll.« (FDA 68) Intrigen und Kleinmut weiß er nicht zu begegnen, erlebt Depersonalisationsängste: »[M]it ihnen reden, etwas von ihnen erzwingen, Tränen sehen, Schluchzen, Proteste, Einsprüche, Bitten hören –: Sein Kopf glich oft einem

36 Über die Funktion des Anstands als einer in Falladas Literatur zentralen moralischen Kategorie vgl. Bernhard Heinrich: Anstand. Hans Falladas moralischer Imperativ, in: Hans Fallada. Autor und Werk im Literatursystem der Moderne, hg. von Patricia Fritsch-Lange und Lutz Hagedstedt, Berlin/Boston 2011, S. 59-68.

37 Die Forschung hat die Darstellung in *Der Alpdruck* lange für autobiografisch bare Münze genommen (vgl. etwa Reinhard K. Zachau: Hans Fallada als politischer Schriftsteller, New York 1990, S. 211 ff.). Die im *Alpdruck* angeführte *Beargwöhnung* traf Fallada, durch Goebbels zwischenzeitlich hoffiert, tatsächlich wesentlich weniger drastisch als andere. Die genannte *Verleumdung* bezieht sich auf eine Verhaftung durch die SA 1933, die zu einer lediglich knapp zweiwöchigen Haft führte. Der längere Klinikaufenthalt auf Zwangseinweisung, der später im Roman Thema ist, wird im Roman von dieser ersten, politischen Verurteilung nicht deutlich getrennt. Er beruht biografisch aber auf einem vermuteten Mordversuch Falladas an seiner Frau. Eine ähnliche Verwirrungspolitik erkennt Anja Susan Hübner in Falladas Legitimationsschrift den russischen Besatzern gegenüber, die sich im Anschluss an ihren Aufsatz abgedruckt findet (vgl. Anja Susan Hübner: »Erfolgsautor mit allem Drum und Dran«. Der Fall Fallada oder Sollbruchstellen einer prekären Künstlerbiografie im ›Dritten Reich‹, in: Im Pausenraum des Dritten Reiches. Zur Populärkultur im nationalsozialistischen Deutschland, hg. von Carsten Würmann und Ansgar Warner, Bern 2008, S. 197-214, bes. 206 ff.). Wohlfeiler als das späte Gesinnungsbekanntnis Falladas wäre aber dessen moralische Aburteilung aus sicherer zeitlicher Distanz.

38 So stellt Doll fest: »Alles war von den Nazis und der SS ausgeraubt und zerstört, sogar der Wille zur Mitarbeit unter den Einwohnern. Sie waren so böse, so kleinlich, so auf das eigene Ich bedacht, sie mussten befohlen, geschoben, oft mit Strafen bedacht werden.« (FDA 78)

lärmgefüllten Abgrund« (FDA 82), heißt es. Oder es beschleicht ihn »das unsichere Gefühl, als rinne er ganz leer aus, eines Tages werde er nichts sein als ein hohles Knochengestell, nur mit Haut überzogen« (FDA 82).

Doll beschließt, in dieser Verfassung für ein repräsentatives Amt nicht zu taugen. Er gesteht sich ein, dass er »immer am liebsten allein für sich gelebt« (FDA 81 f.) und »auch in der Ehe sein Recht auf Alleinsein wie ein Heiligtum verteidigt« hatte. So befallen ihn nun Regressionsfantasien: »[H]ier stehe ich und empfinde nichts wie Ekel und sehne mich nur nach meinem Bett, in dem ich schlafen, schlafen, schlafen möchte und all dies vergessen – nur nichts mehr von all diesem Dreck sehen!« (FDA 82)

Dieser Wunsch geht auf unguete Weise in Erfüllung, als sich Doll nach Berlin zurückzieht. Denn dort findet er seine Wohnung anderweitig vermietet, frühere Freunde anteilnahmslos, und wird morphiumabhängig. Notdürftig baut er sich aus einem alten Teppich ein Nachtlager, das zwar unbequem ist, doch

fand sich der Frierende plötzlich in einer Einschlafphantasie, der er von seinen frühesten Knabentagen an sich immer dann hingegeben hatte, wenn ihm seine Lebensumstände besonders bedroht erschienen waren. Diese Phantasie lief darauf hinaus, dass er Robinson war auf der wüsten Insel, aber ein Robinson ohne Freitag und ein Robinson, der jeden Besuch weißer Menschen verabscheute und der bei dem Gedanken, von ihnen »gerettet« zu werden, Angst empfand. Sondern dieser andere Robinson tat alles, um sich gänzlich vor seinen Mitgeschöpfen zu verstecken. Die Pflanzung um seine Höhle herum konnte gar nicht dicht und der Weg durch sie hin nicht verwachsen und versteckt genug sein. Ja am liebsten erfand er sich einen tiefen Talkessel zwischen hohen und steilen Felswänden, und in diesen Kessel führte nur ein langer dunkler Felsentunnel, der leicht mit Steinen zu verammeln war. Der Talkessel selbst hatte einen lockeren und doch von oben durchsichtigen Baumbestand, der Robinson auch gegen Fliegereinsicht abdeckte. (FDA 177)

Mit diesem Selbstverlust des Protagonisten in einer halb idyllischen, halb paranoiden Regressionsfantasie geht *Der Alpdruck* in seiner zweiten Hälfte von einem Szenario der Desillusion aus, das beim größten Romanerfolg Falladas am Ende stand: Ganz ähnlich war Johannes Pinneberg, der Protagonist in *Kleiner Mann – was nun?*, nach jahrelang prekärem Angestelltenleben zum Schluss in einen ebenfalls als Signum der Epoche ausgewiesenen Zustand der Depression gefallen.

Um nachzuvollziehen, wie Fallada von dieser motivischen Korrespondenz her im *Alpdruck* an das frühere Erfolgsbuch anknüpft, ist ein Blick auf die Manuskriptfassung von *Kleiner Mann – was nun?* aufschlussreich, die 2016 erstmals erschienen ist.³⁹ In einer Schlüsselszene geht Pinneberg in der auf Veranlassung des Verlags stark gekürzten Druckfassung von 1932, zu diesem Zeitpunkt selbst noch Angestellter, an einer Schlange von Arbeitslosen vorbei, weiß aber: »Er ist einer von diesen, jeden Tag kann es kommen, dass er hier steht wie sie [die Arbeitslosen], er kann nichts dazu tun. Nichts schützt ihn davor.«⁴⁰ Im Manuskript geht die Passage noch weiter: »Nichts schützt ihn davor. Solidarität der Angestellten, Appell an das deutsche Volk, Volksgemeinschaft, es gibt nur eine Gemeinschaft, die Gemeinschaft der Mikroben, verreck schon, was kommt es auf dich an, es gibt Millionen wie dich.«⁴¹

In der Manuskriptfassung relativierte der Erzähler, der sich sonst immer sehr nahe an Pinnebergs Wahrnehmung bewegt: »Denkt Pinneberg dies? Nein, er denkt nicht daran, aber etwas Ähnliches muss er fühlen [...], Pinneberg, Johannes, denkt an Robinson. Das ist ungefähr dasselbe.«⁴² Pinneberg ist kein Intellektueller; soll er als *kleiner Mann* glaubwürdig bleiben, so muss der Erzähler die soziologischen Zeitdiagnosen von ihm getrennt halten, ehe sie durch die Bearbeitung im Lektorat dann ohnehin wegfallen.⁴³ Im Manuskript hatte der Erzähler auch noch erläutert, wieso der Gedanke an Robinson *ungefähr dasselbe* sei wie die Einsicht in die Ersetzbarkeit jeder Person im Gefüge einer durchrationalisierten Marktwirtschaft:

Als er ein Kind war – und er war kein sehr mutiges Kind –, lernte er Robinson kennen. Dies war alles zu verstehen: Man kam auf eine

39 Die Ähnlichkeit der im Folgenden zitierten Passagen ist bereits Günter Caspar aufgefallen, der es jedoch bei einer knappen Notiz belassen hat (vgl. Günter Caspar: Fallada-Studien, Berlin/Weimar 1988, S. 273).

40 Hans Fallada: Kleiner Mann – was nun? [1932], Reinbek b.H. ²⁰1968, S. 91.

41 Hans Fallada: Kleiner Mann – was nun? Ungekürzte Neuausgabe, mit einem Nachwort von Carsten Gansel, Berlin 2016, S. 171.

42 Ebd.

43 Auf den Zusammenhang zwischen dem Bruch mit der Erzählperspektive und dem Einsetzen der politischen Reflexion macht schon Carsten Gansel in seinem Nachwort zur Manuskript-Edition von »Kleiner Mann – was nun?« aufmerksam (vgl. Carsten Gansel: Von Robinson Crusoe, Charlie Chaplin und den Nazis. Das wiederentdeckte Originalmanuskript von Hans Falladas »Kleiner Mann – was nun?«, in: Hans Fallada: Kleiner Mann – was nun? Ungekürzte Neuausgabe, mit einem Nachwort von Carsten Gansel, Berlin 2016, S. 513f.).

Insel, man war völlig allein, man baute sich sein Leben um sich auf. [...] Man war der Herr seines Lebens, und wenn man hungern musste, lag es nur daran, dass man nicht aufgepasst hatte, Korn nicht zur Zeit gesät, oder so etwa. Von dem Augenblick an, wo die Fußspur entdeckt wurde, wo die Wilden kamen, wo Freitag kam, wurde es uninteressant für Pinneberg, das war gerade das, was er nicht wollte. [...] Nun gut, der Robinson ging durch Pinnebergs Leben mit. Manchmal trat er ganz zurück, [...] das waren die Zeiten, wenn Pinneberg sorgenlos war [...].⁴⁴

Diese Regressionsphantasie, die in eine »Höhle wie ein Hamsternest«⁴⁵ führt, deutete der Erzähler wiederum folgendermaßen aus:

Pinneberg ist ein erwachsener, normaler Mensch, normal ruhig, normal ängstlich. Aber nicht umsonst haben Jahre auf ihn mit Geldnot und Kündigungsfurcht [...] eingewirkt: In seinen Wunschträumen kriecht er in die Erde zurück, in den Beutel, die Gebärmutter, in den Mutterschoß, in dem man ihm nichts tun kann, in dem er keine Angst zu haben braucht.⁴⁶

Die im Lektorat des *Kleinen Mann* gestrichene Passage taucht nun im *Alpdruck* also wieder auf – in neuer Formulierung und leichter Kontextanpassung, inhaltlich aber fast identisch. Ganz offenkundig knüpft Fallada also an die Gefühlswelt seines früheren Protagonisten unmittelbar an.

Ebenso sprechend wie die Ähnlichkeiten sind aber auch die Unterschiede zwischen den beiden Passagen: Pinneberg erscheint im gestrichenen Text als *normal ängstliches* Gemüt, wie dies der Erzähler als Kenner der Psychoanalyse feststellt. Im *Alpdruck* heißt es: »Im Grunde [...] – und das wusste Doll seit der Lektüre Freud'scher Schriften recht gut – bedeutete diese Felsenhöhle oder der geschützte Talkessel nichts anderes als den Schoß der Mutter, in die sich der Bedrohte zurückwünschte.« (FDA 178) Hatte sich also der Erzähler in *Kleiner Mann – was nun?* noch dezidiert von der Figur Pinnebergs abgrenzen müssen, um dessen idyllische Phantasmen soziologisch zu erklären und psychologisch auszudeuten, so ist Doll reflektiert und belesen genug, um diese Überlegung selber zu leisten.⁴⁷

44 Ebd.

45 Ebd., S. 172.

46 Ebd.

47 Poetologisch bedeutet dies für Fallada, dass die Erzählung, wie im Vorwort notiert, eine »Krankheitsgeschichte [...], kein Kunstwerk« (FDA 14) darstellen

Dieser Zusatz an Reflexivität bedeutet im Bezug auf die Figurenkonzeption wie das Programm der Erzählung eine tiefgreifende Änderung: Während der ›normale‹ Pinneberg als Symptomfigur der Wirtschaftskrise ganz in seiner Opferrolle aufgeht, gewinnt Doll Distanz zur ihr. Denn die Robinson-Szene aus dem *Alpdruck* markiert die Wende zur Genesung des Helden: »Mit diesen und ähnlichen Gedanken schlief er endlich doch ein«, heißt es dort, »und als er aufwachte, stand zwar die scheidende Nacht noch schmutziggrau in der leeren Fensterhöhle, Herr Doll aber sprang doch mit Eifer und völlig warm von seinem Lager, begierig, den ersten wirklich tätigen Tag nach dem Zusammenbruch all seiner Hoffnungen zu beginnen« (FDA 178). Wie nach dem Urhüttenprinzip die Gewohnheitsproblematik durch eine Mischung von Entwöhnung und noch größerer Regression konterkariert wird, dient der Talkessel der Robinson-Fantasie dazu, dem Bombentrichter-Albtraum zu entkommen.⁴⁸

Doll beschließt, er wolle »nie wieder [...] in die Gewohnheiten der letzten Monate verfallen, in die Stumpfheit und Apathie, in das gleichgültige Sichgehenlassen« (FDA 199), und »es war ihm, als laufe er von seiner ganzen zerschlagenen, entgötterten Vergangenheit fort, in der er mit einem falschen und dummen Stolz auf sein Einzelgängertum und seine Robinsonade gelebt hatte« (FDA 199f.). Es gibt somit eine innere Dialektik des Robinson-Gefühls: Einerseits steht Robinson im Sinne einer Selbstsorge für Neuanfang und Selbstständigkeit,⁴⁹ andererseits

sollte. Den Aspekt der akribischen Beschreibung betont Roman Luckscheiter: »Das Dokument lenkt als Gattungsbestimmung [...] die Aufmerksamkeit auf das Dargestellte als Zeugnis eines historischen Moments, des Moments größter Orientierungslosigkeit und Verunsicherung, zugleich der Befreiung und des Neuanfangs.« (Roman Luckscheiter: Am Nullpunkt des Erinnerns. Falladas Roman »Der Alpdruck« als Pathologie der unmittelbaren Nachkriegszeit, in: *Zeit vergessen, Zeit erinnern*. Hans Fallada und das kulturelle Gedächtnis, hg. von Carsten Gansel und Werner Liersch, Göttingen 2008, S. 57-67, hier S. 57)

48 Auch Jens Priwitzer schreibt, die Robinson-Episode erfülle im *Alpdruck* als »Imagination der Schutzsuche« eine Funktion der Sinn-Rekonstruktion: »Durch den Rückgriff auf eine vertraute literarische Figur kann Doll sich in seiner Umgebung verorten und die eigene Identität zurückfinden.« (Jens Priwitzer: Berlin als Stadt- und Erinnerungslandschaft in Falladas Roman »Der Alpdruck«, in: *Zeit vergessen, Zeit erinnern*. Hans Fallada und das kulturelle Gedächtnis, hg. von Carsten Gansel und Werner Liersch, Göttingen 2008, S. 69-93, hier S. 89)

49 In solchem Sinn hat Fallada das Robinson-Bild auch bereits in einem Text aus den späten 1920er-Jahren über das Sich-Zurechtfinden im Gefängnis verwendet: »Der Mann, der zum ersten Male ins Gefängnis kommt, gleicht Robinson,

aber führte ein *falscher und dummer Stolz* auf die Robinsonade zurück in die Morphium-Abhängigkeit.

Poetologisch belegt der Vergleich der Stellen, wie sehr Fallada bemüht war, mit seinem Roman beim früheren Prinzip der zeitdiagnostischen Krisenfigur und einer Poetik des Anständigen anzuknüpfen.⁵⁰ Deutlich zeigt dies gerade hier auch die Modifikation in der Erzählhaltung: Die naive Normalfigur wird durch eine reflektiertere Variante ausgetauscht, und so kann Doll auf der Höhe des Reflexionsvermögens seines Erzählers (und seines Verfassers) über sich und seine Rolle im Dritten Reich nachdenken. Und an Stelle der pessimistischen Zeitdiagnose kommt zusammen mit der Anstandsethik eine Haltung polemischer Verve ins Spiel.⁵¹

Die Hoffnungen Falladas auf seinen schriftstellerischen Neustart haben sich nicht erfüllt: Der Schriftsteller war beim Erscheinen des *Alpdruck* bereits gestorben und das Buch ging ähnlich sang- und klanglos unter wie zuvor Kessels Roman. Wolfgang Koeppen ist hingegen nur sechs Jahre später mit einer ganz ähnlichen Figurenkonzeption in *Das Treibhaus* (1953) ein breit diskutierter Roman gelungen. Im Bonner Bundestag angesiedelt, führt die über die Sonderlingspoetik geführte Auseinandersetzung nun ins Zentrum des politischen Geschehens.

den der Sturm auf eine wüste Insel verschlug. Alle Fähigkeiten, die er in seinem Leben draußen entwickelte, helfen ihm hier nichts, sie sind ihm eher hinderlich. Er muß noch einmal von vorn anfangen. Will er ein erträgliches Leben führen, muß er verlernen, was er wußte, und lernen, was Robinson lernte.« (Hans Fallada: *Drei Jahre kein Mensch* [1929], in: *Sachlicher Bericht über das Glück, ein Morphinist zu sein*, Berlin 2001, S. 26-55, hier S. 41 f.)

50 Doll erkennt nun: »Der Anstand, die einfache Rechtlichkeit, sie sind noch nicht ausgestorben, sie werden nie aussterben. Nein, sie werden wieder stark werden, sie werden dieses Unkraut der Nazis aus Denunziationen, Neid, Hass überwältigen, ersticken –!« (FDA 183)

51 Angesichts der mit den Nürnberger Prozessen bekannt werdenden Ausmaße des Schreckens der Nazi Herrschaft ruft Doll aus: »Das habe ich nicht gewusst! Dass es so schlimm war, habe ich nie geahnt! Hieran habe ich mich nicht mitschuldig gemacht. Aber dann kam immer wieder der Augenblick, wo er sich besann. Nicht noch einmal wollte er einer feigen Selbsttäuschung verfallen« (FDA 40). So überlegt er noch gegen Schluss der Handlung: »Wie oft hörte er die Worte: »Ja unter dem Führer gab es dies und jenes viel reichlicher–!« [...] Sie schienen unverbesserlich [...]; zum ersten Male dachte Doll – jetzt nach dem Kriege! – ernstlich an Emigration.« (FDA 260)

4.4. Architektonische Agonistik. Wolfgang Koeppen: Das Treibhaus (1953)

Der Protagonist Keetenheuve in Wolfgang Koeppens Roman *Das Treibhaus* ist Bundestagsabgeordneter und Witwer, mag sich in beide Rollen aber nicht recht finden: Die Oppositionspartei, der er angehört, scheint ihm zu regierungsfreundlich und anstelle eines Trauerprozesses – oder als sonderbare und äußerst bedenkliche Variante desselben – plagen den Endvierziger nach dem Tod seiner Frau Mordfantasien und pädophile Lüste.⁵² Grundiert ist dieses Querulantum auch hier durch eine humoristische Haltung:

Er war kein schöner Witwer. Immer fiel ihm etwas Komisches ein. In der Schule hatte er, statt dem Lehrer zuzuhören, an Lächerliches gedacht, in den Ausschüssen, im Plenum sah er die würdigen Kollegen wie Clowns in der Manege agieren, und selbst in Lebensgefahr war ihm das immer auch Groteske der Situation nicht entgangen. (KT 8)

Im Sinn dieser literarischen Tradition ist Keetenheuve nicht nur angriffslustig und pervers, sondern ein zugleich höchst sensibler Gewissensmensch.⁵³ Und wie die anderen humoristischen Sonderlinge hat er ein Problem mit konventionellen Formen der Vermittlung zwischen Privatem und Öffentlichem: »[D]a er sich im bürgerlichen Leben nicht gefestigt fühlte«, heißt es, »erschreckte ihn der Akt der Grablegung, so wie ihn auch Kindtaufen und Hochzeiten entsetzten und jedes Geschehen zwischen zwei Menschen, wenn die Öffentlichkeit daran teilnahm und gar noch die Ämter sich einmischten« (KT 8).

Im Versuch der Selbstpositionierung der Figur fungiert in diesem Zusammenhang auch bei Koeppen die Romantik als zentraler Bezugspunkt: So tauchen bereits auf den ersten Seiten des Romans zwei Novalis-Zitate auf. Das erste fungiert als Motto: »*Der Prozeß der Geschichte ist ein Verbrennen*« (KT 6). Dieser Satz geht dem Buch in ähnlicher Weise voraus wie der Handlung Keetenheuves Erinnerungen an die Vernichtungsdynamik des Nationalsozialismus.⁵⁴ Das zweite Novalis-

52 Zitiert wird mit der Sigle »KT« Wolfgang Koeppen: *Das Treibhaus* [1953], Frankfurt a.M. 1972.

53 Bereits eines der Motti des Textes, ein Zitat des britischen Schriftstellers und Politikers Harold Nicolson, lautet: »[W]enn wir uns über ein großes Unrecht nicht genügend empören können, werden wir nie rechtschaffene Taten vollbringen« (KT 6).

54 Sabine Doering liest die Stelle »als resignierte[n] Kommentar zu den restaurativen Tendenzen der jungen Bundesrepublik« (Sabine Doering: »Im fernen

lis-Zitat fließt über die Erinnerung des Protagonisten an seine Frau ein: »Elke war zu ihm gekommen, als sie hungrig war, und er hatte damals Konserven, ein warmes Zimmer, Getränke [...] und nach langem Fasten Appetit auf Menschenfleisch, eine Formulierung, die Novalis für die Liebe gebraucht.« (KT 12)

Sabine Doering stellt im Bezug auf dieses zweite Zitat fest, dass dadurch die »Sinnlichkeit der Beziehung Keetenheuves zu seiner jungen Frau illustriert [werde] – mit einer dramatischen Formulierung, die bei den Lesern des Romans in den 1950er-Jahren zweifellos Erstaunen, wenn nicht Befremden erregen mußte.«⁵⁵ Weniger kontrovers erscheinen ihr Romantikbezüge im sonstigen Werk Koeppens: Die Novalis-Lektüre funktioniere bei ihm als »Überlebenshilfe«,⁵⁶ die Romantik als Chiffre für eine »Gegenwelt zu der nüchternen Moderne«,⁵⁷ etwa in der Erinnerung an die Märchenlektüre in der eigenen Kindheit.⁵⁸

Mit Blick auf die allgemeinere Chiffre der Romantik ist jedoch gerade im Bezug auf *Das Treibhaus* eine deutlich ambivalente Semantik zu konstatieren. So überlegt Keetenheuve: »[S]o viele Menschenfreunde hatten an den Blutkanälen gebaut, so viele, die das Gute wollten, die Enzyklopädisten, die Romantiker, die Hegelianer, die Marxisten und all die Nationalisten« (KT 97). Und später im Buch heißt es: »Keetenheuve wollte die Revolution nicht, weil er sie gar nicht mehr wollen konnte – es gab sie ja nicht mehr. Die Revolution war tot. Sie war verdorrt. Die Revolution war ein Kind der Romantik, eine Krise der Pubertät.« (KT 109)

Die Identifikation der Romantik mit der Revolution wird zumindest der Poetik Novalis' nicht gerecht. Koeppens Romantikkritik ähnelt dabei jener Vischers: Dieser proklamierte die Überwindung einer Romantik, die er einseitig als Feier des Irrationalen verstand. Die Lösung bestand ihm zufolge in der Fusion seines Bildes der Romantik mit einem

Reich des Novalis«. Wolfgang Koeppen als Leser romantischer Literatur, in: *Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 2* [2006], S. 189-201, hier S. 193). Es erscheint indes auch plausibel, diese resignative Stimmung zumindest ebenso auf Keetenheuves Erfahrung des Nationalsozialismus zu beziehen: So erinnert sich Keetenheuve an »einen Aufmarsch der Hitlerjugend [...], und da hatte sich vor seinen Augen der Platz aufgetan, der weite bunte Platz, und alle, alle waren sie mit Fahnen, mit Wimpeln, mit Flöten, Trommeln und Dolchen in ein breites tiefes Grab marschiert« (KT 52).

55 Doering: »Im fernen Reich des Novalis«, S. 193.

56 Ebd.

57 Ebd., S. 195.

58 Vgl. ebd., S. 199ff.

Vernunftideal. Aus dieser Verbindung gewann er ein subjekttheoretisches und poetologisches Prinzip, das der eigentlichen frühromantischen Poetik wieder sehr ähnlich war.

Ganz ähnlich bewegt sich auch Keetenheuve in seinem ambivalenten Verhältnis der Romantik gegenüber tatsächlich in deutlicher Nähe zur frühromantischen Poetik: Seine Rede gegen die Revolution könnte sich ein gutes Stück weit ihrerseits auf Novalis' politische Theorie stützen, deren Hauptanliegen ja die Vermeidung von gewalthaften Umstürzen ist. Keetenheuve hält fest: »Das Volk war nicht so artig wie das Volk im Schullesebuch.« (KT 36)

Damit weiß der politische Diskurs seiner Ansicht nach nicht umzugehen: »Das Ansehen der Demokratie war gering. Sie begeisterte nicht.« (KT 36) Auch diese Feststellung fände Parallelen im frühromantischen Denken. Während Novalis daraus jedoch den Schluss zog, dass die demokratische Dynamisierung der Gesellschaft durch absolutistische und religiöse Herrschaftsformen stabilisiert werden sollte, fordert Keetenheuve im Gegensatz dazu eine Polarisierung und Emotionalisierung des demokratischen Diskurses.

In diesem Zusammenhang bereitet er zur Frage der Wiederaufrüstung der BRD eine leidenschaftliche Friedensrede vor. Parteikollegen sehen diesen pazifistischen Furor nicht gerne: Um Keetenheuve kalt zu stellen, bietet man ihm einen Diplomatenposten in Guatemala an. Diese Vorstellung ist verlockend, entspricht sie doch jenem »uralten Traum von der Bedürfnislosigkeit« (KT 134), dem er seit langem nachhängt: »Er sah sich in Guatemala-City von der säulengeschmückten Veranda eines spanischen Hauses die unter der Sonne glühende staubige Straße, die staubbedeckten Palmen, die staubschweren verdorrten Kakteen beobachten.« (KT 90) Zugleich erscheint ihm der Wegzug ins Idyll als Flucht: »Guatemala war Frieden, Guatemala war Vergessen, Guatemala war Tod.« (KT 113) Dieses Idyll ist allzu regressiv.

Als Mitglied eines Ausschusses für Wohnungsfragen dreht er diese Urhüttenträume jedoch progressiv. Keetenheuve wehrt sich dort gegen den Bau von Eigenhaussiedlungen, die er als bloße Weiterführung der Wohnpolitik der Nazis sieht.⁵⁹ Die Entwicklung einer demokratischen Haltung scheint in solchen Häusern unmöglich: Durch einen »Unmut über so viel Nähe, de[n] Ekel vor den Gerüchen des Essens und der Verdauung« entstehe ein kleinbürgerlicher »verschwiegener Überdruß«,

59 »Was waren [...] diese Siedlungen anders als die nationalsozialistischen Siedlungen der Kinderreichen, als SA- und SS-Siedlungen, nur billiger, nur enger, nur schäbiger, nur düftiger?« (KT 108)

der, »manchmal als Totschlag in Erscheinung trat« (KT 107), heißt es lakonisch und ganz in philisterkritischer Tradition.

Als Lösung schwebt ihm eine architektonische Neuerung im Stil der »Corbusier-Hausungs-Maschinen« (KT 110) vor:⁶⁰

Keetenheuve wollte zehntausend unter ein Dach bringen, um sie voneinander zu isolieren, so wie die großen Städte den Menschen aus der Nachbarschaft heben, ihn allein sein lassen [...], so sollte jeder Raum in Keetenheuves Riesenbau gegen jeden anderen schallabgedichtet sein, und jeder sollte sich in seiner Kammer das ihm gemäße Klima einstellen, er konnte allein sein mit seinen Büchern. (KT 110)

Wie in Le Corbusiers Architektur – und gerade der berühmten »Wohnmaschine«, der »Cité radieuse« in Marseille, auf die Koeppen hier anspielt – das Prinzip der Urhütte eine wichtige Rolle spielt,⁶¹ kann die Konstruktion von schalldichten Resonanzräumen der eigenen Subjektivität nach Keetenheuves Vorstellung zum Fluchtpunkt einer tatsächlichen Erneuerung der Gesellschaft werden. In diesen »Eremitenzellen für Massenmenschen« (KT 110) sollen Eigensinn und Gemeingeist in ein nicht mehr kleinbürgerlich-bedrängtes oder faschistisch-autoritäres Verhältnis zueinander treten.⁶²

60 Auf die zentrale motivische Funktion der Gegenüberstellung von Nazisierung und Le-Corbusier-Bauten weist Erhard Schütz hin (Erhard Schütz: Der Dilettant in der geschriebenen Geschichte. Was an Wolfgang Koeppens Roman »Das Treibhaus« modern ist, in: Der Deutschunterricht 33/3 [1981], S. 72-81, hier S. 76).

61 Die Theorietradition der Urhütte sei für Le Corbusier, so der Architekturtheoretiker Colin Rowe, »wahrscheinlich zwingend notwendig [...], um die Attacke der Moderne auf die Figur zu stützen. Ohne diese Basis wäre dieser Angriff nicht auszuführen gewesen. Er brauchte Abbé Laugiers Urhütte (alias Maison Dom-ino von Le Corbusier), um sich durchzusetzen« (Colin Rowe: Die wundersamen Wandlungen des Klassizismus [1984], in: Die Mathematik der idealen Villa – und andere Essays, Basel/Berlin/Boston 1998, S. 155-189, hier S. 189). Für eine Darstellung von Le Corbusiers Adaption des Urhütten-Konzepts wie auch weitere modernistische Beispiele vgl. das Kapitel *Denken und Handeln* in Rykwert: Adams Haus im Paradies, S. 13 ff.

62 Diese Vorstellung kompliziert sich, wenn Le Corbusiers Engagement für das Vichy-Regime in Rechnung gestellt wird, von dem Koeppen in den 1950er-Jahren jedoch kaum Kenntnis gehabt haben wird (vgl. dazu Robert Fishman: From the Radiant City to Vichy. Le Corbusier's Plans and Politics 1928-1942, in: The Open Hand. Essays on Le Corbusier, hg. von Russel Walden, Cambridge 1977, S. 244-283).

Von diesen Wohnturmvisionen ist die Kommission nicht zu überzeugen und mit seiner großen Friedensrede erntet Keetenheuve selbst in den eigenen Reihen nur Spott und Hohn. Politisch wie persönlich haltlos, wird er von schauerromantischen Albträumen heimgesucht: Es erheben sich tote Soldaten aus der Erde, SA und Kommunisten marschieren Seite an Seite und er unternimmt den Versuch, neuerlich ein junges Mädchen zu verführen. Dann aber kommt er zur Besinnung und stürzt sich von einer Brücke – eine Verzweiflungstat, die gängig als Symptom für eine politische Starre der Adenauer-Jahre gelesen wurde.⁶³

Gegen diesen Forschungskonsens stemmte sich 2003 der Augsburger Politikwissenschaftler Theo Stammen mit einer Pauschalkritik des Romans. Stammen bekundet dabei freimütig, dass ihn Fragen der literarischen Darstellung nicht interessierten. Ihm gehe es nur um die »*Angemessenheit* und *Wahrheit*, aber auch die politische Relevanz«⁶⁴ des Romans, und diese zieht er entschieden in Zweifel. Als den »eigentliche[n] Plot der *politischen* Dimension des Romans«⁶⁵ versteht er dabei die Debatte um die Wiederbewaffnung der Bundesrepublik. Darin vertrete Keetenheuve einen rigiden Moralismus, ohne aber, wie Stammen moniert, »vorweg eine auch nur einigermaßen zutreffende und verlässliche Konstellationsanalyse der internationalen Politik und ihrer Konfliktlinien zu bieten«.

So bleibe die Haltung von »Keetenheuve alias W. Koeppe[n] [...] zwar persönlich und moralisch glaubwürdig, politisch aber eher problematisch und folgenlos.«⁶⁶ Denn »Autor und Protagonist« verfügten »über kein zeitgemäßes Regel- und *politisches Ordnungswissen* bezüglich des Parlamentarismus«.⁶⁷ Keetenheuves kritische Bemerkungen zur Emotionslosigkeit des Parlaments subsummiert Stammen unter den Schlagworten des »Antipluralismus« und »Antiparlamentarismus«, wie sie bereits in der Weimarer Republik »von ihren linken wie rechten Kritikern ins Feld geführt worden waren und so zu deren *Destabilisierung* ent-

63 Vgl. stellvertretend Kurt Sontheimers einflussreiche Darstellung der Adenauer-Ära, in welcher dieser feststellt, die Figur Keetenheuves stehe für eine Haltung, die »zumindest in den ersten Jahren der Adenauer-Zeit unter den deutschen Intellektuellen weithin anzutreffen war« (Kurt Sontheimer: *Die Adenauer-Ära. Die Grundlegung der Bundesrepublik*, München 1991, S. 24).

64 Theo Stammen: *Erfahrungen und Vorurteile. Zu Wolfgang Koepkens früher Parlamentarismus- und Demokratiekritik*, in: *Jahrbuch der Internationalen Wolfgang-Koeppe[n]-Gesellschaft* 2 (2003), S. 335-344, hier S. 337.

65 Ebd., S. 340.

66 Ebd., S. 341.

67 Ebd., S. 342.

scheidend beigetragen haben«. ⁶⁸ Demnach wäre Keetenheuves Position nicht nur als veraltet und unsinnig, sondern auch undemokratisch und gefährlich. – Verhält sich all dies aber tatsächlich genau so?

Dass sich die Koeppen-Forschung mit diesem Beitrag noch nicht kritisch auseinandergesetzt hat, bietet einen Anlass, die politischen und aber doch auch literarischen Implikationen von Keetenheuves Agieren im Bundestag im Hinblick auf Stammens Überlegungen nochmals genauer in den Blick zu nehmen. Gerade der literarische Zusammenhang bietet dabei erste Hinweise zum Verständnis seiner politischen Aspekte: Wichtig sind hierbei die oben bereits anzitierten Einflüsse der humoristischen Tradition, die der Erzähler dadurch unterstreicht, dass er den Protagonisten mehrfach mit Don Quichote vergleicht. ⁶⁹ Mit dieser Referenz an die Sonderlingstypologie signalisiert der Roman selber schon, dass seine Hauptfigur mit ihren entschiedenen Forderungen im politischen System der Zeit auf verlorenem Posten steht. ⁷⁰

Diese von Stammes als *gefährlichen* und *destabilisierenden Antipluralismus* apostrophierte Haltung Keetenheuves wird von diesem selber dahingehend relativiert, dass er bekundet, dass er selbst »kein Rezept habe, nach dem der Patient morgen gesund wird« (KT 167). Mit Bachtins Überlegungen zur Konzeption dialogischer Polemik läge gerade in der Kombination von radikalen Äußerungen mit der Signalisierung des Wissens um ihre Unzulänglichkeit ein dialogisches Kalkül. In einem solchen polemisch-dialogischen Sinn versteht Keetenheuve seine Rolle wohl auch, wenn er seine Aufgabe darin sieht, anderen Politikern »entgegenzutreten und ihnen, die wieder Leithammel ins [sic!] Schlachthaus sein wollten, Bremsen ins Fell zu setzen« (KT 156). – Um dies zu konkretisieren, muss ein Blick auf die Details von Keetenheuves Postulaten geworfen werden.

Ein erster Punkt kristallisiert sich in der Passage heraus, in der Keetenheuve über den fraktionslosen Politiker Dörflich nachdenkt, der neben seiner parlamentarischen Tätigkeit einen Milchhandel aufgezogen hat. Obwohl er Keetenheuve politisch unsympathisch ist, findet dieser

68 Ebd.

69 So heißt es: »Er [Keetenheuve] war ein Ritter von der traurigen, er war ein Ritter von der komischen Gestalt.« (KT 9) Keetenheuve wird auch direkt als »Don Quichote« (KT 19) bezeichnet und später nochmals als »Ritter von der schwankenden Gestalt« (KT 183; vgl. zu den Don Quichote-Bezügen Erhard Schütz: *Der Dilettant in der geschriebenen Geschichte*, S. 80).

70 Man denke in diesem Kontext auch an die versponnenen republikanischen ›Helden ohne Heldentat‹ bei Jean Paul, die Rede Myschkins im vierten Teil des *Idioten* oder das Querulantentum der ›cynischen‹ Sonderlinge.

es richtig, sich »eine Existenz über die Unsicherheit einer Neuwahl« hinaus zu sichern und befindet: »Wir sollten jeder unser Milchgeschäft haben, damit uns nicht der Brotkorb mit unseren gestorbenen Ideen verheiratet.« (KT 154) Keetenheuve befürwortet also ein Milizparlament und verspricht sich davon eine größere Unabhängigkeit der Politiker. Ihre Existenz wäre nicht mehr direkt an den Erfolg der von ihnen vertretenen Politik gebunden. Per se absurd ist dieses Anliegen nicht: Das Parlament der Schweiz, welches Koeppen in den 1930er-Jahren besucht und als Zufluchtsort politisch verfolgter Bekannter erlebt hat, folgt diesem Prinzip.⁷¹

Zweitens ist auch Keetenheuves Klage über die mangelnde Emotionalisierung der Politik genauer zu betrachten: Wenn Borussia Dortmund gegen Hamburg spiele, so liege Spannung über dem Stadion, obschon eigentlich völlig gleichgültig sei, wer siege: »niemand wird deshalb hungern, weil Hamburg gewinnt« (KT 163). Bei den Parlamentsdebatten indes fiebere niemand mit, obwohl es dort ja tatsächlich um Leben und Tod gehe: »Mit Recht breitet sich Langeweile aus. [...] Die Journalisten kritzeln Männchen auf ihr Papier; die Reden bekommen sie im Klischee, und das Ergebnis der Abstimmung steht fest.« (KT 164)

Eine solche Emotionalisierung könne, so Keetenheuves Idee, die Politik stärker an den öffentlichen Diskurs binden und umgekehrt aber auch die Bevölkerung stärker politisieren – schließlich regt sich Keetenheuve nicht nur über überhebliche Politiker auf, sondern auch über eine stumpfe Stammtischkultur.⁷² Koeppen visiert damit das Prinzip einer lebendigen, in Chantal Mouffes Sinn »agonistischen« Diskurskultur an. Obschon ansonsten nicht in allen Belangen vorbildlich,⁷³ kann

71 Der Aufenthalt in Zürich findet sich in den deutlichen autobiografischen Anleihen von Koeppens Debütroman *Eine unglückliche Liebe* (1934) dargestellt. Eine biografische Darstellung leistet Jörg Döring: »... ich stellte mich unter, ich machte mich klein ...«. Wolfgang Koeppen 1933-1948, Frankfurt a.M./Basel 2001, S. 54ff.

72 »Gelächter in den Schenken, Gelächter auf den Gassen. Die Lautsprecher hatten das Parlament in den Stuben des Volkes entwürdigt, zu lange, zu willig war die Volksvertretung ein Gesangsverein gewesen, ein einfältiger Chor zum Solo des Diktators.« (KT 36)

73 Defizite der Schweizerischen Demokratie der Epoche erweisen sich dem Protagonisten in Arno Schmidts wenig später erschienenen Roman *Das steinerne Herz* (1956): »Die Schweizer ? : sollten lieber ihren Frauen das Stimmrecht geben! Zustände sind das, wie in Innerafrika : und das will n besonders fortschrittliches Völkchen sein ! : sparkassenhaft zurückgeblieben sind se« (Arno Schmidt: *Das steinerne Herz*. Historischer Roman aus dem Jahre 1954 nach

für Koeppen auch in diesem Punkt das helvetische System Modell gestanden haben: Dieses versucht eine solche Emotionalisierung und Popularisierung des Diskurses mit Verfassungsinitiativen und Referendumsabstimmungen zu erreichen.

Und drittens führe, so Keetenheuve, ein zu mächtiges Parlament zur Entkoppelung von seinen Wählern: Es bedeute »eine Pervertierung und Schwächung der Volksvertretung, wenn aus ihrer Mitte die Mehrheit zur Regierung wird und die vollziehende Gewalt an sich reißt« (KT 158). Einem solchen Übergewicht der Macht der Mehrheit bei der Bildung der Regierung – Keetenheuve nennt sie eine »Diktatur auf Zeit« (KT 158) – kann unter anderem ein ebenfalls helvetisches Prinzip entgegenwirken: In der Schweiz wird die Regierung nicht von einer Koalition unter Führung der wählerstärksten Partei gebildet, sondern durch das Prinzip der sogenannten ›Konkordanz‹, demzufolge sämtliche maßgeblichen Parteien in der Regierung vertreten sein müssen.⁷⁴

Auch diesen dritten Punkt kann man im Sinn des agonistischen Prinzips verstehen – nun jedoch nicht mehr als polemisch-erhitzendes Moment, sondern bezüglich der von Mouffe ebenfalls akzentuierten stabilisierenden institutionellen Rahmung des demokratischen Widerstreits. Auf eine Abschaffung der Demokratie jedenfalls zielen Keetenheuves Vorschläge nicht. So fragt sich der Protagonist in Koeppens Roman auch:

[W]elches System war besser als das parlamentarische? Keetenheuve sah keinen anderen Weg; und die Schreier, die das Parlament überhaupt abschaffen wollten, waren auch seine Feinde. *Quasselbude schließen. Genügt Leutnant mit zehn Mann. Und der Hauptmann von Köpenik.* (KT 158)

Die Gefahr der antiparlamentarischen Rhetorik der Weimarer Republik, die Stammen dem Roman zum Vorwurf macht, wird bei Koeppen also reflektiert und entschieden kritisiert.

Ist nun aber der Suizid des Protagonisten eine angemessene Antwort auf den Mangel an dialogischen Spielräumen der Adenauer-Zeit? –

Christi [1956], Frankfurt a.M. ¹²2004, S. 39). Das Frauenwahlrecht wurde in der Schweiz auf nationaler Ebene erst 1971 eingeführt.

⁷⁴ Die sieben Bundesräte, aus denen die Landesregierung besteht, werden durch Vertreter der vier größten Parteien gestellt. Die Wahl erfolgt durch das Parlament, was unter Gesichtspunkten eines agonistischen Politikbegriffs einen Gegenpol zum ›dynamischen‹ Instrument der Volksinitiative bildet, also das Moment stabilisierender Institutionalisierung stärkt.

Dies scheint auch dem Autor selbst fragwürdig geworden zu sein: Wie Iris Denneler bei ihrer Studie zu nachgelassenen Entwürfen Koeppens feststellte, spielte der Autor in den 1980er-Jahren mit dem Gedanken, Keetenheuve seinen Brückensprung für eine Fortsetzung überleben zu lassen.⁷⁵ In der Zwischenzeit haben sich in der Bundesrepublik auch außerparlamentarische Bürgerinitiativen formiert, wie ihnen in Chantal Mouffes Konzept ebenfalls eine wichtige Rolle zukommt. Und in einer solchen wäre der schlingernde und schleudernde Keetenheuve zumindest vorübergehend möglicherweise besser aufgehoben gewesen als im Bundestag.

Die Profilierung ›nachromantischer‹ Exzentrik richtet sich in der Nachkriegszeit in erster Linie gegen die völkische Indienstnahme des Romantischen, kann auch in dieser Kritik aber durchaus an romantische Denkmuster anknüpfen. Die Darstellung der politischen Gemengelage, wie sie in *Das Treibhaus* plastisch wird, zielt auf einen ähnlichen Punkt ab, wie er sich schon in der Gründerzeit und – obschon die gesellschaftlichen Umstände nicht vergleichbar sind – in Kessels *Brecher*-Roman formuliert findet: Eine voreilige Harmonisierung des politischen Konflikts auch unter progressiven Vorzeichen führt in eine Ermattung des Diskurses. In diesem Sinn ›agonistisch‹ wird auch die Figur in Bechers *Murmeljagd* (1969) profiliert: aufmüpfig und agil, aber mit einem Wissen um die Verdienste rechtsstaatlicher Institutionen.

4.5. Das Herz auf der Stirn. Ulrich Becher: *Murmeljagd* (1969)

Albert, genannt Trebla, die Hauptfigur in Ulrich Bechers *Murmeljagd*, ist ein leidenschaftlicher Nazigegner und großer Blütenstauballergiker.⁷⁶ Erzählt wird im Roman der erste Monat seines Engadiner Exils nach einer spektakulären Flucht aus Wien im Frühling 1938 zusammen mit seiner Frau Xane. Tatsächliche Handlung ist auf den knapp 700 Seiten des Romans eher rar: Wohl erfährt Trebla vom Tod alter Weggefährten, und es sterben auch um ihn herum Leute durch merkwürdige

75 Vgl. Iris Denneler: Der wiederauferstandene Herr Keetenheuve. Aus der Schreibwerkstatt Wolfgang Koeppens, in: *Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre* 2 (2006), S. 168-188.

76 Der Text der Sigle ›BM‹ nach der folgenden Ausgabe zitiert Ulrich Becher: *Murmeljagd* [1969], Frankfurt a.M. 2010.

Unfälle. Die Dramaturgie der Erzählung lebt jedoch von ihrer Perspektivierung über die Hauptfigur, wodurch die Gegenwartshandlung von Erinnerungen, Gedankenblitzen und Assoziationskaskaden Treblas unterbrochen und durchfurcht wird.

Die dramaturgisch wie sprachlich höchst eigenwilligen Volten des Textes sind damit eng an die Allergien und Idiosynkrasien des Helden gebunden: Dieser ist einerseits, als ehemaliger Kampfpilot des ersten Weltkriegs ebenso wie als sozialdemokratischer Widerstandskämpfer,⁷⁷ als klassische Heldenfigur gezeichnet – und manchmal fast überzeichnet: So gewinnen Treblas viele in den Rückblenden erzählten Fluchten und Heldentaten gelegentlich beabsichtigt groschenroman- oder abenteuerfilmhafte Züge.⁷⁸ Andererseits ist er bis zur Lähmung sensibel, wofür neben seiner Allergie eine Kopfverletzung aus der Fliegerzeit im ersten Weltkrieg verantwortlich ist: Auf der Stirn Treblas pochen seine Adern gut sichtbar, sodass ihnen der Leser den jeweiligen Erregungsgrad des Protagonisten ablesen kann. Trebla schlägt »das Herz auf der Stirn« (BM 24), wie auch ein Arbeitstitel des Romans lautete.⁷⁹

Die Rettung von Freunden vor den Nationalsozialisten unter Lebensgefahr und seine große Bekümmernung über das oftmalige Scheitern solcher Anstrengungen verraten auch hier eine mitleidsethische Grundierung der politischen Haltung der Sonderlingsfigur. Im Exil Engadin ist es mit den Großtaten vorerst vorbei. Trebla versucht sich im dortigen »Klima, in dem Sonderlinge gedeihen« (BM 457), neu zu orientieren. Immerhin die titelgebende *Murmeljagd* wird er sabotieren, denn in den omnipräsenten Murretieren erkennt er sowohl seine scheue Verletzlichkeit- und als auch seine humoristische Wendigkeit wieder.⁸⁰ Und diese

77 So wird etwa die Teilnahme Treblas 1934 am Widerstand im Wiener Karl-Marx-Hof gegen die österreichischen Faschisten erwähnt (vgl. BM 74ff.).

78 Ulrich Weber hat die plausible These aufgestellt, wonach »Becher in seinem dichten Gewebe von literarischen Anspielungen, Zitaten und anderen Reminiscenzen gerade mit den Genres des Agenten- und Kriminalromans eine zum Geschehen anachronistische, auf das zeitgenössische Publikum der 1960er-Jahre ausgerichtete Spielebene einführt« (Ulrich Weber: Verfolgung und Paranoia im Touristenland. Ulrich Bechers Roman »Murmeljagd«, in: Die Schweiz verkaufen. Wechselverhältnisse zwischen Tourismus, Literatur und Künsten seit 1800, hg. von Rémy Charbon, Corinna Jäger-Trees und Dominik Müller, Zürich 2010, S. 193–211, hier 195).

79 Vgl. Rudolf von Passavant: Ulrich Becher – Displaced Person. Ulrich Becher im Gespräch, in: Drehpunkt 46/47 (1980), S. 2–14, hier S. 10.

80 Trebla bekundet: »[K]ein Luchs war ich, kein Raubtier der Nacht, ebensowenig der Spezies Mensch zugehörig. Ich war klein, pelzig, leicht verwundbar,

Mischung aus Sprunghaftig- und Empfindsamkeit leitet auch die langen Selbstversicherungsmonologe an, in dem sich literarischer und politischer Eigensinn abermals eng verschränken.

Getrieben vom nervösen Klopfen seiner Stirn führt Trebla Welt- und Lokalgeschichte, schweizerischen und österreichischen Dialekt, Großereignis und Alltagsaneddote in einer wilden Genre-Mischung parallel.⁸¹ Eine solche Wechselbewegung charakterisiert auch Treblas politische Haltung: Als Adliger, der sich der Sozialdemokratie verschreibt, hat er einen Sinn für einen kontroversen politischen Diskurs ausgeprägt. Er polemisiert daher ebenso leidenschaftlich gegen einen staatsfeindlichen Kommunismus⁸² wie gegen »Sozi-Bonzen« (BM 671), die den linken Kampfgeist untergraben. Vor allem setzt er sein Ethos exaltierten Eigensinns aber dem faschistischen Konformismus entgegen.⁸³

Das Reflexionspotenzial der Sonderlingsfigur für die Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus hat Ulrich Becher bereits direkt nach dem Krieg, in der gemeinsam mit Peter Preses geschriebenen »tragischen Posse« *Der Bockerer* (1946), genutzt: Das Stück zeichnete ein Bild fast einhelliger Begeisterung der Wiener Bevölkerung für den Faschismus. Einer der wenigen, der zu den neuen Machthabern in Zwist gerät, ist dort der Titelheld. Er wird als widerborstiger Gemütsmensch

indes eins hatte ich für mich: ich war schnell«. Und so sieht sich Trebla als die »Kreuzung Murmelmensch«, als ein »unbewehrtes abgehetztes Murmelenschlein« (BM 156).

81 »[D]er Kopfschmerz hämmerte aufs neue rhythmisch im Takt meines Pulses; [es] begann sich ein vertrottelter Reimeschmied quälerisch in mir zu produzieren« (BM 155f.).

82 Trebla bekennt: »Den Trotzki tät ich auch verbannen. Seine Konzeption ist ebenso gescheit wie geschert; so etwas gibt's. Daß wir in der ersten Hälfte des Jahrhunderts die Weltrevolution verwirklichen können, ist ein Schmarren.« (BM 335)

83 Vgl. BM 261. Diese agonistische Haltung ist bereits in Bechers Bericht über das erklärte Vorbild der Trebla-Figur, den österreichischen Maler Axl (eigentlich: Albert) von Leskoschek, zu finden. Ihn hatte Becher im brasilianischen Exil in den 40er-Jahren kennengelernt, wo auch Leskoschek landete, nachdem er erst ebenfalls in die Schweiz geflohen war. Im Artikel heißt es über den, wie Trebla, im ersten Weltkrieg durch einen Kopfschuss verletzten und, gleichfalls wie er, adeligen: »Er wurde [nach dem ersten Weltkrieg] kein Pazifist. Nicht: Nie wieder Krieg! erkannte er als Leitspruch an, sondern: Krieg dem Krieg! Er wurde – seiner Kaste unfasslich – ein Mitglied der sozialdemokratischen Partei Oesterreichs.« (Ulrich Becher: *Der Holzschneider Axel von Leskoschek*, in: *Austro American Tribune* 9 [9.4.1945], o.S.)

entworfen, den nicht politische Einsichten und Interessen treiben, sondern ein elementarer Moralismus.⁸⁴

Im Drama der unmittelbaren Nachkriegszeit effektiv,⁸⁵ ist die naiv-idyllische Gestaltung der Sonderlingsfigur nun der komplexeren Romanform und dem politischen Diskurs der späten 1960er-Jahre nicht mehr angemessen: Trebla ist ein figurentypologischer Erbe des treuselig-igen Bockerer, zugleich jedoch auch ein mit allen Wassern der literatur- und zeitgeschichtlichen Reflexion gewaschenes düster-humoristisches Gegenstück zu ihm. Maßgeblich dafür ist das Vorbild des Clowns Konstantin Giaxas, Treblas Schwiegervaters, der für das Prinzip humoristischer Abhärtung gegen idyllenselige Sozialromantik steht.

Giaxa ist ein Haudegen alter Schule – »überzeugter Liberaler« und »miserabler Katholik«, aber »zu Haus [...] stockkonservativ« (BM 69). Seine berühmteste Rolle ist die eines berittenen Clowns. Die dafür nötige Disziplin alter Reitkunst kontrastiert der Erzähler mit der trügerischen Heldenpose Hitlers, der »bei all seinem fatalen Hang zu heroischer Pose und falscher Romantik nie im Sattel sitzt. Er kann sich's nicht leisten, vom Pferd zu fallen, sein welterschütternder Nimbus wäre perdu.« (BM 178) Der Clown erscheint edel, der Führer als lächerlich-verstockte Figur. In einem Gespräch, an das sich Trebla erinnert, hatte Giaxa dementsprechend bekundet, eine ungebrochene Heldenpose sei nicht mehr möglich, seit das Pferd nicht mehr zur natürlichen Ausstattung des Kämpfers gehöre. Als heroisch könne sich nur noch auszeichnen, wer das Lächerliche zu seinem Verbündeten mache.⁸⁶

Giaxa seinerseits ist überhaupt erst über das Reiten zur Clownerie gekommen: Als Soldat, anlässlich eines »Sprung[s] mitten unter die

84 Vgl. dazu Ulrich Profitlich: Ulrich Bechers »Der Bockerer«. Eine schweljkartige Satire auf sieben Jahre Hitlerei in Österreich, in: Autoren damals und heute. Literaturgeschichtliche Beispiele veränderter Wirkungshorizonte, hg. von Gerhard P. Knapp, Amsterdam/Atlanta (GA) 1991, S. 761-774, bes. S. 764ff.

85 Wie Marijan Bobinac argumentiert, gelingt mit Bechers und Preses' Stück eine Revision des nationalsozialistisch übercodierten Begriffs des »Volksstücks« (vgl. Marijan Bobinac: Überlebensstrategien. Zum österreichischen Volksstück der Nachkriegszeit, in: Zagreber Germanistische Beiträge 9 [2000], S. 45-66, bes. S. 49ff.).

86 In einer Rückblende erinnert sich Trebla an einen kulturgeschichtlichen Exkurs Giaxas zur Beziehung zwischen Mensch und Pferd, den dieser mit den Worten beschlossen hatte: »Stell dir vor: Napoleon ohne Pferd. Nach sechstausend Jahren hat es ausgedient. Ausgelitten. Schau, da trottet es hin in Frieden ...« (BM 178)

verschreckt aufschreienden, dann applaudierenden Gäste« und der anschließenden Rüge, sich »vor dem Ehrenrat wie ein Clown« (BM 213) benommen zu haben, wird er in die Reserve versetzt: Die Geburtsstunde seiner Nummer als berittener Clown, dessen Kleidung »der Uniform der 13. Lobkowitzschen Korpsartillerie verteuftelt ähnelte. Er stolperte, äußerst gravitatisch zu seinem Roß stolzierend, derart vehement über seinen Säbel, daß er mit einem Salto im Sattel landete.« (BM 214) Seine Komik ist ein Abgesang auf ein spätestens seit den Stahlhelmen und Schützengräben des ersten Weltkriegs antiquiertes Bild des Soldatischen. Und sie ist ein Refugium eben jener Mischung aus Exaltation und Disziplin, das sich in Giexas Übernamen »Equestrik-Exzentriks« (BM 318) spiegelt.

Als Trebla nun in der Gegenwartshandlung von der Verhaftung Giexas hört, spürt er »[k]ein Stirnticken, [...] vielmehr eine Art Stirnriß« (BM 269). Seine »Stirn registriert[] beschleunigten Puls« (BM 351), als er von einem Dachau-Flüchtling erfahren muss, dass der mittlerweile pensionierte Clown ins dortige KZ gebracht worden war, um eine Reitnummer vorzuführen. Wie Trebla später erfährt, entzieht sich Giaxa dort den Anordnungen. Er reitet vor versammelten Häftlingen und Wächtern auf einen mit Starkstrom geladenen doppelten Drahtzaun zu: »Ein kurzer unartikulierter Massenaufschrei aus tausenden Kehlen, dann SPRINGT der blau-gelbe Zentaur.« Und dann sehen die beiden Zäune »in der Entfernung nicht anders aus wie zwei hintereinandergespannte Spinnweben, in denen zwei Insekten verschiedener Spezies hängen« (BM 366). »Das Schauspiel hatte«, so schließt der Berichterstatter, analog zur Treblas Vergleich von Hitlers lächerlichem und Giexas humoristischem Heroismus, »antike Größe« (BM 367).

Vom Selbstmord Giexas erfährt Trebla genau zur Mitte des Romans. Seiner Frau vom Tod ihres Vaters zu erzählen, wird er jedoch für fast den Rest der Geschichte aufschieben. Es sei »dem europäischen Mann seit Jahrtausenden die Fähigkeit der iliadischen Kämpen abhanden gekommen [...], seine zu Tod gebrachten Gefährten mit lautem Schreien zu beklagen« (BM 403). Trebla fühlt sich am Tod Giexas mitschuldig,⁸⁷ fragt sich, ob ihm die affektive Entgrenzung seiner Mitleidswut, seine »spasmatische Verteidigungsmanie« (BM 134), nicht zum Verhängnis

87 Zu Beginn des Exils antwortet Trebla den Wiener Nazi-Behörden auf deren Angebot einer Rückkehr mit wüsten Beleidigungen, wobei ihm schon dort kurz darauf beim Gedanken, seine Affektat könnte den Schwiegervater in Gefahr bringen, dem Leitmotiv des Romans gemäß »das Herz auf der Stirn still« steht (BM 29).

werde⁸⁸ – Selbstzweifel, die sich mit dem Mitgefühl für seine Frau zur Handlungslähmung und dann auch zu Angstzuständen verschränken.

Von wilden Assoziationskapriolen geleitet, fühlt er sich dazu ange-
tan, »so vom Pathos getragen zu handeln wie eine Schillerfigur« (422)
oder der »*Bauer und Roßhändler in der Novelle Heinr. von Kleist*«
(429). Noch einmal muss der humoristische Sonderling das Pathos der
romantischen Epoche kanalisieren, das Bild des »edle[n] Held[en], der
sich in den geöffneten Abgrund stürzte, um seine Mitbürger zu erret-
ten« (NW 1,89), wie in Novalis' *Lehrlingen zu Saïs* heißt, im Zeichen der
ebenfalls bei Novalis skizzierten Wechselbewegung ausgleichen.

Zweierlei hilft ihm dabei: Erstens hält sich Trebla das Ideal einer
lockeren Haltung gegenüber scheinbar unumstößlichen Gewissheiten
vor, ähnlich wie dies Novalis in seiner Mittler-Religion postulierte.
Diese Funktion erfüllt im Roman der leitmotivisch zitierte Satz des
Aufklärers Ferdinando Galiani: »Der Mensch ist nicht für die Wahr-
heit geschaffen. Was ihn angeht, ist die optische Täuschung« (BM 506,
i. O. Kapit.).⁸⁹

Und zweitens findet er in seiner Ehefrau in einer ebenfalls romanti-
schen Schlusswendung einen trotz trauriger Nachricht besonnenen Ge-
genpol zu seinem verzweifelten Aktionismus. Obwohl also auch hier
eine eigentliche Beruhigung nicht in Aussicht steht,⁹⁰ gelingt es Trebla
durch die gemüthafte Wendung seiner exzentrischen Haltung, die ent-
grenzte Kampffantasie und den überbordenden Witz durch die wieder-
gefundene Traulichkeit in der Ehe neu zu rahmen. Und mit dieser Mi-
schung aus Widerspruchsgeist und Liebensemantik hat oder hätte er

88 Er stellt im Selbstgespräch fest, dass »deine alte hypertrophierte Reporter-
Neugier, dein alter ›Klassenkampfgeist‹ [...] deinem Selbsterhaltungstrieb oft
genug zuwiderliefen« (BM 673).

89 Die Stelle findet sich bei Galiani in einem Brief an Louise d'Épinay aus dem
Dezember 1773, auf Deutsch erschienen in Ferdinando Galiani: *Nachrichten
vom Vesuv. Briefe, Blitze, Lästereien*, übersetzt von Franz Blei, Heinrich Con-
rad u. a., mit einer Einleitung und Kommentaren versehen von Wolfgang Hör-
ner, Berlin 2009, S. 149.

90 So stellt auch Sabine Haupt in ihrem Artikel zur Darstellung der Exilproble-
matik bei Becher mit Blick auf die *Murmeljagd* fest: »Für den Exilierten, Ver-
folgten gibt es keine Zuflucht, keine Idylle, auch nicht in den Schweizer Ber-
gen. Er kann nirgends zur Ruhe kommen. [...] Das Trauma, die existentielle
Verstörung bleibt.« (Sabine Haupt: Ulrich Becher – ein Schweizer Exilautor?
Zur Exilerfahrung und ihrer Literarisierung. Mit Seitenblicken auf den Roman
»Murmeljagd«, in: Quatro. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs
29 [2009], S. 52–61, hier S. 60)

im zeitgeschichtlichen Kontext seines Erscheinens von 1968 sinnige Impulse geben können.⁹¹

Die '68er-Generation, in die hinein Bechers Buch geschrieben ist, steht in der Entwicklung moderner Subjektivität für einen Popularisierungsschub von Identitätsformen gesellschaftlicher Flexibilisierung und dann jedoch auch zunehmend hegemonial verengter Formen sozialer Dispositive, die sich unter dem Leitbegriff des Kreativen bilden.⁹² Zu beidem steht die im nächsten Abschnitt beleuchtete Prosa Thomas Bernhards merkwürdig schräg: Den Individualismus der Epoche überspitzt es in Erzählanelandnungen subjektivistischer Isolation ins Extrem.

So hintergeht die Bernhard'sche Suada alle politischen und sozialen Gruppenbildungen mit einen untrüglichen Spürsinn für kulturelle und gesellschaftliche Verwerfungen jeglicher Art. Dass er in seiner melancholischen und oft hassgeladenen Prosa trotz idiosynkratischen Rundumschlägen zentrale Prämissen der politischen Haltung der '68-Generation jedoch durchaus teilt, zeigt sein letzter längerer Text,⁹³ *Alte Meister* (1985), der die spielerische Seite von Bernhards Polemik zeigt und diese in den Dienst eines dezidiert antitotalitären Subjekt- und Literaturbegriffs stellt.

91 Eine nicht breite, aber begeisterte Rezeption der *Murmeljagd* im Kontext der '68er-Generation zeichnet Dieter Bachmann nach (vgl. Dieter Bachmann: Spätes Freundschaftsblättchen für Uhl Becher, in: Quatro. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 29 [2009], S. 14-17).

92 Das von Andreas Reckwitz so genannte »Regime des ästhetisch Neuen«, das die Demokratisierung der Kreativitätsdispositive ab den 1970er-Jahren bezeichnet, findet sich dargestellt in Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 20ff. sowie 313 ff.

93 Im Folgejahr ist noch der Roman *Auslöschung* erschienen. Wie von Ulrich Weinzierl rekonstruiert, ist dieser jedoch in maßgeblichen Teilen bereits Anfang der 80er-Jahre entstanden. Insofern stellt *Alte Meister* schaffenschronologisch Bernhards letzten Roman dar (vgl. Ulrich Weinzierl: Bernhard als Erzieher. Thomas Bernhards »Auslöschung«, in: German Quaterly 63 [1990], S. 455-461, hier S. 459).

4.6. Reger's Novalis gegen Heideggers Hölderlin. Thomas Bernhard: *Alte Meister* (1985)

Reger, der Protagonist in *Alte Meister*, kann für viele der Bernhard'schen Helden stehen: Auch er ist misanthropisch, scharfzüngig und doch eigentlich höchst sensibel.⁹⁴ Durch fürchterliche Grausamkeit (der Eltern, der Lehrer, des Katholizismus, des Nationalsozialismus) sind diese Helden bereits seit ihrer Kindheit verhärtet und einem normalen Lebenswandel entfremdet. Bei Reger kommt zu all dem noch der Tod seiner Frau hinzu, und so kultiviert auch er ein striktes, auf idiosynkratische Gewohnheiten zentriertes Leben, das sich in diesem regressiven Gestus auch weitgehend erschöpft.⁹⁵ Er verbringt die Vormittage seit dem Tod seiner Frau im Kunstmuseum auf jener Bank vor einem Tintoretto-Gemälde, auf der er sie einst kennengelernt hatte.⁹⁶ Dort herrscht eine für den Überempfindlichen angenehme Temperatur, und dort kann er sich durch einen kleinbürgerlich-verbohrtten Aufseher mit dem sprechenden Namen Irrsigler ›seinen‹ Saal jederzeit absperren lassen, womit ihm der Ort zum Refugium wird.

Von dieser Position aus führt er jene auch für die anderen Figuren typischen, ebenso übertriebenen wie apodiktisch vorgetragenen Reden, die bei Bernhard, wie Oliver Jahraus es rekapituliert, als poetologisches Prinzip funktionieren: Auch dort, wo es wie in *Alte Meister* noch einen übergeordneten Erzähler gibt, wird dieser bald durch die Sprechhaltung des Protagonisten vereinnahmt.⁹⁷ Zugleich beobachtet Jahraus in-

94 Zitiert wird unter der Sigle ›BAM‹ nach der Ausgabe Thomas Bernhard: *Alte Meister* [1985], Frankfurt a.M. 1988.

95 Das Moment räumlicher Regression bei Bernhard hat als erster Jens Tismar ausführlich untersucht, der den Ort des zwanghaften Rückzugs der Figuren ›Einsamkeitszelle‹ nennt: »[S]ie ist für sie Gefängnis und Zuflucht in einem« (Jens Tismar: *Gestörte Idyllen. Über Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, München 1973, S. 106, 108).

96 Eine überzeugende autobiografische Lektüre legt Manfred Mittermayer vor, der hinter der verstorbenen Ehefrau und dem ›Weissbärtigen Mann‹ Tintoretto die wohl wichtigste Bezugspersonen Bernhards vermutet: die unlängst verstorbene langjährige Gefährtin Hedwig Stavianicek und seinen Großvater, den Autor Johannes Freumbichler (vgl. Manfred Mittermayer: *Thomas Bernhard. Eine Biografie*, Wien/Salzburg 2015, S. 380).

97 Oliver Jahraus: *Von Saurau zu Murau. Die Konstitution des Subjekts als Geistesmenschen im Werk Thomas Bernhards*, in: *Wissenschaft als Finsternis?*, hg. von Martin Schmidt-Dengler und Martin Huber, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 65-82, hier S. 67.

nerhalb des Bernhard'schen Werks eine Entwicklung der Sonderlingsfigur: Die frühen Protagonisten rennen zwecks ihrer Infragestellung der Welt in verzweifelter Wut gegen übermächtige Autoritätsfiguren an. Spätere Figuren integrieren nach humoristischem Prinzip ihre Selbst-Infragestellung bereits in ihren eigenen Kritikgestus.⁹⁸ So können sie ihren Größenwahn, in den sie sich genüsslich hochschrauben, und dabei die Möglichkeit ihres Scheiterns immer schon in Rechnung stellen, offener, aber auch spielerischer ausagieren.

Spätestens mit dieser zweiten Figurengattung erschließt sich der Bernhard'schen Prosa jenes Prinzip, das Michail Bachtin das »innerlich-polemische Wort« nannte: jene Rede, die sich »in Anwesenheit oder im Vorgefühl eines fremden Wortes [förmlich krümmt]«,⁹⁹ also dem Leser anheimstellt, zwischen treffender Zeitdiagnose und einem Aberwitz zu unterscheiden, der sich aus der Lust an der Übertreibung speist. Die in diesem Verfahren reflektierteste der Bernhard-Figuren ist wohl eben jene Regers aus *Alte Meister*: Er reflektiert nicht nur die Prinzipien von Gesellschaftskritik und Selbstironie, sondern führt zugleich auch einen literatur- und geistesgeschichtlichen Diskurs darüber.

Neben der leidenschaftlichen Verehrung des Tintoretto-Gemäldes, vor dem er tagein, tagaus sitzt, hat er eine tiefe Zuneigung auch zu Novalis gefasst: »Novalis«, so bekundet er, »ist der Dichter, den ich zeitlebens immer gleich und immer gleich-inständig geliebt habe, wie keinen andern«. Ansonsten seien ihm, so Regers, alle anderen Schriftsteller »mit der Zeit auf die Nerven gegangen, haben mich zutiefst enttäuscht, haben sich als unsinnig oder als zwecklos oder eben wie so oft als letzten Endes unerheblich und unbrauchbar herausgestellt, Novalis alles das nicht« (BAM 263).

Bestimmender als die Haltung andächtiger Bewunderung ist für Regers Verfahren eben dieses Prinzip, die Dinge solange zu betrachten,

98 Eine solche Differenz ergibt Jahrhaus' Vergleich der Protagonisten mit den assonanten Namen Saurau aus dem frühen Roman *Verstörung* (1967) und Murau aus der späten *Auslöschung* (1986): Während eine »Zweiteilung« in der *Verstörung*, so Jahrhaus, durch einen Vater-Sohn-Konflikt erfolge, sei sie, »im späteren Roman, in der *Auslöschung*, durch eine Bewegung der Figur selbst bedingt« (ebd.). Mireille Tabah beschreibt analog dazu eine Verschiebung in Bernhards Werk, bei der »[d]as Tragische [] ins Tragisch-Komische oder gar ins Groteske [kippt]« (Mireille Tabah: *Narrentum und Anarchie. Thomas Bernhards subversive Poetik des Lächerlichen*, in: Thomas Bernhard. *Persiflage und Subversion*, hg. von Mireille Tabah und Manfred Mittermayer, Würzburg 2013, S. 15-26, hier S. 17).

99 Bachtin: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*, S. 219 (vgl. auch Abschnitt 2.3.2.).

bis sie ihn anwidern. Wie er mit Blick auf die titelgebenden *Alten Meister* feststellt, kann nur Weniges seiner Betrachtung standhalten: Fast alles entpuppt sich bald als Ausgeburt eines »dubiosen katholischen Geschmack[s]«, als »schöngestig[ig]« und »widerlich[ig]« (BAM 32). So bekundet Reger, obwohl er das Museum seit nunmehr 36 Jahren ständig besucht, er sei »von Natur aus ein Museumshasser« (BAM 37) und führt aus: »[D]ie sogenannten Alten Meister haben immer nur dem Staate gedient oder der Kirche gedient« (BAM 62).

Beide Institutionen repräsentieren sich, wie Reger bemerkt, im Modus der Totalität. »[D]as Vollkommene« aber, so Reger, »vernichtet uns [...] alles, das hier unter dem Kennwort Meisterwerken an den Wänden hängt«. Und genau diesen Vollkommenheitsanspruch weiß Reger durch sein Prinzip von zu eingehender Betrachtung auszuhebeln: »Noch in jedem dieser Bilder, sogenannten Meisterwerke, habe ich einen gravierenden Fehler, habe ich das Scheitern seines Schöpfers gefunden und aufgedeckt.« (BAM 42)

In der Überzeugung, dass jede abgeschlossene Sache einen inneren Widerspruch verdecke, ähnelt Regers Verfahren jenem der sich damals in einer breiteren Wissenschaftsgemeinde durchsetzenden Dekonstruktion.¹⁰⁰ Keine Autorität kann bestehen, indem Reger mit seiner Technik aus jedem »sogenannten vollkommenen Kunstwerk ein Fragment« (BAM 42) macht. Nur darin findet Reger eine »Möglichkeit des Weiterlebens«: »Wir müssen den Papst von Angesicht zu Angesicht sehen *und persönlich feststellen*, daß er alles in allem ein genauso hilflos-grotesker Mensch ist, wie alle anderen auch, um es aushalten zu können.« (BAM 43)

Diesen Umgang mit Kunst überträgt Reger auch auf seine Lektüren: Er befindet, es sei »besser, zwölf Zeilen eines Buches mit höchster Intensität zu lesen und also zur Gänze zu durchdringen [...]. Wer alles liest, hat nichts begriffen« (BAM 39f.). Mit dieser Technik unverhohlener Subjektivität assoziiert er das Prinzip des Fragments: »Die höchste

¹⁰⁰ Mit seinem Pochen auf den Unstimmigkeiten der vermeintlich vollkommenen Werke ähnelt Regers Strategie Verfahren der Dekonstruktion, die im deutschen Sprachraum Mitte der 80er Jahre eine Innovation darstellen: Nach einer ersten, nur schwach rezipierten Übersetzung der *Grammatologie* (1967) von 1974 erscheint eine im deutschen Sprachraum dann vielbeachtete Neuauflage 1983, also nur gerade zwei Jahre vor *Alte Meister*. Ähnlichkeiten zwischen Bernhards Erzählverfahren und Derridas Dekonstruktion geht Peter Kahrs in frühen Erzählungen nach, widmet sich aber auch *Alte Meister* (vgl. Peter Kahrs: Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren, Würzburg 2000, 27ff.).

Lust haben wir ja an den Fragmenten, wie wir am Leben ja auch dann die höchste Lust empfinden, wenn wir es als Fragment betrachten, und wie grauenhaft ist uns das Ganze.« (BAM 41) Und er proklamiert: »Nur die Bücher lieben wir in Wahrheit, die kein Ganzes, die chaotisch, die hilflos sind.« (BAM 43)

Mit Blick auf die obige Rekapitulation von Novalis' Poetik lassen sich somit Nähen wie auch deutliche Umwertungen beobachten: Gegen die konservative Rezeption der Romantik postuliert Bernhard ihren dynamisch-offenen Charakter. Wie Ira Kasperowski mit Blick auf das Theaterstück *Die Macht der Gewohnheit* (1974) zeigt, wimmelt es dort jedoch nicht nur von heimlichen Zitaten und Paraphrasen aus Novalis' Fragmenten. Bernhard konterkariert sie gelegentlich auch: Impulse von Spontanität und Experimentierfreudigkeit werden übernommen, Novalis' all-harmonische Entwürfen indessen mit einem Negativzeichen versehen.¹⁰¹

Was an *Die Macht der Gewohnheit* erst mit einigem philologischem Scharfsinn aufzudecken ist, wird in *Alte Meister* offengelegt: Reger adaptiert das frühromantische Verfahren der Fragmentierung, liest aber gerade Novalis' Systematisierungsversuche als *hilflos* und *chaotisch* – und somit gegen den Strich. Indem bei Bernhard das Fragmentierungsverfahren so auch gegen die absolutistischen und religiösen Formen der Repräsentation gewendet werden, die bei Novalis eine gesellschaftliche Klammerfunktion tragen, nimmt seine Poetik Züge jener humoristischen Widerspruchshaltung an, die bei Jean Paul unter der Chiffre eines

101 Nach einer Reihe zustimmender Novalis-Anverwandlungen ruft die Figur des verzweifelten Genieästheten Carribaldi in *Die Macht der Gewohnheit* aus: »Partielle Harmonien / darauf beruht alles [...] / es handelt sich hier nicht / um Theosophie« (Thomas Bernhard: *Die Macht der Gewohnheit* [1974], in: Stücke 1, Frankfurt a.M. 1988, S. 251-349, hier S. 280). »Bernhard«, so kommentiert Ira Kasperowski, »grenzt sich hier explizit von Novalis ab [...] und bringt damit zum Ausdruck, daß die Annahme partieller Harmonien nicht mit dem Glauben an einen Gott in Zusammenhang steht« (Ira Kasperowski: Novalis-Zitate in Carribaldis Gesprächen. Zur Novalis-Rezeption in Thomas Bernhards »Die Macht der Gewohnheit«, in: »Blütenstaub«. Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis, hg. von Herbert Uerlings, Tübingen 2000, S. 411-432, hier S. 424). Deutlich spekulativer und schematischer ist die Darstellung Silvia Kaufmanns, welche poetologische Grundsätze der Sprecherhaltung und Subjektivitätskonzeption in Bernhards *Auslöschung* auf den frühromantischen Ironiebegriff bezieht (vgl. Silvia Kaufmann: Romantische Aspekte im Werk Thomas Bernhards, in: Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Adrian Stevens und Fred Wagner, Frankfurt a.M. 1997, S. 93-110).

»umgekehrte[n] Erhabene[n]« (JPSW 5, 125) figurierte. Leitend für diese nachromantische »Rettung« des Romantischen sind bei Bernhard jedoch nicht die Überlegungen Jean Pauls, sondern die Kunstphilosophie sowie Mitleids- und Gewohnheitstheorie Arthur Schopenhauers.¹⁰²

Reger wendet das von ihm neu profilierte Fragmentierungsprinzip auf alle möglichen Gebiete an: Von der Prosa Stifters bis zu den Wiener Toiletten kann seinem dekonstruktiven Basiliskensblick nichts standhalten. Einige der witzigsten Auslassungen betreffen Heidegger, was im vorliegenden Kontext insofern besonders interessant ist, als sich bei Martin Kessel auch eine mögliche Affinität des Sonderlingsethos zu dessen Daseinsphilosophie gezeigt hat: Aufgrund der hier wie da starken Betonung der Kontingenz und dem beidseitigen Postulat einer Unhintergebarkeit des Alltäglichen verwundert es auch nicht, dass Reger bekundet, mit Heidegger verwandt zu sein (vgl. BAM 97).¹⁰³ – Wogegen also richtet sich seine Kritik?

Heidegger erscheint Reger als »lächerliche[r] nationalsozialistische[r] Pumphosenspießer« (BAM 87). Das ist nicht das Resümee, sondern bloß der Auftakt zu einer ausladenden Hasstirade: Heidegger sei »der Kleinbürger der deutschen Philosophie, der der deutschen Philosophie seine kitschige Schlafhaube aufgesetzt hat«, »der Pantoffel- und Schlafhaubenphilosoph der Deutschen« (BAM 90), der »ohne Schwierigkeiten verdauliche[n] Leseputting für die deutsche Durchschnittsseele«

¹⁰² Im Zeichen von Schopenhauers Kunstphilosophie, in der das Religiöse in der Kunst sublimiert wird, ist die Praxis des Fragmentierens, wie Reger sie betreibt, von dem romantischen Anspruch einer Harmonisierung des subjektiven Mikro- mit dem staatlichen und göttlichen Makrokosmos enthoben. Das aus dieser Entkoppelung von Subjekt und Allharmonie resultierende prekäre Selbstgefühl kann dann wiederum durch den Schopenhauer'schen Gewohnheitsbegriff stabilisiert werden: So erkennt Reger, dass »[j]eder Mensch [...] eine solche Gewohnheit [wie Regers Museumsbesuche] braucht, zum Überleben [...]. Und ist es die verrückteste aller Gewohnheiten, er braucht sie« (BAM 27; vgl. zur Gewohnheitszentriertheit der Bernhard'schen Figuren und dem Schopenhauer-Bezug Alexander Honold: *Katastrophen und andere Gewohnheiten. Über die Komplizenschaft des Ausnahmezustands mit der Macht der Gewohnheit, in: Österreich und andere Katastrophen. Thomas Bernhard in memoriam*, hg. von Pierre Béhar und Jeanne Benay, St. Ingbert 2001, S. 249-267, bes. S. 256ff.).

¹⁰³ Eine weitere Ähnlichkeit von Heideggers Philosophie und Bernhards Schreiben erkennt Alexandra Bormann in der beiderseits zentralen Todesthematik (Alexandra Bormann: »Die Unheimlichkeit des Daseins«: Sprache und Tod im Werk Thomas Bernhards. Eine Untersuchung anhand der Daseinsanalyse Martin Heideggers, Hamburg 2008, bes. S. 149ff.).

(BAM 91) produziert habe. Schlafhaube, Pantoffeln und wabbeliger Durchschnitt – über Heidegger revitalisiert Reger Topoi der romantischen Philisterkritik und führt sie in ungeahnte Sphären des Aberwitzes: So sei Heidegger als »unablässig trüchtige Philosophiekuh« (BAM 88), auch heute »noch immer nicht ganz durchschaut, die Heideggerkuh ist zwar abgemagert, die Heideggermilch wird aber immer noch gemolken« (BAM 89).

Stehen diese Betrachtungen in einem Zusammenhang mit Heideggers Philosophie? – Gerade dort, wo die Kritik am unverhohlensten *ad hominem* geführt wird, so die These, tun sich solche Bezüge auf: wenn sich Reger über die Fotos auslässt, die eine »zuhöchst talentierte Fotografin« von Heidegger geschossen hat:

[A]uf diesen Fotografien steigt Heidegger aus seinem Bett, steigt Heidegger in sein Bett wieder hinein, schläft Heidegger, wacht er auf, zieht er seine Unterhose an, schlüpft er in seine Strümpfe, macht er einen Schluck Most, tritt er aus seinem Blockhaus hinaus und schaut auf den Horizont, schnitzt er einen Stock, setzt er seine Haube auf, nimmt er seine Haube vom Kopf, hält er seine Haube in beiden Händen, spreizt er die Beine, hebt er den Kopf, senkt er den Kopf, legt er seine rechte Hand in die linke seiner Frau, legt seine Frau ihre linke Hand in seine rechte, geht er vor dem Haus, geht er hinter dem Haus, geht er auf sein Haus zu, geht er von seinem Haus weg, liest er, isst er, löffelt er Suppe, schneidet er sich ein Stück (selbstgebackenes) Brot ab, schlägt er ein (selbstgeschriebenes) Buch auf, macht er ein (selbstgeschriebenes) Buch zu, bückt er sich, streckt er sich und so weiter, sagte Reger. (BAM 93f.)

Mit der *höchst talentierten Fotografin* ist Digne Meller Marcovicz gemeint,¹⁰⁴ die Heidegger 1966 anlässlich des bekannten *Spiegel*-Interviews einen Fotoessay gewidmet hat.¹⁰⁵ Das Gespräch führte bekanntlich Rudolf Augstein, gegen den in *Alte Meister* ebenfalls polemisiert

¹⁰⁴ Von Meller Marcovicz stammen auch die Fotos von Bernhard Minetti in der Stuttgarter Uraufführung des ihm gewidmeten Bernhard-Stücks, die in der Buch-Erstaussage mitabgedruckt sind (Thomas Bernhard: Minetti. Ein Portrait des Künstlers als alter Mann, mit sechzehn Fotos von Digne Meller Marcovicz, Frankfurt a. M. 1977). Daher vielleicht das freundliche Lob für die Fotografin, die so aus der Schusslinie der Kritik genommen wird.

¹⁰⁵ Ein Buch zu den Umständen und historischen Hintergründen des Interviews, besonders des Verhältnisses des frühen *Spiegel* zum Nationalsozialismus, hat Lutz Hachmeister vorgelegt (Lutz Hachmeister: Heideggers Testament. Der Philosoph, der SPIEGEL und die SS, Berlin 2014).

wird, wenn es dort heißt, Heidegger habe sich »auf seinem philosophischen Schwarzwaldpodest jederzeit wie eine heilige Kuh bestaunen lassen. Selbst ein berühmter und gefürchteter norddeutscher Zeitschriftenherausgeber kniete andachtsvoll vor ihm mit offenem Mund« (BAM 94). Zwei Jahre später hat Meller Marcovicz Heideggers Hüttenleben an mehreren Daten erneut dokumentiert und 1978 aus allen Terminen eine Auswahl von 134 Fotos veröffentlicht. Der Band wurde 1985, also während Bernhards Arbeiten an *Alte Meister*, neu aufgelegt.

Komik resultiert aus Regers Beschreibung dieser Fotos auf zwei Ebenen: Die erste zielt auf das angeblich Linkische und Falsche von Heideggers Selbststilisierung ab, das Reger zufolge einen Versuch Heideggers unterläuft, zu tun, als wäre er unbeobachtet. Dies unterstreicht Reger durch die Wiederholung von Satzstrukturen und die banale Syntax ebenso wie durch die Trivialität der Motive von der Haube bis zur Unterhose.¹⁰⁶ Die Kritik an Heideggers Selbstdarstellung gipfelt in der übertriebenen Rede Regers von einem *Schwarzwaldpodest*, auf dem Heidegger sich *jederzeit* habe bestaunen lassen. – Tatsächlich war das Gespräch mit dem *Spiegel* Heideggers einziges Interview für eine Zeitschrift. Und die monologische Haltung ist ein Prinzip auch von Regers eigenem Verfahren.

Liegen in der Einsamkeitspose und der apodiktischen Haltung wieder besagte Nähen zwischen Heideggers Philosophie der Sonderlingspoetik, so werden diese dort, gerade auch bei Bernhard, auf ihre exzentrische Theatralik hin transparenter gehalten. Genau in diesem Punkt kann die Reger'sche Kritik nun auch inhaltlich auf Heideggers Philosophie bezogen werden: nämlich auf die Art und Weise, wie auf den Fotos Heideggers Konzept der ›Eigentlichkeit‹ in den Bildern einer Urtümlichkeit des Landlebens auf jene Weise substantialisiert und naturalisiert

106 Nicht nur scheinen Heideggers Bewegungen in Regers repetitiver Rede redundant, Formulierungen wie *einen Schluck Most machen* lassen den Philosophen kindlich bis senil wirken. Auch bei den Fotos übertreibt Reger freimütig; so findet man unter ihnen selbstverständlich keine Ansicht von Heideggers Unterhose. Blättert man Meller Marcovicz' Fotoband durch, so erkennt man in der 37. Aufnahme der Serie vom 16. und 17. Juni '68 jedoch das Bild, das Bernhard auf diesen Gedanken gebracht haben wird: Auf der relativ dunklen Aufnahme steht Heidegger neben dem Bett und fasst sich etwas ungenlenk seitlich an den Bund seiner Hose, die allerdings von einem Schatten verdeckt wird. Die Bernhard'sche Lust am polemischen Mutwillen, mit der er in diese Leerstelle die Unterhose imaginiert, lässt sich hier mit Händen greifen (vgl. die entsprechende Fotografie in dem nicht paginierten Fotoband von Digne Meller Marcovicz: Martin Heidegger, Stuttgart 1978).

wird, die an Heideggers Werken prominent Adorno als einen bloßen *Jargon der Eigentlichkeit* kritisierte.¹⁰⁷ Und auch Reger bezieht sich auf sie, wenn er auf die ländliche Tracht, die urtümlichen Gebärden, das *selbstgebackene Brot* und das *selbstgeschriebene Buch* schimpft.¹⁰⁸

Auch bei Bernhard ist ein Pathos der Eigentlichkeit unverzichtbar, wird dort jedoch immer schon wieder gebrochen: Reger hat die Lektion der frühromantischen Mittler-Theorie gelernt, wonach jene Form der Überhebung aus dem Alltäglichen ihre Bilder nur als Mittel, nie als die Sache selbst verstehen dürfe.¹⁰⁹ Als Gegenbild zum philisterhaften ›Man‹ sind somit ganz unterschiedliche Formen von Exzentrik denkbar, Heidegger aber substantialisiert in seiner Selbstinszenierung die seine, besonders reaktionäre Variante.¹¹⁰ Damit geht seiner Position der Sinn

107 Adorno bemängelt, dass bei Heidegger »die bäuerliche Existenz als eine den Ursprüngen vermeintlich nähere und daß das Leben auf dem Lande mit seiner Provinzialität und was immer damit zusammenhängt gegenüber der Stadt die höhere Existenzform sei« (Theodor W. Adorno: *Philosophische Terminologie. Zur Einleitung*, hg. von Rudolf zur Lippe, Frankfurt a.M. 1973, Bd. 1, S. 152). Franziska Schößler erinnert in diesem Zusammenhang auch an Hannah Arendts Kritik der »Selbstischkeit« im Heidegger'schen Subjektbegriff (Franziska Schößler: *Erinnerung zwischen Aura und Reproduktion. Heidegger in Thomas Bernhards »Alte Meister« und Elfriede Jelineks »Totenauberg«*, in: *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, hg. von Franziska Schößler und Ingeborg Villinger, Würzburg 2002, S. 208-229, hier S. 220).

108 Freilich lässt sich wiederum auf den Fotos selber nicht erkennen, ob das Brot selbstgebacken und das aufgeschlagene Buch selbstgeschrieben ist.

109 So Novalis' Vorstellung der Mittlerfunktion im *Blütenstaub*-Fragment 74 (vgl. NW 2,441 ff., bzw. oben 2.1.5.). Wie Max Beck dies unlängst nachgewiesen hat, gewinnt Adorno seinen Jargon-Begriff, mit dem er Heideggers ›Eigentlichkeit‹ geißelt, aus Kracauers Kritik einer essentialistischen, den historischen Charakter verdeckenden Bibelübersetzung (Max Beck: *Sprache und Eigentlichkeit. Th. W. Adornos Polemik »Jargon der Eigentlichkeit« in der »Neuen Rundschau«*. Überlegungen zu einem viel beredeten und wenig verstandenen Text, in: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 63/3 [2013], S. 461-475, bes. S. 468 ff.).

110 Die Heidegger'sche Mischung aus polemischer Hyperbolik, wie Bernhard sie teilt, Substanzbehauptungen, die der Schriftsteller dann aber immer in die Absurdität treibt, nimmt paradoxerweise erst mit Heideggers Abwendung vom Nationalsozialismus Ende der 30er-Jahre verstärkt antisemitische Züge an: Wie von Dieter Thomä rekapituliert, konturiert Heidegger ab da die Technikphilosophie, welche sein Denken der Nachkriegszeit bestimmen wird. In dieser erscheint der Nationalsozialismus zusammen mit dem Judentum als Anzeichen bzw. Profiteur eines kulturellen Verfallsprozesses (vgl. Dieter Thomä: *Wie antisemitisch ist Heidegger? Über die »schwarzen*

für das dialogische und polemische Potenzial der Eigentlichkeitspose ab, und die exzentrische Position weiß sich gar nicht mehr als solche. Aber gerade an dieser Frage entscheidet sich, ob das Erbe der romantischen Subjektivität in reaktionären und totalitären Phantasmen erstarrt.

Eben diese zweite Tendenz wird bei Heidegger im besagten *Spiegel*-Gespräch in dessen Bezug auf Hölderlin deutlich.¹¹¹ Heidegger hat bereits Mitte der 1930er-Jahre Vorlesungen über Hölderlin gehalten und diesen dort als den »Dichter der Deutschen nicht als genitivus subjectivus, sondern als genitivus objectivus: der Dichter, der die Deutschen erst dichtet«¹¹² verstanden. Damit sei Hölderlin, so Heidegger, nicht nur Dichter der Deutschen, sondern auch »Dichter des Dichters« schlechthin,¹¹³ was Gerhard Kurz sinnig als Symptom von Heideggers Verabsolutierung der dichterischen Subjektivität Hölderlins liest.¹¹⁴ Dem Gestus einer solchen Verabsolutierung folgt Heidegger seinerseits als Interpret: In einer Anverwandlung seines in den Formeln des Eigentlichkeitspathos gehaltenen Hölderlin-Bilds suggeriert er, seine Thesen seien über jegliche Diskussion erhaben.¹¹⁵

Hefte« und die gegenwärtige Lage der Heidegger-Kritik, in: Martin Heideggers »Schwarze Hefte«. Eine philosophisch-politische Debatte, hg. von Marion Heinz und Sidonie Kellerer, Berlin 2016, S. 211-233).

111 Im *Spiegel*-Gespräch sagt Heidegger: »Nur ein Gott kann uns retten. Uns bleibt die einzige Möglichkeit, im Denken und im Dichten eine Bereitschaft vorzubereiten für die Erscheinung des Gottes«, und weiter: »Hölderlin ist für mich der Dichter, der in die Zukunft weist, der den Gott erwartet und der somit nicht nur ein Gegenstand der Hölderlin-Forschung in den literaturhistorischen Vorstellungen bleiben darf« (Martin Heidegger: *Spiegel*-Gespräch mit Martin Heidegger [1976], in: Gesamtausgabe, Abt. I, Bd. 16, hg. von Hermann Heidegger, Frankfurt a.M. 2000, S. 652-683, hier 671, 678).

112 Martin Heidegger: Gesamtausgabe, Abt. II, Bd. 39: Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein« (Wintersemester 1934/35), hg. von Susanne Ziegler, Frankfurt a.M. 1980, S. 220.

113 Ebd.

114 »[M]it der Formel, Hölderlin sei der »Dichter des Dichters«, wird der reale Hölderlin zum Verschwinden gebracht. Die Stimme der Subjektivität, die sich in diesem Gedichten so intensiv äußert und reflektiert, wird aus ihnen verdrängt« (Gerhard Kurz: Heideggers Hölderlin, in: Hölderlin in der Moderne, hg. von Friedrich Vollhardt, Berlin 2014, S. 93-113, hier S. 111).

115 Klaus Weimar und Christoph Jermann haben dargestellt, dass Heidegger von der Annahme ausgeht, im Gegensatz zu dem, was bei ihm nur unter dem Kollektivsingular »Forschung« figuriert, aber nie zitiert wird, »unmittelbaren Zugang zu den vergangenen inneren Vorgängen des Fremdautors [Hölderlin] zu haben« (Klaus Weimar und Christoph Jermann: »Zwiesprache« oder

Wenn hier Regers Novalis so gegen Heideggers Hölderlin steht, hat dies wenig mit einer Opposition der Dichter selbst zu tun: Die tatsächliche Nähe der ästhetischen und geschichtsphilosophischen Prämissen der beiden Dichter wurde ja oben kurz angerissen.¹¹⁶ Heideggers betont authentischer Bezug auf Hölderlin vergräbt jedoch dessen Prinzip exzentrischer Subjektivität unter Sprachformeln, die zwar höchst eigensinnig anmuten, jedoch einen monologischen Wahrheitscharakter für sich in Anspruch nehmen wollen. Bernhard dagegen adaptiert Novalis betont frei, kommt aber gerade deshalb dem exzentrischen Impetus der romantischen Poetik viel näher. Damit ist die Polemik gegen Heidegger als eine *unablässig trüchtige Philosophiekuh* nicht nur lustig, sondern auch *philosophietrüchtiger*, als dies den Anschein macht.

Bei der Poetik Thomas Bernhards zeigt sich erneut, dass das Prinzip ›nachromantischer‹ Exzentrik nicht im Sinn einer lückenlos rekonstruierten Literaturgeschichte oder Theorietradition zu verstehen ist: Selbst dort, wo direkt auf die Frühromantik Bezug genommen wird, erfolgt die agonistische Konfiguration des exzentrischen Impulses auf ihrerseits je eigensinnige Weise. Eine dabei jedoch äußerst konstante Eigenschaft der Sonderlingspoetik ist – von den romantischen ›Verworrenen‹ bis zu den angriffslustigen ›Cynikern‹ des 19. Jahrhunderts und von verkappten Romantikern der Angestelltenwelt bis zu den politischen Dissensfiguren des 20. Jahrhunderts –, dass es sich bei den Figuren wie den Autoren durchgehend um Männer handelt.

Dafür mag es Gründe geben: Die sonderlingstypische Kombination von ostentativer Häuslichkeit und exaltiertem Gebaren hat im Bezug auf Frauen insofern weniger exzentrisches Potenzial, als sie gerade einem klassischen Rollenbild entspricht. Im Bezug auf Poetiken der Exaltation verspricht daher etwa die weibliche Anverwandlung der Dandy-Rolle zunächst mehr Wirkung: Sie unterläuft klassische Geschlechtererwartungen auf effektivere Weise und stellt so zunächst den

Literaturwissenschaft. Zur Revision eines faulen Friedens, in: Neue Hefte für Philosophie 23 [1984], S. 113–157, hier S. 127). Entsprechend stellt auch Gerhard Kurz fest: »Heideggers Übernahme einer prophetischen und heroischen Rolle als Philosoph, sein monologischer, antidiskursiver, antiwissenschaftlicher Stil verdankt sich auch dem Stilideal des Georgekreises, der prophetischen Selbststilisierung Georges und der Mythisierung und Heroisierung Hölderlins als verkannter Seher, zumal als verkannter Seher der deutschen Zukunft.« (Gerhard Kurz: Heideggers Hölderlin, S. 99)

¹¹⁶ Vgl. die Passage am Anfang des Abschnitts 3.1.2.

auch poetologisch interessanteren Topos dar.¹¹⁷ Indem sich jedoch solche Geschlechterstereotypen im Zug gesellschaftlicher Veränderungen ein Stück weit nivelliert haben, gewinnt die exaltiert-humoristische Pose im Selbstverständnis auch weiblicher Schriftsteller an Interesse – man denke an Schriftstellerinnen wie Felicitas Hoppe, Sibylle Berg, Sybille Lewitscharoff oder Monika Rinck, die im Entwurf ihrer Autorpersona auf solche Errungenschaften der Frauenbewegungen bauen können.

Die genannten Autorinnen entwickeln dabei kein geschlechterspezifisches Gegenprogramm: Ihr Emanzipationspostulat besteht viel eher in der Selbstverständlichkeit, mit der sie im romantischen Sinn »exzentrische«, eigenständige Poetiken entwickeln und dabei ebenso selbstverständlich auf weibliche und männliche Vorbilder referieren. Dass Felicitas Hoppe dabei von jeglicher politischen Stellungnahme absieht, kann ebenfalls im Zusammenhang der Verweigerung gesonderter Ansprüche an »weibliche« Literatur verstanden werden.

Sibylle Berg, die sich mit ihrem Roman *Vielen Dank für das Leben* (2012) in die Geschichte der Sonderlingsliteratur eingeschrieben hat, hält dies wiederum nicht ab, sich zu gesellschaftlichen Themen pointiert zu äußern und in ihrer Wahlheimat, der Schweiz, ein politisches Referendum zu lancieren.¹¹⁸ Politische Überlegungen enthalten auch Monika Rincks poetologische »Streitschriften« *Risiko und Idiotie* (2015) zu Figurationen literarischen Eigensinns.¹¹⁹ Und obschon Sibylle Lewitscharoff in ihren politischen Äußerungen gelegentlich eher krude Formulierungen unterlaufen, macht es sich zu leicht, wer ihren polemischen Stil als Ausdruck einer diskursfeindlichen Haltung abtut.¹²⁰

117 Vgl. hierzu Isabelle Stauffer: *Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles. Ironisierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*, Wien/Köln/Weimar 2008.

118 Referenden bieten in der Schweiz die Möglichkeit, parlamentarische Beschlüsse durch eine Volksabstimmung zu verwerfen; in diesem Fall das »Bundesgesetz über den Allgemeinen Teil des Sozialversicherungsrechts« vom 16. März 2018, das die Überwachung von Sozialhilfebezüglern auch ohne richterliche Prüfung erlaubt (die Stimmbevölkerung entschied im November 2018 zugunsten des parlamentarischen Beschlusses).

119 Vgl. etwa die Überlegungen zum Verhältnis von Literatur und Gewalt in Monika Rinck: *Risiko und Idiotie. Streitschriften* [1798], Berlin 2016, S. 96ff.

120 So moniert Jens-Christian Rabe, bei der Autorin werde in politischen Belangen »nicht mehr sublim gedacht [...], sondern maximal grob gerichtet: »lächerlich«, »Unfug«, »Quatsch««, wie sie auch »volkstümelnd respektlose Verniedlichungen« wie »Bürschle« verwende (Jens-Christian Rabe: *Extreme Kulturen, schmale Spuren. Popkultur und Kulturkritik bei Sibylle Lewitscharoff*, in: Sibylle Lewitscharoff [Text + Kritik, Heft 204], hg. von Carlos

Der Selbstverständlichkeitsbehauptung entsprechend, mit der sich diese Autorinnen künstlerisch positionieren, stehen die Überlegungen des folgenden Abschnitts nicht primär unter einem geschlechterthematischen Gesichtspunkt. Es interessieren hier vielmehr die Strategien, vermittelt durch Lewitscharoff in ihrem Roman *Consummatus* (2006) die Tradition der Sonderlingspoetik aufgreift und erweitert, nämlich mit der Inszenierung einer opulenten Jenseitsreise einen weiteren Zentralbestand der Romantik in die humoristisch-agonistische Doppellogik von Inanspruchnahme und Distanzierung überführt.

4.7. Agonistische Religiosität. Sibylle Lewitscharoff: *Consummatus* (2006)

Es ist ein zugleich weihevoller und höchst prosaischer Ostersonntag, an dem der in die Jahre gekommene Lehrer Ralph Zimmermann sich zu Beginn von Sibylle Lewitscharoffs *Consummatus* in ein unspektakuläres Café zurückgezogen hat.¹²¹ Dort will er frühstücken und sich anschließend betrinken: Einerseits wird Zimmermann an diesem Tag seine Biografie in ehrwürdiger dichterischer Tradition im Zwiegespräch mit der Totenwelt diskutieren. Andererseits stellt das Ganze aber wohl nicht viel mehr dar als das normale Ritual, vermittelt dessen ein latent Depressiver sich von Zeit zu Zeit gewisser Sinnbezüge versichern muss.

Auch Zimmermann besitzt dabei alle Eigenschaften jenes Typus, den Herman Meyer einen humoristisch-reflektierten Sonderling nannte: Er ist bis zur Betäubung hin sensibel,¹²² besitzt große Einfühlbarkeit, weiß diese aber auch ironisch zu relativieren.¹²³ Und wie die anderen hier

Spoerhase, München 2014, S. 5-13, hier S. 12). Solcher Kritik entgeht die agonistische Dimension polemischer Zuspitzung, welche, wie von Bachtin herausgestellt, *gerade* auch auf die Erzeugung eines dialogischen Resonanzraums jenseits des *sublim Gedachten* abzielt. Läge der Schriftstellerin tatsächlich bloß an *maximal grober* Diffamierung, würden ihr vermutlich wüstere Verunglimpfungen als ›Quatsch‹ und ›Bürschle‹ einfallen.

121 Zitiert wird unter der Sigle ›LC‹ nach der Ausgabe Sibylle Lewitscharoff: *Consummatus* [2006], München 2013.

122 So berichtet er: »Leider hat selbst in dieses alte Café die Musik Einzug gehalten. Musik aus der Konserve macht mich nervös. Manche Gäste scheint sie zu beruhigen« (LC 14).

123 So bekundet Zimmermann selbstbewusst, jedoch mit Sinn für die Hybris seiner Aussage: »[I]n meinem Charakter steckt etwas von Jesus, seiner milden Seite, nicht der zürnenden« (LC 13).

untersuchten Einzelgänger prägt Zimmermann ein hohes Kontingenzbewusstsein: Seine Eltern waren bei einem Flugzeugabsturz gestorben, eine frühere Freundin bei einem Verkehrsunfall. Seit er selber bei einer Klassenreise einen Blutsturz erlitten hat, tauchen diese Verstorbenen in seinem Leben immer wieder auf – als Stimmen, die sich, gemeinsam mit anderen aus dem Totenreich, manchmal einzeln, manchmal im Chor verlauten lassen.

Erzähler- und Totenrede reagieren dabei wechselseitig aufeinander, gerne fallen die Toten Zimmermann ins Wort und ziehen seine Überlegungen ins Lächerliche. Unklar bleibt aber, ob diese Wechselrede tatsächlich auf einer Verbindung Zimmermanns zum Totenreich beruht oder ob die Stimmen nicht eher aus seinem zunehmend alkoholisierten Unterbewusstsein heraus sprechen. Die Funktion der Rede der Toten ist aber ohnehin in beiden Fällen dieselbe: Sie konterkarieren die Aussagen Zimmermanns und das Prinzip seiner Individualität überhaupt. So geht er davon aus, dass seine Überlegungen von einem »[g]roßen Totenohr« (LC 7) gehört werden, in dessen Stimmengewirr seine Individualität verloren gehe: »*Ich*. Dem Totenohr ist dieses Wort ein Ärgernis« (LC 8). Nicht nur führt die Rede Zimmermanns damit ihren eigenen Widerspruch immer schon mit sich. Indem die Todesstimmen die Existenz auch seines Selbst infrage stellen, ist seine Position durch das Bachtin'sche Prinzip der Dialogizität radikalst möglich grundiert.

Sein Verhältnis zum Totenreich ist dabei zwiespältig. Da depressiv, liegt ihm der Gedanke des Todes nicht besonders fern: »weil mein Zustand unhaltbar geworden ist – Nacht ist über mich gekommen, hat die Trauer erstickt und die entschwundene Liebe«. Andererseits war er nach seinem Blutsturz schon einmal klinisch tot und hat daran wenig Rühmliches feststellen können: Er hat, so ein zentraler Unterschied zu den romantischen Poetiken, »das Jenseits nicht als mein Zuhause erfahren« (LC 14), stand nach seiner Nahtoderfahrung vielmehr »ziemlich wackelig da, weniger gerettet denn je« (LC 16). Da dem existenziellen Wackelkandidaten Zimmermann eine schlichte Rückkehr in die Alltäglichkeit nicht mehr möglich ist, praktiziert er mit seiner Totenrede als Distanzierungsverfahren des Alltäglichen somit eine Alternative zum Erlösungsversprechen des Suizids.

Diesen Schwebezustand zwischen Zu- und Abwendung zur Rede der Toten beschreibt Zimmermann mit einer kunstgeschichtlichen Referenz als

weiten Raum, in dem Schritte zwar gemacht werden können, aber so, als wäre alles bepelzt [...]. Die berühmte Pelztaffe auf der Pelzunter-

tasse mit dem Pelzlöffel wirkt nicht umsonst so stark. Sie ist sinnenverdrehend, fast ein Jenseitsobjekt, aber eben doch keins, denn dafür ist sie zu habhaft, zu präzise tierpelzhaft. Obwohl die Fellhaare, wie sie in den Biegungen wegstehen, einen besonderen Schwung anzeigen, eine Schleuderbewegung und zugleich Schleudersträubung hinaus. (LC 71)

In dieser Beschreibung von Meret Oppenheims *Déjeuner en fourrure* von 1936 – hier also einer jener weiblichen Künstlerbezüge Lewitscharoffs – wird das exzentrische Prinzip romantischer Subjektivität anschaulich: Durch die Irritation der gewohnten Wahrnehmung entfaltet sich in der Betrachtung des Objekts ein Wechselspiel zwischen *Schleuderbewegung* und *Schleudersträubung*, zwischen Alltäglichkeit und Entrückung: Die Tasse ist ein *Jenseitsobjekt* und dafür doch zugleich wieder *zu präzise tierpelzhaft*.

Eine ähnlich nicht nur entrückende, sondern auch wieder trivialisierende Funktion haben im Roman auch die Stimmen der Toten. Sie sabotieren jeden allzu weihevollen Tonfall mit humoristischen Interventionen: Als sich Zimmermann in österlicher Trunkenheit den Kreuzestod Christi vergegenwärtigt, auf den sich der Titel des Romans zu beziehen scheint,¹²⁴ kalauern die Toten, das »Consummatus« könne auch für das »versammelte alkoholische Konsumat« stehen, das dem Protagonisten »ins Hirn gestiegen« (LC 155) sei. Zwischen Totenreich und Alltag, Religion und Blasphemie, Trauer und Witz hin- und hergerissen, tut Zimmermann, der sich fühlt »wie ein winterschlafendes Tier, das sich zur Unzeit hatte aus seinem Bau locken lassen« (LC 121), eine Möglichkeit zum Rückzug Not.¹²⁵

Das Café, der Alkohol und die Zeitung, hinter der man sich verstecken kann, bieten solche Refugien. Zimmermann findet jedoch auch

124 Auf das »Es ist vollbracht« (»consummatum est«) als die letzten Worte Jesu in Johannes 19,30.

125 Auf die Kontinuität der Rückzugsorte auch im sonstigen Werk Lewitscharoffs hat Karl-Heinz Ott aufmerksam gemacht. Er schreibt: »Auffällig oft begegnen wir in Lewitscharoffs Büchern dem Bild des Gehäuses, und zwar in allerlei Gestalten: Als Fleisch- und Geistgehäuse, Studier- und Gedankengehäuse, Sprach und Romangehäuse, als Leibkerker und Schrein, und sogar im Bild der islamischen Kaaba und der jüdischen Bundeslade, aber auch in Form von Autos und ähnlichen Gefährten, mit denen man die Welt an sich vorbeirauschen lassen kann.« (Karl-Heinz Ott: *Sterben lernen. Das Naheliegendste sind für Sibylle Lewitscharoff die Letzten Dinge*, in: Sibylle Lewitscharoff [Text + Kritik, Heft 204], hg. von Carlos Spoerhase, München 2014, S. 14–24, hier S. 21)

in kulturellen Bezügen Trost, dem Bild etwa des chinesischen Hochseilakrobaten Aisikaier, der »[s]echszwanzig Tage, das sind fünf- undzwanzig Nächte in einer kleinen selbstgebastelten Hütte auf einem Seil über einem Damm in der chinesischen Provinz« (LC 51) verbracht hat. Die Wechselbeziehung zwischen Ekstase und Einlullung wird ihm auf witzige Weise auch an Jim Morrison anschaulich: Diesen habe, so Zimmermann, nicht nur die elektrische *Vox-Columbia*-Orgel begleitet. Morrison habe auf Tourneen auch immer eine ebenso elektrische Heizdecke dabei gehabt.¹²⁶

Diese Kombination von Kontingenzimpuls und Traulichkeit und die daraus resultierende halb konfrontativ, halb verletzliche Haltung wird aus der Beziehung zu den Eltern hergeleitet, mit der Lewitscharoff die Rekapitulation der humoristischen Lehrjahre ihres Helden beginnen lässt: Die Kindheit verbrachte Zimmermann überbehütet, ganz »im Schutz der CDU. Ihre CDU-Nachthemden boten Traumschutz, die CDU-Spazierstöcke mit den gebogenen Enzianschildchen Wanderschutz.« (LC 27)

Wie sein sarkastischer Kommentar zeigt, wird der Protagonist sich von der Betulichkeit des Elternhauses lösen. Er bleibt aber »darauf bedacht, meine Eltern niemals ihr Unglück spüren zu lassen. Nicht den zarten Spinnweb aus Ritualchen und lächelnden Sätzen von ihnen blasen« (LC 28), denn er kann der gedrückten Stimmung der Kindheit auch positive, mitleidsethische Aspekte abgewinnen: »Es war so traurig daheim. Vielleicht beziehe ich aus dieser Traurigkeit meine moralische Substanz, einen Spürsinn für das Leiden Anderer.« (LC 124)

Als er, als nächste Station der Sonderlingsbiografie, seine spätere Freundin Joey kennenlernt, ist er »stabil bis in die letzte Nervenfaser, unprovokierbar« (LC 39). Der freizügige Lebensstil der Popsängerin Joey, die mit leichtem Spott als imminent romantische Figur gezeichnet wird,¹²⁷ lehrt ihn die Exaltation. Und mit ihr halten auch die pop-

126 Vgl. LC 225. Dabei handelt es sich um ein biografisch verbrieftes Detail; die Heizdecke Jim Morrisons taucht etwa auf in Stephen Davis: *Jim Morrison. Life, Death, Legend*, London 2004, S. 78.

127 So heißt es etwa: »Joey lebte für den Augenblick und für gewisse zähe Phantasien, die eine unglückliche Generation an die nächste weitergibt. Für alles andere besaß sie kein Gedächtnis.« (LC 110) Und Zimmermann lässt sich von der Begeisterung anstecken: »Wir [...] gaben dem Mond Gelegenheit, seinen Laich in unseren Gemütern abzulegen« (LC 119), und so geht er in der Hippie-Gruppe um Joey in »einem garantierten Puls« auf: »Schwebender Übergang von Mensch und Fisch, Mensch und Pflanze, Mensch und Mineral, je nach Neigung und Moment.« Und wiederum lakonisch: »Einzelne Erhaben-

kulturellen Referenzen Einzug in den Roman, welche dann die Rede der Toten prägen.¹²⁸ Geradezu parabelhaft wird über die Sängerin Joey also die elektrisierende Wirkung der amerikanischen Popkultur auf das deutsche Provinzleben anschaulich. Und diese exaltierte Seite bleibt Zimmermann auch nach ihrem Tod erhalten, indem er sich vom ›idyllischen‹ immer mehr zum ›humoristischen‹, in sich zerspannten Sonderling mausert: »Äußerlich ein unscheinbarer Kompromißler [sic!], innerlich ein glühendes Nadelbeet.« (LC 54)

Wie sich im Vergleich zu Jugendfreunden Zimmermanns zeigt, wird er aufgrund dieser Mischprägung aus provinzieller Idyllik und popkultureller Exaltation weder dem Realen allzu sehr anheim zu fallen, noch sich in einen rein selbstbezüglichen Ästhetizismus verstricken.¹²⁹ Zimmermann empfindet diese »blasse Mitte zwischen ihnen« (LC 172) zunächst als Unzulänglichkeit: Er sei »weder harzig und hart« wie der eine »noch fein und empfindsam« wie der andere, »und machte ganz allgemein weniger her« (LC 173). Tatsächlich aber erweist sich gerade diese Zwischen-Position als produktiv, da sie ihm sowohl die Erfahrung als auch eine gewisse Distanzierung von der Wucht ästhetischer Durchdringung ermöglicht: Indem er zum Schluss der Handlung aus dem Café in einen Schneesturm hinaustritt, ist ihm, »als flögen die Flocken in mich hinein und aus mir heraus.« (LC 222) In der sprachmächtig inszenierten Berausungsszene imaginiert der benebelte Zimmermann ein letztes Mal an diesem Karsamstag den großen Reigen der Toten, bei

heit, wohin man trat und stand.« (LC 150) Schon in der Beziehung zu Joey kommentiert er den Erhabenheitsgestus der Spät-Hippies also auch ironisch. So beschreibt Zimmermann Joey als »durch und durch humorlose[n] Mensch[en]«, der »dringend einen wie mich, einen Humorschatzmeister« (LC 189) brauche.

128 Joey ist offenkundig nach dem Vorbild der Sängerin Nico aus dem Umfeld von Andy Warhols Factory gezeichnet, das auch den Bezugsrahmen der Pop-Verweise des Romans absteckt.

129 Diese Mittelposition wird am Beispiel zweier ehemaliger Jugendfreunde Zimmermanns durchgespielt: Der eine mutiert zu einem verspäteten Stefan-George-Anhänger und beschließt, weil »eine reinere, spirituellere Auffassung von Kunst, der sich die Person als Ganze weihen mußte« (LC 173), sich aus dem Freundeskreis zu verabschieden, um dann aber, wie es bissig heißt, in den »Hafen des Kunstgewerbes« (LC 177) einzulaufen. Der andere wird nach der Entdeckung der Nazivergangenheit seines Vaters zum »geschworene[n] Feind des Bürgertums« (LC 174), versumpft in dieser Pose jedoch in Alkohol und Schulden. Der eine also scheitert, da ihn sein Dünkel in die ästhetische Formelhaftigkeit treibt, der andere umgekehrt gerade durch ein überhöhtes und damit ebenfalls festgefahrenes Authentizitätsgebaren.

denen er ein schwarzes Loch entdeckt, aus dem ebenso lockendes wie bedrohliches Gelächter dringt.¹³⁰

Zimmermann beschließt, diesem mysteriösen Lachen nicht auf den Grund zu gehen, sondern sich aus dem Jenseitsstrudel zu lösen: Er kommt zum neuerlichen Schluss, dass »das Totenreich nicht der Ort ist, an dem sich Schönheit, Güte und Treue wie von selbst vereinigen« (CL 215). Noch und gerade im Moment des größten Taumels also werden romantische Phantasmen nicht nur heraufbeschworen, sondern auch distanziert.¹³¹ Ihm seien, bekundet Zimmermann, »weder Meer noch Wüste« gemäß – Chiffren für die religiöse Emphase und die säkulare Dürre. Es sei indes »in begnadeten Momenten Schnee, der das Herz betört und für die Liebe öffnet« (LC 232).

Poetologisch entspricht diesem Bekenntnis zur Durchlässigkeit und zum Rausch ein Prinzip der Fülle, zu dessen Gunsten im Sprach- und Schneewirbel des Schlusses poetische Ressourcen von Bibel bis Bob Dylan aufgeboten werden (von Dylan alias Robert Zimmermann hat der Held wohl auch seinen Namen). Trotz der Opulenz der so ent-

130 Die Ambivalenz des schwarzen Jenseits-Lochs kommentiert Isabelle Stauffer, indem sie feststellt, dass das Lachen sowohl für die Verzweiflung angesichts des dortigen Nichts stehen könne, für ein paradiesisches Lachen wie bei Dante, wo Beatrices Lachen als Ausdruck religiöser Entrückung gelesen wird, als aber auch, im Sinne Nietzsches, für die Bejahung des Körperlichen ohne metaphysische Implikationen (vgl. Isabelle Stauffer: *Jenseits im Diesseits. Paradies und Hölle in Thomas Lehrs »Frühling«* [2001] und Sibylle Lewitscharoffs »*Consummatus*« [2006], in: *Zeitschrift für Germanistik* 25/3 [2015], S. 551–564, hier S. 557).

131 Das Moment des bildgewaltigen Schneetaumels liest Martin Mosebach als romantische Passage, wenn er in seiner Kritik in der *Zeit* schreibt: »Ich lese die wichtigsten und schönsten Seiten von *Consummatus* als Zeugnis einer echten Vision, wie Clemens Brentano sie am Bett der Nonne Anna Katharina Emmerich aufgezeichnet hat.« (Martin Mosebach: *Erst leben, dann schreiben. Ein Lob der Dichterin Sibylle Lewitscharoff, ihrer visionären Erfindungskraft und sprachlichen Eleganz*, in: *Die Zeit* [17/19.4.2007], S. 55 f., hier S. 55) Der Roman ist indes gerade nicht auf die von Mosebach mit weihelvollem Vokabular bedachten *wichtigsten* und *schönsten* Stellen zu reduzieren. Diese werden mit lapidaren, lakonischen und absurden Passagen in einen Wechselbezug gesetzt. Daraus resultiert eine humoristische Poetik, die von Brentanos katholischem Ton weit entfernt ist. In ähnlichem Sinn verurteilt Sigrid Löffler die Vereinnahmungsversuche Lewitscharoffs durch einen »grassierenden deutschen Feuilleton-Katholizismus« (Sigrid Löffler: »Mit einem Haifischbiß«. Die Schriftstellerin Sibylle Lewitscharoff in ihren Romanen, in: *Stimmen der Zeit* 230 [3/2012], S. 197–204, hier S. 197).

stehenden Sprachbilder trifft auf Lewitscharoffs immer auch lakonisches und oft skurriles Erzählen zu, was ihr Protagonist im Schneegestöber feststellt: Es ist »für Leichtigkeit und lockere Distanznahme gesorgt« (LC 219). Diese poetologische Parallele zwischen Sturm und Buch wird dadurch untermalt, dass in den Satz des Textes gegen Schluss immer wieder Schneeflocken-Symbole eingefügt werden.¹³²

So steht am Schluss der Handlung mit der Lockerung der beherrschenden Depressionsgefühle eine gelöste Stimmung: Zimmermann geht nicht ins Totenreich ein, sondern bleibt zurück, fühlt sich aber, als käme er »gerade von einer Weltreise zurück« und müsste sich »an die alte Umgebung erst gewöhnen« (LC 234). In dieser Rückkehr in den Alltag wendet sich der Roman dann jedoch von romantischen Bewegungsfiguren ab: Zwar hat sich sein Protagonist durch die ästhetische Berücksichtigung Luft und durch seine exzentrischen Kapriolen Armfreiheit verschafft, zugleich aber vermeidet er nach humoristischem Vorbild die erhabene Pose,¹³³ kann auf einen Fluchtpunkt endgültiger Erlösung verzichten.¹³⁴

132 Auch Klaas Huizing macht auf die Korrelation des intertextuellen Verfahrens mit dem durch die Schneesymbole inszenierten grafischen »Gestöber« des Texts im Zeichen einer »Poetik des Schwebens« aufmerksam (vgl. Klaas Huizing: Poetische Theodizee. Versuch über die literarische Schwerkraft, in: Religion und Gegenwartsliteratur. Spielarten einer Liaison, hg. von Albrecht Grözinger, Andreas Mauz und Adrian Portmann, Würzburg 2009, S. 21-31, bes. S. 27f.).

133 Damit unterscheidet sich Zimmermann vom titelgebenden Protagonisten aus Lewitscharoffs Novelle *Pong* (1998), einem unbändigen Energiebündel. Pong verfügt ebenfalls über ein Gestenrepertoire höchster Exaltation, reflektiert und kanalisiert diese aber nicht, sondern rast immer ins Absolute, zum Schluss, halb Pumuckl-, halb Heiligenfigur, »mit schallendem Juchhe dem Mond entgegen« (Sibylle Lewitscharoff: *Pong*, Berlin 3 1998, S. 144). Wenn Verena Olejniczak Lobsien feststellt, *Pong* führe »den metaphysischen Ehrgeiz der Phantasie vor, ihre glorreichen Misserfolge und ihre Unendlichkeit – und er hinterlässt uns komisch bekehrt« (Verena Olejniczak Lobsien: Große Sprünge. Phantasie und Metaphysik in »Pong«, in: Sibylle Lewitscharoff [Text + Kritik, Heft 204], hg. von Carlos Spoerhase, München 2014, S. 74-83, hier S. 80), so holt *Consummatus* die Reflexion über diese Bekehrung in frühromantischer Manier schon in die Figurenkonstruktion hinein.

134 Einen ähnlichen Bezug auf die Frühromantik sieht Kai Sina in Lewitscharoffs Poetikvorlesungen, hält aber auch dort zugleich ein Distanzierungsmoment fest: Lewitscharoff schreibe sich, so Sina, »auf ganz eigene Weise in eine Traditionslinie ein, die vom frühromantischen Phantasma einer »neuen Mythologie« über das poetisch-realistische Prinzip der »Verklärung« bis zu den

Die amerikanische Popkultur, wie sie bei Lewitscharoff als Stichwortgeberin und Bildspenderin der Exzentrik fungiert, ist der These Charles Taylors gemäß ein Reimport: Ihm zufolge wurzelt sie im frühromantischen Prinzip der ›expressiven‹ Selbstverwirklichung, welche die moderne Subjektivität des 19. und dann vor allem des 20. Jahrhunderts grundiert und dort sich zunehmend breiteren sozialen Schichten erschließt.¹³⁵ Einen Paradigmenwechsel dieses Prinzips der Selbstverwirklichung verortet Alexander Reckwitz in den 1970er-Jahren, indem sich dieses dort zu einem hegemonialen Diskurs entwickle.

In der Kreativindustrie, so Reckwitz, werde ein neoliberaler Imperativ zur Selbstverwirklichung bestimmend, dessen Innovationspostulat jedoch zur leeren Formel werden könne.¹³⁶ Wurzelt eine solche sich entleerende, zur reinen Pose verkommene Selbstüberbietungsgeste aber auch im Prinzip des romantischen Selbstausdrucks, so kann das Prinzip ›expressiver‹ Subjektivität, so die These im Folgenden, dem Steigerungsimperativ im Fall seiner formelhaften Versteifung zugleich als Korrektiv dienen. Dies zeichnet sich im abschließenden Beispiel an Benjamin von Stuckrad-Barres autobiografischem Roman *Panikherz* (2016) ab.

Gegen Ende der 1990er-Jahre zum Medienstar avanciert und alsbald in Süchten versumpft, ist ihm trotz Genesung seit Mitte der Nullerjahre lange kein weiterer Roman mehr gelungen. Indem er nun zehn Jahre später wieder als Schriftsteller reüssiert, ist nicht nur dieser Bann gebrochen: Stuckrad-Barres Buch leistet zugleich eine kritische Reflexion über jene Kreativitätsdispositive, innerhalb derer er zu Ruhm kam, die

Modellen ›heiliger Autorschaft‹ um 1900 reicht – und denkt die Aporien solcher künstlerischer ›Allversöhnungsversuche‹ konsequent mit« (Kai Sina: *Literatur als Linderung. Zu Sibylle Lewitscharoffs Poetikvorlesungen*, in: Sibylle Lewitscharoff (Text + Kritik, Heft 204), hg. von Carlos Spoerhase, München 2014, S. 25-35, hier S. 34).

135 Vgl. die Erläuterung des ›Expressivismus‹-Begriffs bei Taylor vgl. das Kapitel *Wende zum Expressivismus* in Taylor: *Quellen des Selbst*, S. 639ff., sowie die Überlegungen in Abschnitt 1.1.

136 Andreas Reckwitz zitiert die Forschung des amerikanischen Psychologen Richard Crutchfield, der nicht nur zwischen konformistischer und kreativer Haltung differenziert, sondern davon noch die ›konterformistische‹ unterscheidet. Diese bezeichnet ›pseudokreative‹ Ideen, die dadurch entstehen, dass stets das Gegenteil gängiger Ansichten vertreten wird, was sich Crutchfield letztlich jedoch als ebenso uneigenständig und unoriginell erweist wie eine konformistische Haltung (Richard S. Crutchfield: *Detrimental Effects of Conformity Pressures on Creative Thinking*, in: *Psychologische Beiträge* 6 [1962], S. 436-471, bes. S. 468f., bei Reckwitz: *Die Erfindung der Kreativität*, S. 226).

jedoch auch mit seinem Absturz in Zusammenhang zu stehen scheinen. Dazu dient auch in diesem Roman der Rückgriff auf den Typus des genialischen Sonderlings, als der hier Udo Lindenberg figuriert.

4.8. Panik! – Keine Panik! Benjamin von Stuckrad-Barre: Panikherz (2016)

Benjamin von Stuckrad-Barre, der autobiografische Ich-Erzähler in *Panikherz*, fühlt sich neuerlich nicht gut. Zehn Jahre zuvor hat er eine schwere Essstörung und Drogensucht überwunden, doch nun sieht er sich wieder »in einem sehr dunklen, nichtendenwollenden seelischen Dauernovember gefangen« (SBP 70).¹³⁷ – Was tun gegen die Melancholie? Droht ein Rückfall in die Süchte? Wie ist sich zu helfen? – Auf tritt Udo Lindenberg. Er lädt den Schriftsteller in das sagenumwobene Hotel Marmont am Sunset Boulevard ein, um mit ihm an Texten für sein kommendes Album zu arbeiten. Und bevor Lindenberg nach getaner Arbeit wieder abreist, vereinbart er mit der Hotelleitung den weiteren Aufenthalt für den Schriftsteller: Stuckrad-Barre bleibt im Hotel, um mit *Panikherz* ein Buch zu schreiben, in dem er alternierend aus seiner Biografie berichtet und vom Treiben rund um die Schreibszene am Sunset Boulevard erzählt.

Auch und gerade in den biografischen Erinnerungen nimmt die Figur Udo Lindenburgs in dem Roman eine wichtige Stellung ein, und zwar in ganz unterschiedlichen Stadien seiner Karriere: Lindenberg tritt zunächst auf den Platten des Teenagers als junger Sänger der 1970er-Jahre in Erscheinung. Über Erinnerungen an Paketsendungen in die DDR wird er als Polit-Rocker der '80er thematisiert. Als eher abgelöschten Interviewpartner trifft ihn Stuckrad-Barre dann in den '90er-Jahren persönlich. Und schließlich wird er zu einem zunehmend engen Freund, der Stuckrad-Barre in den Nullerjahren bei dessen Suchtentwöhnung unterstützt.

Diedrich Diederichsen, Doyen der deutschen Poptheorie, stellt fest, dass im popkulturellen Werk der Kontext seiner Inszenierung und die Anleihen, die es macht, zur Bedeutungskonstitution unmittelbar dazugehören, um so spezifische Wirklichkeitseffekte hervorzurufen.¹³⁸ Dies gilt auch in Bezug auf *Panikherz*: Die realweltlichen Hinweise in eigener wie Lindenberg'scher Sache sind Teil der Lektüererfahrung von

¹³⁷ Zitiert wird mit der Sigle ›SBP‹ nach der Ausgabe Benjamin von Stuckrad-Barre: *Panikherz*, Köln 2016.

¹³⁸ Vgl. Diedrich Diederichsen: *Über Popmusik*, Köln 2014, S. 61 ff.

Panikherz, wie man umgekehrt bei der Beschäftigung mit Lindenberg mittlerweile oft auf Stuckrad-Barre stößt.¹³⁹ Inwiefern hängt Stuckrad-Barres Buch über diese biografischen Bezüge hinaus aber auch literarisch mit Lindenberg und dessen Musik zusammen?

Der erste Kontakt Stuckrad-Barres mit Lindenegs Musik fällt in die Kindheit, als ihm sein Bruder die Vinylplatte des Lindenberg-Mitschnitts *Livehaftig* aus den späten '70er-Jahren vorspielt. Über die kindliche Wahrnehmung fokalisiert, heißt es in *Panikherz*: »Dieser Udo Lindenberg, das merkte ich sofort, der ist unser Freund. Der kämpft für uns, der ist Vorbild, Leitstern, der hat recht. Er ist verrückt und lustig, biegt die Sprache, spielt mit ihr, [...] der kennt sich aus, dem kann man vertrauen.« (SBP 21) Diese kindliche Freude am schiefen Sprachspiel lobt Stuckrad-Barre in der Rolle des Pop-Journalisten in seinem Nachwort zu einer Lindenberg-Songtextsammlung: »Ich sehe ihn [Lindenberg] in einer holprigen Linie mit Tucholsky, Ringelnatz, Jandl, Kästner, Robert Gernhardt, den großen Alltagspoeten, Wortakrobaten, Sprachschöpfern.«¹⁴⁰ Lindenegs humoristisches Verfahren beschreibt er dabei folgendermaßen: »Es soll nie ganz ins Schwarze treffen. Das wäre zu einfach. So leicht daneben, das findet er besser.«¹⁴¹

Dieses *Leicht-Danebene* ist ein Prinzip Lindenegs in seinen zahllosen Neuschöpfungen von Begriffen und Redewendungen.¹⁴² Es zieht

139 Das Album, an dem die beiden in Los Angeles arbeiten, erscheint unter dem Titel *Stärker als die Zeit* im Frühjahr 2016, einen Monat nach Stuckrad-Barres Buch. Wie Stuckrad-Barre dort als Co-Autor verzeichnet ist, so verweist wiederum auf dessen Roman ein Sticker mit Lindenberg-Lob auf den Sänger. Beglaubtigt also *Stärker als die Zeit* (2016) die Authentizität des Romans, ist dieser wiederum ein Stück weit als *Making of*-Dokumentation zur Platte zu lesen. Eine solche Kommentatorenrolle nimmt Stuckrad-Barre im Bezug auf Lindenberg auch sonst ein: als Herausgeber von Lindenberg-Songtexten im Band *Am Trallafitti-Tresen* (2008), in einer Lindenberg gewidmeten Sendung seiner Serie *Stuckrads Homestory* (Erstausstrahlung am 16.10.2014 im *rbb*), im einstündigen Dokumentarfilm zur Veröffentlichung des Albums (*Stärker als die Zeit*, gesendet am 1.5.2016, ARD) und als Verfasser des Lindenberg-Lexikons *Udo Fröhliche* (2016), das im Herbst desselben Jahres erschienen ist.

140 So Stuckrad-Barre im Gespräch mit Moritz von Uslar (Benjamin von Stuckrad-Barre und Moritz von Uslar: »Ein Karton Udo-CDs«. Ein Gespräch zwischen Benjamin von Stuckrad-Barre und Moritz von Uslar, in: *Am Trallafitti-Tresen*. Das Werk Udo Lindenegs in seinen Texten, hg. von Benjamin von Stuckrad-Barre und Moritz von Uslar, Hamburg 2008, S. 349-376, hier S. 361).

141 Ebd., S. 365.

142 Beispiele für Lindenegs Sprachspiele stellen bereits die titelgebenden Kauler von Alben wie *Götterhämmerung* (1984) und *Sündenknall* (1985) dar.

sich aber auch bis in die gesangliche Phrasierung, als ein relativ unberechenbares Wechselspiel von Nuscheln, Verschleifung und gelegentlicher Verlangsamung mit überdeutlicher Betonung. Mit solcher überdeutlicher Emphase werden vor allem besonders begrüßenswerte Sachverhalte markiert oder aber von anderen begrüßte, tatsächlich aber verächtliche Dinge entlarvt.

Einen ähnlichen sprachlichen Subjektivierungsmarker verwendet Stuckrad-Barre in seinem Buch mit der durchgehenden Großschreibung ganzer Wörter, die ebenfalls entweder Begeisterung oder ironische Paraphrasen anschaulich machen. Solche Majuskel-Wörter finden sich vereinzelt schon in Stuckrad-Barres Erstling *Soloalbum* (1998), in *Panikherz* werden sie nun aber in fast jedem Abschnitt eingesetzt: Schon als Kind, so die Darstellung, verfügt Stuckrad-Barre über ein ausgeprägtes Befremden gegenüber dem elterlichen »KAKAOTRUNK« (SBP 17) oder einer in die Irre gehenden »MUSIKALISCHEN FRÜHERZIEHUNG« (SBP 24). Und der Wirbel um ein erstes schulisches »REFERAT« (SBP 35) erscheint ihm offenkundig übertrieben. Und diesen Gestus schulterzuckenden Zur-Kennntnis-Nehmens wird sich der Roman bei später dann wesentlich düstereren Erinnerungen erhalten.

Wichtig sind noch vor allen Zerwürfnissen auch schon die unterschiedlichen Rollen, die der Musiker aus Abenteuergeschichten und Groschenromanen gewinnt, um sie exaltiert zu überzeichnen und gerne sexuell und politisch aufzuladen.¹⁴³ Solche politischen Aspekte werden

Ein bei ihm beliebter Topos sind auch verfremdete Redewendungen. So formuliert Lindenberg im Liebeslied *Gegen die Strömung* (aus *Udopia*, 1981) kühn: »große Ereignisse werfen ihre Schatten unter die Augen«, oder aber dann auf der neuen Platte *Stärker als die Zeit*, zur Begründung einer fast 20-jährigen Dämmerphase im Alkoholismus, achselzuckend: »hab mich dann auf's falsche Pferd gesetzt« (*Blaues Auge*). Typisch ist dort auch die Art und Weise, wie das pathosgeladene Geständnis, er sei »eine Kerze, die von beiden Seiten brennt«, mit einem schiefen Bild humoristisch gewendet wird: »Bin ein freier Vogel der durch sein Leben rennt« (*Mein Body du und ich*). In diesem »lockeren Ton, in der spielerischen Aneignung oder Simulation subkultureller, insbesondere jugendlicher Sprechweisen« sieht der Lyriker Norbert Hummelt »Lindenbergs nicht zu unterschätzende sprachliche Leistung«, ohne die, so Hummelt weiter, »[d]eutscher Punk und NDW, deutscher Hip-Hop [...] gar nicht denkbar« wären (Norbert Hummelt: Über Lindenbergs »Schneewittchen«, in: Popliteratur [Sonderband Text + Kritik], hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2003, S. 293-296, hier S. 295).

¹⁴³ Die vielfältigen exaltierten Posen Lindenbergs reichen vom Kapitän der *Andrea Doria* (1973) über den Dandy auf *Ball Pompös* (1974) bis zum Dirigenten *Votan Wahnwitz* (1975), vom Weltallreisenden mit der *Galaxo Gang*

in *Panikherz* im Zusammenhang von Stuckrad-Barres Kindheitserinnerungen an von den Eltern in die DDR versandte Westpakete thematisiert.¹⁴⁴ Inhaltlich folgen Lindenberg's politische Anliegen den Forderungen der '68er-Generation: Der Aufruf zur sexuellen Freizügigkeit wird mit pazifistischen Postulaten gekoppelt.¹⁴⁵ Anders als manche Zeitgenossen versteift sich der Sänger dabei nicht auf einen rigiden Moralismus oder eine militante Erlösungshoffnung: Die Kritikpose bleibt bei Lindenberg in agonistischer Mischung von treuherzig-versöhnlicher Geste und losem Mundwerk dialogisch-offen. So sei Lindenberg, wie es in *Panikherz* heißt, »ja niemals belehrend, sondern immer der Aufstand in Person gewesen [...] und seine gesellschaftliche Funktion allenfalls die des Laissez-faire-Bademeisters« (SBP 339).

(1976) über den Nordpolreisenden mit der *Dröbnland Symphonie* (1978) bis zum *Detektiv* (1979), in dessen Imago, mit Hut und Sonnenbrille, sich Lindenberg's Persona ab den '80er Jahren einpendeln wird.

144 Vgl. SBP 50f. Neben den versöhnlichen Songs *Wir wollen doch einfach nur zusammen sein* (*Alles klar auf der Andrea Doria*, 1972) über die Liebschaft mit einem Mädchen aus Ostberlin und *Rock'n Roll Arena in Jena*, wo ein Konzert in der DDR imaginiert wird (von *Sister King Kong*, 1976) sowie dem dann satirischen *Sonderzug nach Pankow* (vom Album *Odysee*, 1983) gibt es historische (oder zumindest pop-historische) Momente bei Udo Lindenberg's Konzert 1983 im Palast der Republik und 1987 beim Treffen mit Erich Honegger, bei dem Lindenberg eine Gratwanderung zwischen freundlicher und kritischer Haltung mit der Überreichung einer Lederjacke gelingt (vgl. für eine ausführliche Darstellung des Verhältnisses Lindenberg's zur DDR das Kapitel *Unbefahrene Gleise* in Michael Rauhut: *Schalmei und Lederjacke. Udo Lindenberg, BAP, Underground: Rock und Politik in den achtziger Jahren*, Berlin 1996, S. 67ff.).

145 Am deutlichsten ist die Varianz sexueller Vorlieben in der Schwulen-Hymne *Na und?* (auf dem Album *Dröbnland Symphonie* von 1978), witzig auch im Lied *Johnny Gigolo* (aus dem Album *Udopia* von 1981), in dem Lindenberg reimt: »Man fragte mich auch mal, ob ich vom anderen Ufer bin / nein, ich bin der Fluß selber, und ich fließe stolz dahin«. Politisch mahnt er dabei eine friedliche Auseinandersetzung an: »Ich steh' nicht auf Gewalt« (*Ich bin Rocker* auf *Galaxo Gang*, 1976), was allerdings die Verurteilung unnötiger Polizeigewalt einschließt. So lehnt im Lied *Straßenfieber* von *Udopia* (1981) »schwere Knüppeltherapie / gegen leichte Krawallerie« ab. Lindenberg warnt vor einem Wiedererstarken rechtsnationaler Gesinnungen: »Nein, sie brauchen keinen Führer / Nein, sie können's jetzt auch alleine« (*Sie brauchen keinen Führer* auf *Sündenknall*, 1984). Und die pazifistische Haltung zieht sich bis zu *Stärker als die Zeit* durch, wo Lindenberg im Lied *Kosmosliebe* beklagt: »jeder schmiert mal rein ins Buch der Weltregie / [...] und den Schampus säuft die Waffenindustrie«.

Einen solchen agonistischen Zwei-Fronten-Kampf führt Lindenberg mit seiner Entscheidung Anfang der 1970er-Jahre, auf Deutsch zu singen: Er wendet sich damit gegen den Schlager, der den Heimatkitsch des Nationalsozialismus in der Wirtschaftswunderzeit konserviert und gegen den er kühn nichts Geringeres als das Programm einer Entnazifizierung deutschen Liedguts verfolgt.¹⁴⁶ Ebenso wendet er sich aber auch gegen die aus der DDR adaptierte Vorstellung des Volksängers, der in Posen unbeirrbarer Militanz jegliche Selbstdistanz aufgibt.¹⁴⁷

Die Perioden, die *Panikherz* beschreibt – von der Kindheit bis in die Nullerjahre und mit einem Zeitsprung dann die Gegenwartsbeschreibung –, sparen jene Phase aus, in denen sich Stuckrad-Barre im politischen Journalismus zu profilieren beginnt. In humoristischer Tradition begibt er sich später auf die Suche nach entlarvenden Momenten der Selbstinszenierung von Politikern.¹⁴⁸ Auch in seiner Late-Night-Show (2010 bis 2013) empfängt er ausschließlich Politiker und konfrontiert diese mit einem mal freundlich-flapsigen, mal eher launig-angriffigen Liberalismus¹⁴⁹ – einem Credo gemäß, das er im Zusammenhang seiner Suchterkrankung formuliert hat: »Jeder Absolutismus zeitigt Verblödung.«¹⁵⁰

Die angriffslustige Haltung Lindbergs greift, wiederum im Roman, auch auf dem Territorium der Philisterkritik. So schreibt Stuckrad-Barre: »Auch für ihn [Lindenberg] waren, wie für meine Eltern, SPIESSER ein Feindbild, weitere Gemeinsamkeiten gab es aber nicht, Udos Welt, die ich nun betrat, war eine vollkommen andere. Und die

146 In diesen Zusammenhang gehört etwa das Album *Atlantic Affairs* (2002), das Lieder deutscher Exilanten des Zweiten Weltkriegs wie Friedrich Holländer oder Hanns Eisler versammelt.

147 Stuckrad-Barre rekonstruiert im Nachwort zu einer Lindenberg-Textsammlung: »Wer Deutsch singen wollte, der sah sich damals, um 1970, gleich zwei Feindbildern gegenüber. Auf der einen Seite standen die – Udo-Wort – Schlagerfuzzis: Das waren die, die jede Wahrheit, jedes Gefühl in süßen Schaum, in Lüge und Platteiten verkehrten, für Udo ein lebenslanges Feindbild. Auf der anderen Seite standen Rio Reiser und seine Ton, Steine, Scherben, also die todernsten Agitatoren, die Politrockers, und mit denen wollte man als junger frischer Mensch auch nicht unbedingt etwas zu tun haben.« (Stuckrad-Barre/Uslar: Ein Karton Udo-CDs, S. 360.)

148 Die Artikel finden sich im Band *Auch Deutsche unter den Opfern* (2010) gesammelt.

149 Die 45-minütigen Politiker-Interviews der von Christian Ulmen produzierten Show *Stuckrad-Barre* liefen zunächst auf ZDFNeo, dann auf *Tele 5*.

150 Benjamin von Stuckrad-Barre: Nüchtern, in: Nüchtern. Am Weltnichtrauchertag, Köln 2016, S. 5-47, hier S. 33.

war besser, viel besser.« (SBP 21) Die frommen Öko-Eltern stehen für eine humorlose, gewissermaßen rein aufklärerische Spießerkritik; die Lindenberg'sche Variante hingegen weiß um die Kombinierbarkeit des kritischen Blicks mit Figurationen eigener Exaltation, was der Polemik ihre Selbstgerechtigkeit nimmt, sie anschlussfähiger und letztlich auch effektiver macht.

Schon *Soloalbum* durchzog Spießerkritik als roter Faden, wobei Teile von Presse und Forschung eine bis zur Beliebigkeit gesteigerte Unterscheidungswut moniert haben.¹⁵¹ Wie schon die romantische Philisterkritik Distinktionsmuster jenseits gegebener sozialer Hierarchien und Habitusformen etabliert,¹⁵² beschreibt der Germanist Jost Hermand auch Pop-Phänomene bereits Anfangs der 1970er-Jahre trotz skeptischen Blicks als »demokratische« Kunst, die in ihrer spontanen Sinnlichkeit und leichten Konsumierbarkeit für jedermann erlebbar ist.¹⁵³

151 Nicol Ljubić sprach in seiner Spiegel-Online-Rezension von *Soloalbum* von der »Oberflächlichkeit und Nicht-Reflexion« einer »Ideologie des Geschmacks« (Der Meinungsmissionar, in: Spiegel Online, 11.8.1998). Einen Monat später wurde das Buch in der Druckausgabe der Zeitschrift (wie damals im Spiegel üblich anonym) unter dem Titel »Amoklauf eines Geschmacksterroristen« besprochen (in: Der Spiegel [37/7.9.1998], S. 209). Uwe Schütte kommt zum Schluss, Stuckrad-Barres »selbsterhöhende[] Differenzierung« erzeuge »eine systemimmanente, gleichsam tautologisch verpuffende Form der Dissidenz [], die tatsächliche Reformversuche oder Überlegungen für Alternativmodelle zu marginalisieren versucht« (Uwe Schütte: Benjamin von Stuckrad-Barre: *Soloalbum*. Adel verpflichtet!, in: Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts, Bd. 3, Stuttgart 2003, S. 309-319, hier S. 318). Mathias Mertens vermutet, *Soloalbum* stelle »in seiner Selbstbezüglichkeit das Tautologische des Pop« dar, denn es handle sich um »die Schaffung eines Markenzeichens für ein Produkt, das nicht vorhanden ist« (Mathias Mertens: Robbery, assault, and battery. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby, in: Popliteratur [Sonderband Text + Kritik], hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2003, S. 201-217, hier S. 213). Und auch Enno Stahl wäht einen mangelhaften Realitätsbezug der Popliteratur der '90er-Jahre (vgl. Enno Stahl: Alltag ohne Arbeit? Die Abwesenheit von Arbeit und Broterwerb in der jungen deutschen Erzählprosa, in: Alltag als Genre, hg. von Heinz-Peter Preußner und Anthonya Visser, Heidelberg 2009, S. 87-94, bes. S. 87).

152 Vgl. den Abschnitt 1.5.

153 Jost Hermand: Pop International. Eine kritische Analyse, Frankfurt a.M. 1971, S. 5. Vgl. zur entfesselten Distinktionslust des Pop allgemein und jeweils auch in Stuckrad-Barres *Soloalbum* Markus Joch: Geschmacksterroristen. Eine Möglichkeit, deutsche Pop-Literatur zu beschreiben, in: Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und Medien nach 1989,

Hinreichend zur Bezeichnung einer aktiven Teilnahme an gesellschaftlichen Diskursen ist ein solches ›Unterscheidungsrechts für alle‹ noch nicht, ausschließen muss sich beides aber noch weniger. Im Sinn solcher zumindest proto-demokratischer Unterscheidungslust kann sich auch als poetologisch produktiv herausstellen, was Volker Weidermann in der F.A.Z. im Vergleich mit Christian Krachts *Faserland* (1995) als Schwäche von *Soloalbum* bewertete: »[W]ährend Kracht in einem Selbstgefälligkeitsfuror alles, was nicht ›Ich‹ ist, lächerlich oder schlecht gekleidet findet, steht Stuckrad-Barre nur eine durchschnittliche Eitelkeit zur Verfügung, die manchmal seiner eigenen Selbstironie zum Opfer fällt.«¹⁵⁴

Dieses selbstironische Moment der Distinktionskaskaden wird in *Panikherz* über Lindenberg-Impulse nun deutlicher als bei *Soloalbum* an ein hintersinniges humoristisches Programm rückgebunden: Aus Anlass einer Einladung zum Klassentreffen etwa erinnert sich Stuckrad-Barre dort an einen entsprechenden Lindenberg-Song und entwickelt davon ausgehend eine mehrseitige Tirade gegen jegliche Form spießbürgerlicher Selbstgerechtigkeit.¹⁵⁵ Hierbei wird das Distinktionsverhalten als Strategie der Selbstversicherung reflexiv: Der Ich-Erzähler entschließt sich letztlich, nicht hinzugehen und die Teenager-Schönheiten von damals als solche in Erinnerung zu behalten. Und auch dies mündet neuerlich in einer Lindenberg-Referenz: Ihnen, »die es nicht mehr gibt«, werde er so

nie genügen [...], ihre Verachtung ist noch immer Antrieb in meinem Hirn. Und so bin ich in einer verwinkelten Ecke meines Ichs: für

hg. von Carsten Gansel und Elisabeth Herrmann, Göttingen 2013, S. 91-139, bes. S. 101 ff., sowie Moritz Baßler: Definitely Maybe. Das Pop-Paradigma in der Literatur, in: Pop. Kultur und Kritik 6 (2015), S. 104-127, bes. S. 112 ff.

154 Volker Weidermann: Gagschreibers Trauergesang, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung (268/18.11.1998), S. 42.

155 Die Erinnerung an die Klassentreffen-Beschreibung im Lindenberg-Song *Da war so viel los* (vom Album *Votan Wahnwitz*, 1975) mit der Zeile: »Die Bonnies und Clydes von früher / Jetzt als Herr und Frau Bieder«, vermag noch den Gegenwarts-Stuckrad-Barre auf eine mehrseitige Wutrede einzustimmen: Wer sich als »totaler Familienmensch« geriere, sei eigentlich »fertig mit den Nerven«, wer Korallenriffe »gigantisch zu Schnorcheln« finde, könne »schon mal vorbeigehen in den Keller, nächste Ausfahrt Modellbau und Zehntausendteipuzzle« (SBP 124). Er höhnt über »sinnlose Obstschalen« (SBP 125), »Gemeinwohldepp[en]«, die ihre eMails mit »Liebe alle« (SBP 126) beginnen sowie Leute, die »[i]n der Champions League [...] dann aber schon für die Bayern« (SBP 127) sind.

immer 19 Jahre alt. Das, auch das, habe ich mir bei Udo abgeguckt. Es erlaubt mir, mich selbst zu sehen als einen, bei dem noch nicht alles zu spät und noch alles drin ist [...]. (SBP 129)

Lindenberg steht für das liminale Prinzip zwischen ewigem Ungenügen und latentem Größenwahn, für das Ewig-Pubertäre, das jegliche Exzentrik grundiert. Was in dieser allgemeinen Exzentrik nun die spezifisch humoristische Variante ausmacht, ist nach Herman Meyer ihre düstere Grundierung. Auch Stuckrad-Barres Selbstdarstellung gewinnt mit der Verdüsterung der Szenerie, mit der Rekonstruktion der eigenen Suchtbiografie an Profil.

Auch hier ist Lindenberg vorausgegangen: Seit jeher alkoholfähig, war er ab Ende der 1980er-Jahre in eine wüste Suchterkrankung abgerutscht und hatte für die nächsten fast 20 Jahre in der deutschen Popmusik künstlerisch wie kommerziell keine große Rolle mehr gespielt. Als Stuckrad-Barre ihn Mitte der '90er-Jahre zum Interview trifft,¹⁵⁶ redet Lindenberg »im Autopilot vor sich hin, gefangen in seiner eigenen Kunstsprache und Kunstfigur, animiertes Madame Tussauds [...]. Er malte jetzt auch, er machte alles Mögliche, nur leider keine gute Musik mehr, [...] eine Comicfigur, der besoffene Lindenberg im Hotel.« (SBP 150f.)

Stuckrad-Barre seinerseits befindet sich noch auf dem aufsteigenden Ast: Schelmenromanhaft, so jedenfalls die Darstellung in *Panikherz*, hochstapelt er sich als rasender Autodidakt (auch dies ja eine romantische Tugend) durch die Epizentren der Popkultur der mittleren 1990er-Jahre, arbeitet für die Labels der Stunde, schreibt für den deutschen *Rolling Stone* und die noch junge *Harald Schmidt Show*. Überall, so die Darstellung, versagt Stuckrad-Barre, doch auf jeden Rausschmiss folgt ein noch größeres Engagement. Und als er 1998, noch keine 25, seinen Roman-Erstling *Soloalbum* veröffentlicht und ihn, an seiner Erfahrung im Musikgeschäft geschult, mit einer großangelegten Lesetour promotet, avanciert er zum Medienstar.¹⁵⁷

Nun allerdings vermischen sich mediale Persona und Selbstbild des jungen Künstlers auf verheerende Weise: Eine rasch raumgreifende

¹⁵⁶ Für den deutschen *Rolling Stone* in der Ausgabe 5/1995.

¹⁵⁷ Zum Aspekt der Selbstvermarktung nach Paradigmen des Musikgeschäfts vgl. den Abschnitt *Start, Absturz, Neustart: Stuckrad-Barres Inszenierungsstrategien im Zeichen der Popmusik* bei Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser: Abgrenzung, Re-Kombination, Neu-Positionierung. Strategien der Autorinszenierung in der Gegenwartsliteratur, in: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, hg. von Sabine Kyora, Bielefeld 2014, S. 217-245, hier S. 233 ff.

Bulimie-Erkrankung verschränkt sich mit exzessivem Drogenmissbrauch. Hier gewinnen nun die Begeisterung und Ironie markierenden Majuskel-Wörter eine neue Funktion: Zuvor in harmlosem Zusammenhang eingeführt, helfen sie, nun den ebenso konstant begeisterten wie vergnügt-mokanten Erzählgestus auch noch zu halten, wo es inhaltlich längst schon um Magersucht und üble Drogenparanoia geht. Jetzt entfesselt der vergnügte Spott nicht mehr bloß auf eine wilde Distinktionslust, sondern dient dazu, abseits aller Betroffenheitsfloskeln äußerst direkte Einblicke in die Verheerung des Optimierungsdrucks und der Suchterkrankungen zu geben. Im Erstling *Soloalbum* hatte sich der Protagonist mit verzweifelterm Zynismus in seine Wohnung zurückgezogen. In *Panikherz* hingegen nimmt der Ich-Erzähler den Leser mit viel Witz und Begeisterung an die Hand, um ihn durch ein Schreckenskabinett brutal gescheiterter Selbstentwürfe zu führen.¹⁵⁸

Nun sitzt auch er, wie der im Autopilot redende Lindenberg, im Gefängnis der Gewohnheit:

Die vielleicht deprimierendste Eigenschaft einer Drogensucht ist, dass sie zu einem wirklich spießigen Leben führt. Wenn wir Spießertum definieren als eine totale, zwanghafte Regelmäßigkeit, die nichts so fürchtet wie Varianten und Abwechslung. [...] Dann lebt ein Junke ein vollendetes Spießlerleben [...]. Bitte alles soll jede Nacht genau gleich sein. Ein Spießeralbtraum. (SBP 425)

Wie schon bei Hoffmanns Tyß aus *Meister Floh* führt aus der zur absoluten Gewohnheit verhärteten Selbstisolation auch hier nicht die Entwöhnung alleine: Diese muss, wie dort im urhüttenhaften Bett, zugleich an einen neuen Gemütsbezug gebunden werden. Hier wird Mitte der Nullerjahre der zwischenzeitlich geschmähte Lindenberg, der sich gesundheitlich wie musikalisch erholt, wieder zum Fluchtpunkt. Im Rückblick wird Stuckrad-Barre dies mit seinem Bruder, einem Arzt, folgendermaßen verhandeln:

158 Einen Höhepunkt humoristischer Drastik stellen die Beschreibungen der Rivalität unterschiedlicher Essgestörter in Kliniken dar: Beim Mittagessen spazieren die Bulimiker in Bestlaune mit randvollen Tellern herum, während die Magersüchtigen »in Zeitlupe eine Scheibe Brot holen, dann starren sie diese Brotscheibe eine halbe Stunde lang tieftraurig an« (SBP 245). Dies peinigt nun wiederum die Bulimiker, die sich nun höchst nervös vom Tisch stehlen möchten. Nachts kreuzen sich die Wege der beiden Gruppen auf der Treppe im Flur erneut, wenn die Bulimiker von hedonistischen Scharmützeln von Auswärts kommen, während die »anorektischen Skelette [...] anämisch rumschwebten, den schlimmen Löffel Honig von vorhin runterzuverbrauchen« (SBP 246).

Ist es nicht aus neurologischer Sicht seltsam, fragte ich meinen Bruder, dass ich im vollbedröhnten Zustand häufig nicht mal meine eigene Adresse wusste, aber auch in dieser runtergefahrenen Bildschirm-schonerphase jederzeit noch jeden Udo-Text komplett auswendig mitsingen konnte? Das sei eine ziemlich offensive Notfallstrategie gewesen, sagte mein Bruder [...]. Es sei wohl eine Art Palliativ-Konzept meines Hirns gewesen, der große Kampf kann nicht mehr gewonnen werden, also machen wir uns das Ende so behaglich wie möglich – mit Udo-Texten. (SBP 453)

Situativ mag dies zutreffen, doch erschöpft sich die Lindenberg-*Notfallstrategie* nicht im palliativ-regressiven Prinzip. Schon in der Kindheit ging mit der Erfahrung der Entgrenzung durch Popmusik die Funktion einer gewissen Orientierungshilfe einher. Stuckrad-Barre erinnert sich:

Vielleicht weil meine erste Udo-Platte ein Livemitschnitt war und ich diesen täglich hörte, dachte ich, diese tobende Menge kommt wirklich jeden Tag dort in Hamburg zusammen [...]. Ich tauchte völlig ab in diese Udo-Welt. Wenn mir alles zu viel wurde – und wenn man zwölf Jahre alt ist, wird einem natürlich mehrmals pro Tag alles zuviel –, setzte ich die Kopfhörer auf und suchte Rat und Trost bei Udo. Rasch war Udo für mich in den Rang eines Aufklärers gerückt, ein Weltenentdecker, mein Humboldt. [...] Das war mein Dampfer, mein Raumschiff, was auch immer, jedenfalls war ich an Bord, Udo war der Kapitän. (SBP 22).

Diese Erfahrung wiederholt sich im Großstadt-Brausen von Los Angeles, das an den Bungalow des Hotel Marmont heranschwappt. Dort wird sich Stuckrad-Barre an die Regression des Rauschens der Liveaufnahme im *locus amoenus* des Zimmers im Elternhaus erinnern,¹⁵⁹ wie natürlich auch sein Hotelleben an sich Teil einer Anverwandlung der Lindenberg'schen Haltung darstellt.¹⁶⁰

Der Bungalow, den Stuckrad-Barre im Hotelgarten bewohnt, erweist sich beim Romanschreiben als ideale Mischung zwischen Anregung und Rückzugsort: »[D]a geht ein Wald los, ein Dschungel, mitten in der Stadt! Meterhohe Büsche, Palmen, verwinkeltverwunschene Wege, und plötzlich tut sich ein ovaler Pool auf, drumherum kleine

159 »Auch im Dschungelgarten hört man stetig den Sunset-Verkehrsstrom, Sirenen künden von entfernten Dramen, so nur ist es IM GRÜNEN ja zu ertragen: mit der Tonspur des Metropolenwahnsinns.« (SBP 67)

160 Lindenberg wohnt bekanntermaßen seit Jahrzehnten nur in Hotels, seit 1995 fix im Hamburger Hotel Atlantic Kempinski.

Bungalows. Das also ist es, das Paradies.« (SBP 66) Hier kann sich der Angeschlagene erholen, hier, im Zentrum aller erdenklichen popkulturellen Verweise, bietet sich aber auch Gelegenheit zu zahlreichen Ausflügen und Treffen mit alten Bekannten und Jugendidolen wie Bret Easton Ellis oder Elvis Costello. Vor dort ausbrechenden Drogenexzessen hat sich der Rückfallgefährdete zugleich aber immer rasch wieder in Sicherheit gebracht.

So funktioniert der Bungalow als Schwellenraum zwischen Regression und Initiation, zwischen Konzentration und Ablenkung, der Stabilisierung und der Verflüssigung der eigenen Persönlichkeit. Diese Wechsellogik wird in eine Erzählstrategie übersetzt, die nicht nur dramaturgisch raffiniert zwischen den Zeitebenen und Gemütslagen changiert, sondern die in der Kombination von Pop-Essay, Alltagsbetrachtung, der witzigen Darstellung des Medienbetriebs und einer radikalen Selbstdurchleuchtung offenkundig auch Gattungsgrenzen aushebelt: So wurde *Panikherz*, obschon mit den Prinzipien des Zitatmixes und der sprachlichen Verknappung in deutlicher Kontinuität zur Poetik des Popromans geschrieben, auf der *Spiegel*-Bestsellerliste als Sachbuch gehandelt.¹⁶¹

In der neuerlichen Hinwendung zu Lindenberg haben sich die Bewertungsparameter verschoben: etwa im Bezug auf den früheren Arbeitgeber Harald Schmidt, welcher der ironischen Haltung des Autors in den 1990er-Jahren als Vorbild diente. Ein Interview Schmidts mit Lindenberg aus dessen schwacher Phase liest sich so in Stuckrad-Barres 1997er-Wahrnehmung folgendermaßen: »Ich litt etwas mit Udo, war zugleich aber schadenfroh auf Schmidts und damit der sicheren Seite.« (SBP 173) Als er sich den Ausschnitt fast 20 Jahre bzw. 300 Seiten später nochmals anschaut, kommt ihm Lindenberg darin jedoch weniger lächerlich als vielmehr liebenswert-hilflos vor.¹⁶² In »Herzensbildungs-

161 Gattungstheoretische Implikationen macht auch Florian Illies geltend, der in seiner Rezension davon ausgeht, Stuckrad-Barres Roman markiere »wohl nicht weniger als das Ende dessen, was wir Popliteratur nennen« (Florian Illies: Der verlorene Sohn. Worin liegt die Größe von Benjamin von Stuckrad-Barres Roman »Panikherz«?, in: Die Zeit [13/31.3.2016], S. 57).

162 »Zum Zeitpunkt der Erstausstrahlung wollte ich Udo lächerlich finden und freute mich über jeden Lacher, den Schmidt erzeugte, es war ein Udo-Auslachen [...]. Jetzt aber schaue ich mir das an mit einer so tiefen Udo-Liebe, erkenne, wie er etwas aufgesetzt lächelt, die Zähne zeigt, das ist immer ein Zeichen, dass er sich unwohl fühlt [...]. Ich sehe denselben Auftritt also ganz anders als damals und denke: Was für ein heiteres GEPLÄNKEL, ist doch alles prima.« (SBP 487)

defiziten und Drüberstehüberfunktion« (SBP 323) der früheren Haltung will er keine Stärken mehr erkennen, aktualisiert also die alte Unterscheidung zwischen anteilnahmsloser Ironie und einem wärmeren humoristischen Prinzip, das auf einem starken Mitleidsbegriff fußt.¹⁶³

Als Leitbild der Annäherung auch an die eigene Verwandtschaft gilt nun die sogenannte ›Panik-Familie‹ – ein »Haufen unsortierter Sonderlinge, eine Armee von Außenseitern, die scheinbar zu nichts zu gebrauchen sind, im Kontext Udo aber [...] eine große Kraft entwickeln und eine sehr liebevolle und großzügige Gemeinschaft bilden« (SBP 322). Vor allem aber ist es die soziale Sensibilität des Sängers selbst,¹⁶⁴ die Stuckrad-Barre in seinem neuen Selbstentwurf anleitet:

Udo nahm die Sonnenbrille ab, schaute mich an, und es ist wirklich gut, dass er immer diese Sonnenbrille trägt, gar nicht so sehr, um ihn zu schützen, sondern um die anderen Menschen vor diesem Blick zu schützen. Der ist so unfassbar anrührend [...]. Udo sah mich also an, legte mir beruhigend den Arm auf die Schulter und sprach den Satz der Sätze [...]: Keine Panik! (SBP 325)

Hier, in dem in Lindenbergs Œuvre omnipräsenten *Panik*-Begriff, findet sich das Verfahrensprinzip der agonistischen Humoristik des Sängers kondensiert: Bahnt sich Langeweile an, so ist ›Panik‹ einerseits Chiffre einer wünschenswerten Erschütterung, eines »Kometeneinschlag[s]« (SBP 22). Hierfür steht der Bandname ›Panikorchester‹. Nimmt indes *Panik* überhand, so hilft andererseits die Losung: »Keine Panik«, um »die allseitige PANIK runterzucoolen, alles zu verkleinern, zu zerblödeln und zu angenehmisieren« (SBP 70), wie Stuckrad-Barre schreibt.¹⁶⁵

163 Vgl. hierzu Jean Pauls Unterscheidung zwischen der Haltung des »persiflierenden Kältling[s]«, der sich über andere stellt, und jener des Humors, die im Wissen um die eigenen Relativität »die Seele erwärmt« (JPSW 5,129) im Abschnitt 2.1.2.

164 »Udo kriegt jederzeit alles um sich herum mit, er hat die einmalige Gabe, intuitiv sämtliche sozialen Interaktionen auch in chaotischem Gemenge zu scannen, er weiß genau, wo die lustigen Leute stehen, wo Gefahr droht, wem man besser aus dem Weg geht, vor allem aber auch, wer gerade ein bisschen Unterstützung benötigt und sich unwohl fühlt, mal einen kleinen Witz vertragen kann oder eine Umarmung braucht, wo man mal kurz hin muss und die Sonnenbrille abnehmen.« (SBP 319)

165 Die »Ambivalenz des lindenbergschen Panikbegriffs« und damit dessen Tauglichkeit als »situationsbedingtes Gegengift« stellt auch Stuckrad-Barre in seinem *Lindenberg-Lexikon* fest (Benjamin von Stuckrad-Barre: Udo Fröh-

Mit dieser Mischung von *Kometeneinschlag* und *Angenehmisierung* aktualisiert Stuckrad-Barre nicht nur die Lindenberg'sche Poetik, sondern über diese auch das frühromantische Verfahren der »Wechselerhöhung und Erniedrigung« (NW 2, 545); die Lust am Selbstentwurf und der Bezug auf Stabilisierungsverfahren, deren Verschränkung Novalis *wahrhafte Exzentrik* nennt. Anders als bei Novalis wird diese aber nun durch mitleidsethische, aktionistische und humoristische Verfahren gerahmt, wie sie eine Poetik »nachromantischer« Exzentrik auszeichnen: *Panik!*, und: *Keine Panik!*

liche! Das Lindenberg-Lexikon von Alkohol bis Zigarre, Berlin 2016, S. 132). Dem exzentrischen Gegenpol zur Exaltation hat Stuckrad-Barre 2016 den oben bereits zitierten Essay *Nüchtern* gewidmet.

5. Fazit: Was ist nachromantische Exzentrik?

In seinem Klassiker *Sources of the Self* (1989) verortet der kanadische Philosoph Charles Taylor in der Romantik, auch und gerade bei Novalis, einen Paradigmenwechsel der Subjektphilosophie: Dort entdeckt das Subjekt seine ›Expressivität‹, das Potenzial zum Entwurf seiner Individualität aus zuvor ungeahnten Ressourcen des Selbst.¹ Wie sich diese Vorstellung von Individualität seither entwickelt hat, konkretisiert er in der späteren Studie *A Secular Age* (2007): Die Formen der Selbstverwirklichung, die in der Romantik zunächst in einem engen Kreis kursieren, gewinnen über die Jahrzehnte und Jahrhunderte an immer größerem Einfluss. Und im Zuge dieser zunehmenden Wirkung der romantischen Selbstverwirklichungskonzepte bis hin zur Popkultur, so Taylor, pluralisieren sich auch die Sinnangebote zu solcher ›expressiver‹ Selbsterkundung. Diese Vervielfältigung der Sinnsysteme nennt er den Nova-Effekt.²

Andreas Reckwitz beschreibt diese Entwicklung aus soziologischer Sicht und stellt fest, dass sie nicht ohne Verwerfungen verläuft: Der kultureklektizistische Expressivismus entwickelt sich seit den 1970er-Jahren unter dem Leitprinzip der Kreativität und dem Imperativ des ›Neuen‹ zum Gemeingut einer globalen gehobenen Mittelschicht.³ Derweil etablieren sich in ebendiesem Zeitraum bereits historisch widerlegt geglaubte reaktionäre, nationalistische und borniert-religiöse Gegenbewegungen. Damit stehen sich, so Reckwitz, nicht nur zwei unterschiedliche Kulturen gegenüber, eine Kultur von Offenheit und ökonomischer Flexibilisierung gegen eine Kultur der Bewahrung und des nationalen Protektionismus. Vielmehr ergeben sich zwei konträre Auffassungen dessen, was unter »Kultur« überhaupt zu verstehen ist: ein Eklektizismus, der Kultur als letztlich kontingentes Kombinationsspiel von Lebensstil-Angeboten versteht, oder ein Essentialismus von Identitätsgemeinschaften, die unter einander nur begrenzt kompatibel sein sollen.⁴

1 Charles Taylor: Quellen des Selbst, S. 639ff. sowie den Abschnitt 1.1.

2 Vgl. das Kapitel *Der Nova-Effekt* in Taylor: Ein säkulares Zeitalter, S. 505ff.

3 Vgl. Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 333ff. Reckwitz' Rekapitulation der Entwicklung des Kreativitätsdispositivs wurde im Abschnitt 1.5. angeschnitten und spielte dann in Abschnitten des vierten Teils eine Rolle.

4 Vgl. Andreas Reckwitz: Die Gesellschaft der Singularitäten. Seine Unterscheidung zwischen einem essentialistischen und einem eklektizistischen Kulturbegriff wurde in der Einleitung von Teil 4 eingeführt.

Betrachtet man diese Gemengelage unter dem Blick von Chantal Mouffes Theorie der ›Agonistik‹, so besteht das Problem, das hiermit für den demokratischen Diskurs entsteht, in einem beidseitigen Unwillen zur konflikthaftern Austragung eines Dialogs: Der liberal-demokratische Diskurs, wie Mouffe ihn sich vorstellt, bedingt die Möglichkeit einer negativen Positionierung und zugleich die Einsicht in die Beschränktheit der eigenen Position.⁵ Die kreativ-eklektizistische Haltung erschöpft sich aber ganz im Gestus der Affirmation technologischer, identitätspolitischer und wirtschaftsliberaler Fortschrittsgedanken, die sie über jede Diskussion erhaben meint. Kulturessentialistische und identitäre Bewegungen neigen derweil zu Nationalchauvinismus und Bürgerkriegsrhetorik, in denen sie sich ihrer Sache ebenso sicher wähnen und ebenfalls keine Diskursbereitschaft mehr ausbilden.⁶

Die Überlegungen der vorliegenden Studie können im Zusammenhang der von Taylor, Reckwitz und Mouffe aufgezeigten historischen Entwicklungen auf drei Thesen zugespitzt werden: Erstens ist das ›expressive‹ Potenzial in seinem Entdeckungszusammenhang in der Frühromantik aus ›agonistischer‹ Sicht mit einem demokratietechnisch unzulänglichen Idealbild der Homologie subjektiver und gesellschaftlicher Bewegungsfiguren verknüpft. Indem die ästhetische Arabeske, welche durch diese Bewegungsdynamik entstehen soll, keine eigentlichen politischen Handlungsmuster ausbildet, können sich ab der Wende zum 20. Jahrhundert völlig unterschiedliche Bewegungen auf die Romantik beziehen: Avantgardistische und postmodern-kultureklektizistische Bewegungen speisen sich ebenso aus dem motivischen und gedanklichen Repertoire der Romantik wie wirtschaftsliberale und rechtsnationale Gruppen.

Zweitens erschöpft sich das Prinzip romantischer Expressivität, anders als von Reckwitz dargestellt, nicht im Paradigma von sich selbstständigender Kreativität: Dieses wird schon bei Novalis durch das Prinzip exzentrischer Subjektivität konturiert und gegebenenfalls auch konterkariert. Die Spannung, welche ein Kunstwerk interessant macht,

5 Vgl. Mouffe: Agonistik, bes. S. 123, bzw. den Abschnitt 2.2.4.

6 Eine Aktualisierung ihrer Theorie mit Blick auf die jüngeren rechtspopulistischen Bewegungen Europas leistet Mouffe in ihrem Buch *Für einen linken Populismus*. Darin konkretisiert sie mit Blick auf die Erosionen in den westeuropäischen Parteienlandschaften ihre Kritik an der Loslösung liberaler Kräfte aus dem liberal-demokratischen Kontinuum, indem durch einen Mangel an linken demokratischen Positionen ein Gefälle zugunsten rechtsnationaler Parteien entstehe (vgl. Chantal Mouffe: *Für einen linken Populismus*, übersetzt von Richard Barth, Berlin 2018).

besteht demnach weder alleine im Gestus kreativer Exaltation noch reaktionärer Selbstversicherung. Kreative Originalität kennzeichnet vielmehr eine Konfrontation der überbordenden Impulse mit gewohnheitsmäßigen Beständen, ein immer neues Bemühen, Wechselbezüge zwischen ›verworrener‹ Subjektivität und gesellschaftlicher Ordnung zu entwerfen.

Und drittens hat sich eine Reihe von literarischen Poetiken herausgebildet, welche Ähnlichkeiten zu Novalis' poetologischem wie politischem Wechselprinzip aufweisen und hier deshalb unter dem Schlagwort der ›nachromantischen‹ Exzentrík figurieren. Anstelle der romantischen Homologie stellen sie das Verhältnis von Kunst, Subjekt und Gesellschaft jedoch unter die Vorzeichen einer negativen Komplementarität: Wie dem Subjekt die Erlangung einer dauerhaften inneren Harmonie verwehrt bleibt und die moderne Romanpoetik zur immer neuen Selbstdefinition angehalten ist, so kann sich auch die Gesellschaft immer nur auf Zeit stabilisieren.

Alle drei Ebenen – der Subjektgenese, der Poetik und des Politischen – sind demnach in einer ständigen Aushandlungsbewegung begriffen, die neben dem Dynamisch-Konflikthaften immer auch die eigene Stabilisierung im Sinn hat. Anders als bei Novalis kann die Ästhetik in diesem komplexeren Spiegelverhältnis die Problematik subjektiver und politischer Selbstdefinition nicht mehr in einem harmonischen ästhetischen Formgesetz auflösen oder eine solche Auflösung zumindest als allegorisches Phantasma entwerfen. Die Kunst kann aber weiterhin als Ort der Definition und der Reflexion jener Verfahren gleichzeitiger Dynamisierung und Stabilisierung fungieren und zudem den Sinn dafür wecken und kultivieren, wie sich eine solche agonistische Positionierung anfühlen kann.

Diese Form ›nachromantischer‹ Exzentrík geht folglich weder in der reaktionär-verfestigten noch in der eklektizistisch-kontingenzgetriebenen Haltung auf – eben da es beiden an dialogischem Selbstverständnis mangelt. Diese Logik ›nachromantischer‹ Exzentrík soll zugleich aber auch nicht als dritter, von den anderen beiden aus der Romantik abgeleiteten Paradigmen unabhängiger Kulturbegriff verstanden werden. Im Sinn einer agonistischen Adaption der romantischen Wechselbewegung stellt sie vielmehr ein diskursives Verfahren dar, vermittels dessen die beiden Kulturbegriffe in eine konflikthafte Konstellation zueinander gebracht werden können. Aus dieser soll statt der beidseitig bloßen Verhärtung der Fronten eine produktive Spannung resultieren, welche bei Mouffe die stetig neue Aushandlung des Selbstbilds gründiert – dies ähnlich wie bei Novalis auf der Basis einer auch emotiven Auseinander-

setzung mit einem als konstitutiv intransparent verstandenen, immer wieder neu zu entwerfenden Selbst.⁷

Damit werden der eklektizistische und der essentialistische Kulturbegriff nicht als sich ausschliessende Alternativen aufgefasst, sondern als Extrempole eines Spektrums, die für sich in Reinform je unhaltbar sind und an Berechtigung erst im dialogischen Wechselspiel gewinnen, als jeweilige Tendenz einer partikularen politischen Haltung. Reflektiert sich die einzelne Position in dieser Form als exzentrische, so kann sie nach Michail Bachtins These in ein dialogisches Wechselspiel mit anderen, ebenso exzentrischen Positionen treten,⁸ die es im Sinn auch von Mouffes Agonistik-Begriffs zu konterkarieren gilt, ohne sie vernichten zu wollen.⁹

7 Der Einbezug von Emotionen in die politische Auseinandersetzung wird bei Mouffe in Anlehnung an die Demokratietheorie Antonio Gramscis nicht im Gegensatz zu rationaler Argumentation verstanden. Er stellt jedoch in Rechnung, dass die vernünftige Argumentation ihrer These nach alleine nicht ausreiche, um die demokratischen Kräfte zum Zweck dessen zu mobilisieren, was Mouffe eine Veränderung des gesellschaftlichen »Begierde- und Affektregime[s]« (ebd., S. 90) nennt. Gemäß eines Vorschlags im obigen Teil zu Wilhelm Raabe (3.3.4.) wäre die Konstruktion entsprechender »Äquivalenzkette[n]« (ebd., S. 74f.) auch über eine bei Mouffe nicht beleuchtete, aber etwa bei Martha Nussbaum ausgearbeitete Ethik der Empathie möglich (vgl. Nussbaum: Politische Emotionen), welche im Mouffe'schen Spannungsfeld entweder die Pole des liberalen und des demokratischen vertiefen, oder aber eine dritte Koordinate bilden könnte.

8 Wie Bachtin es in seinem Dostojewski-Buch formuliert, »krümmt sich« die exzentrisch positionierte Figur »förmlich in Anwesenheit oder im Vorgefühl eines fremden Wortes, einer Antwort oder eines Einwandes« (Bachtin: Probleme der Poetik Dostoevskijs, S. 219). Vgl. dazu den Abschnitt 2.3.2.

9 Chantal Mouffe stützt sich in ihrem Konzept des Politischen auf Carl Schmitt, wobei sie dessen krieglerische Freund-Feind-Dichotomie auf den zivil ausgeprägten demokratischen Widerstreit ummünzt (vgl. zur Schmitt-Adaption Chantal Mouffe: Über das Politische – Wider die kosmopolitische Illusion [2005], übersetzt von Niels Neumeier, Frankfurt a.M. 2007). Während sich die Schmitt'sche Analyse im Bezug auf das Politische als nützlich erweist, sind seine Überlegungen zum Romantischen im Hinblick auf die hier untersuchten »nachromantischen« Poetiken uninteressant: Nicht rückhaltloser Subjektivismus, wie ihn Schmitt diagnostizierte, stellt hier den Anknüpfungspunkt an die Romantik dar, sondern eben jene Mischung aus poetischer Agilität und Besonnenheit, welche in Anlehnung an Novalis' Beschreibungen der Königs- und Künstlerfigur den exzentrischen Gestus ausmacht (vgl. zu Schmitts Romantik-Begriff Matthias Löwe: »Politische Romantik« – Sinnvoller Begriff oder Klischee? Exemplarische Überlegungen zum frühromantischen »Staatsorganismus«-

Literatur stellt in Poetiken wie den hier untersuchten solche Haltungen und Handlungsmuster vor und partizipiert damit an einem Diskurs über subjekttheoretische, poetologische und politische Implikationen von Kunst.

5.1. Romantische Exzentrík

Wie das erste der vier Kapitel dieses Buches zeigt, steht bereits das Programm romantischer Exzentrík, wie es sich bei Novalis ausgeprägt findet, in engem Zusammenhang mit gesellschaftlichen und politischen Fragen: Indem sich Novalis die Möglichkeiten ästhetischer Verfremdung vor Augen führt, zeichnet sich ihm innerhalb des Kunstwerks eine Wechselspannung ab zwischen dem Wunderbaren, das er aus dem Bilderfundus von Religion und Mythologie speist, und jenem Gewöhnlichen, wie er es als literarischen Topos, aber auch in eigenen Gesellschaftsbeobachtungen kennengelernt hat. Ein Kunstwerk gewinnt somit einen exzentrischen Charakter, indem es die Erschließung unbekannter innerer Ressourcen mit Formen des Alltäglichen einem individuellen, ›interessanten‹ Mischverhältnis gemäß kontrastiert.¹⁰

In diesem Zusammenhang prägt Novalis das Bild des exzentrischen Kometen: Wie die Planeten umkreise er die Sonne, im Gegensatz zu ihnen folgt der Komet aber nicht festen Bahnen, sondern umschwirrt das Gestirn freier, nach der Maßgabe seines individuellen Charakters. In einer solchen exzentrischen Bewegung sieht Novalis Möglichkeiten für den literarischen Ausdruck: So kann die Romanform seinen Überlegungen zufolge eine Vielfalt von Gattungen unter dem Prinzip eines zugänglichen, ökonomischen Stils vereinigen und so die Spannung zwischen Verflüssigung und Formgebung modellhaft vorführen. Diese Dynamik der Erhöhung und der Trivialisierung spiegelt Novalis' Figurentypus des Genies, indem dieses Bestände des Entrückt-Verworrenen und des Zentriert-Geordneten kombiniert.

Novalis sieht darin aber auch die Blaupause für eine politische Entwicklung: Der preußische Staat habe die Gesellschaft, so stellt er fest, nach allzu rigiden, mechanistischen Vorgaben geordnet – eine Beobachtung, die sich mit Michel Foucaults Beschreibung eines engmaschi-

Konzept und seiner Rezeptionsgeschichte, in: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 21 [2011], 189–202).

¹⁰ Zum Begriff des ›Interessanten‹ in der Frühromantik vgl. Wölfel: Interesse/interessant, bzw. den Abschnitt 1.1.

gen ›Normalismus‹ deckt.¹¹ Stattdessen sollen die Menschen sich freier bewegen, ihr Leben individueller entwerfen können – eine Antwort auf die Verflüssigung der Standesgrenzen. Ein solches Potenzial zum eigensinnigen Entwurf erkennt Novalis jedem einzelnen Bürger einer Gesellschaft zu. Er stellt fest: »Jeder Mensch sollte Künstler seyn. Alles kann zur schönen Kunst werden.« (NW 2,497). Und im Zeichen dieses Postulats übt Novalis Philisterkritik an all jenen, die sich solcher Selbsterkundung verschließen.

In der Flexibilisierung der Gesellschaft sieht Novalis indessen auch eine Gefahr: Er traut einer völligen Demokratisierung des Staats nicht, will die dynamisierende Wirkung demokratischer Impulse mit festen Formen kontrastiert wissen.¹² Und da er nicht über einen Begriff stabiler demokratischer Institutionen verfügt, greift er gerade in diesen Zeiten des gesellschaftlichen Umbruchs zum Bild einer starken monarchischen Regierung als »Centralsonne« (NW 2,503). In deren Gravitationsfeld sollen sich die flottierenden Individuen gefahrlos bewegen und an ihrem Vorbild orientieren.¹³ Indem er einsehen muss, dass der regierende preußische König die Rolle eines solchen Zentralprinzips zu spielen nicht in der Lage ist, wird er das Prinzip des stabilisierenden Pols in seiner *Europa*-Rede durch einen europäischen Katholizismus ersetzen und in *Heinrich von Ofterdingen* den Künstler krönen.¹⁴

5.2. Humoristische Poetik

Die Leitthese lautet nun, dass von Novalis' Prinzip einer Vereinigung von Demokratie und Absolutismus in der Metapher des Sonnensystems bis zu Charles Taylors Bild des Expressivismus im Rahmen einer komplexeren Nova-Struktur eine neue Konfiguration des Prinzips exzentrischer Subjektivität führt, die sich analog zu einer zunehmenden demokratischen Institutionalisierung der Gesellschaft entwickelt. Als Vertreter einer Bewegung literarischer Poetiken in Richtung solcher

11 Zur Definition des Normalismusbegriffs vgl. Michel Foucault: In Verteidigung der Gesellschaft, bzw, den Abschnitt 1.3.

12 Zur Verheerung von Kometen als »Revolutionsfackeln«, die eine »allgemeine Tendenz zum Zerfließen« befördern vgl. die Passage in *Glauben und Liebe* NW 2,490.

13 Zur politischen Konzeption in *Glauben und Liebe* vgl. den Abschnitt 1.3.

14 Zur katholischen Wendung des Staatskonzepts in der *Christenheit oder Europa* vgl. den Abschnitt 1.4.

demokratischer Liberalität unter ›nachromantischen‹ Vorzeichen werden im zweiten Kapitel Erzählungen Jean Pauls, E. T. A. Hoffmanns und Jeremias Gotthelfs untersucht.

Zentrale Bestände des frühromantischen Denkens finden sich bei ihnen wieder: Novalis' poetologische Postulate, wonach die Gattungsbestimmung des Romans einen Anspruch auf Popularität mit einer zugleich immer neuen Herausforderung seiner formalen Gestaltung kombiniert, sind weiterhin prägend. Man denke an die idiosynkratischen Volten Jean Pauls, die vom Wissen um die Notwendigkeit der Selbststabilisierung im Gemütlichen begleitet werden, Hoffmanns Experimente mit der Gattung des Märchens oder Gotthelfs Entwurf einer zugleich volkstümlichen wie auch höchst eigensinnigen Kombination von Berner Dialekt und deutscher Hochsprache.

Wie bei Novalis in der Kombination von ›Verworrenem‹ und ›Geordnetem‹ zum Genie, wird das exzentrische Wechselspiel auch weiterhin in einer diegetischen Figur gespielt, und zwar im Typus des humoristischen Sonderlings: Jean Pauls Titelheld aus *Giannozzos Seebuch* (1801) manövriert mit seinem Heißluftballon in wechselhaftem Auf-und-Ab, Hoffmanns Einzelgänger schwanken zwischen romantischen Exaltationen und Alltagstrott und Gotthelfs Hans Joggeli weiß ebenfalls sowohl die Mitte des Weges zu halten als auch sein Umfeld mit einem ironischen Maskenspiel zu verwirren. Als Genies können diese Figuren aber nicht mehr gelten: Das Versprechen, dass die exzentrischen Volten dieser Figuren dereinst in einer höheren Ordnung aufgehen, gilt nur noch mit deutlichen Abstrichen.

Konnte Novalis jene kontrastvolle Wechselbewegung durch religiöse und absolutistische Formen rahmen, setzen die Autoren in der Folgezeit in diese zunehmend weniger Vertrauen. So kompliziert sich bei Jean Paul das Versprechen der Harmonisierung des Exzentrischen, wenn bei seiner Figur des Giannozzo die politische und religiöse Erlösung fehlschlägt. Indem er mit seinem Ballon auf Idyllen-Motive zurückgreift, die ihm im Rahmen des Gemütlich-Privaten der ›Urhütte‹ zusätzliche Sicherheit bieten, kann er sich stabilisieren. Als er diese in Erwartung einer unmittelbaren Erlösung außer acht lässt, stürzt sein Held ab.

Psychisch durch ihre exzentrischen Wechselbewegungen gebeutelt, können manche der Figuren E. T. A. Hoffmanns ein solches Scheitern durch die Aushandlung ihrer exzentrischen Haltung im Rahmen des Häuslichen verhindern. Und im Gegensatz zu Jean Pauls *Giannozzo* gewinnt das Private in Hoffmanns *Meister Floh* (1821) einen politisch-konkreten, nämlich rechtsstaatlichen Sinn: Als Richter auf die Verheerungen totalitärer Regierung sensibilisiert, gibt Hoffmann der roman-

tischen Kampflost eine neue Prägung, indem er sie mit dem Ziel des Schutzes der Gesinnungsfreiheit gegen die Zensur nach den Karlsbader Beschlüssen auch literarisch profiliert.

Jean Pauls wie Hoffmanns Figuren treten für ihre Überzeugungen mit großer polemischer Streitlust ein und greifen hier wiederum mit der Philisterkritik einen romantisch geprägten Topos auf: Das satirische Niederfahren Giannozzos in seinem Ballon führt E.T.A. Hoffmann mit seinem literarischen Whistleblowing fort. Die Zeitumstände erlauben es nun Jeremias Gotthelf, dessen Erzählung *Hans Joggeli der Erbvetter* (1848) hier untersucht wird, diese polemische Lust mit einem dezidiert demokratischen Kritikhabitus zu rahmen: Er sieht die Prinzipien der literarischen und der politischen Kritik durch eine republikanische Lust am »Frischen« und »Unabsichtlichen«¹⁵ grundiert und agiert so publizistisch und karitativ aus, was bei Jean Paul nur als handlungsloses Handeln entworfen werden konnte und was sich auch bei Hoffmann politisch erst bedingt konkretisieren ließ.¹⁶

Die Romantik hat im Zusammenhang des idealistischen Diskurses und der Erlösungsrhetorik der Epoche wohl auch zu viel Hoffnung in die Perfektibilität des Menschen gesetzt. Als alternative Verbesserungsstrategie statten Jean Paul, Hoffmann und Gotthelf ihre Figuren mit einem besonders hohen Mitleidsempfinden aus. Denn das Mitleid vermag, wie dies schon Lessing erkannte, das Verhalten des Menschen auch jenseits umfassender Systementwürfe zu bessern.¹⁷ Dies gilt besonders,

15 So der Schriftsteller in einem Brief an Irenäus Gersdorf (GSW EB 6,246), der in der Einleitung des Abschnitts zu Gotthelf zitiert wird (Abschnitt 2.3.).

16 Die Beobachtungen, die zur Adaption des romantischen Exzentrik-Postulats bei Gotthelf angestellt wurden, wären vermutlich leicht mit den Überlegungen zu einem »romantischen Antikapitalismus« Patrick Eiden-Offes zu vermitteln. Ähnlich einem Anliegen Mouffes, welche nicht mit herkömmlichen Klassenbegriffen argumentiert, sondern als politisches Kollektivsubjekt über »Äquivalenzketten« konstruiert wissen will (vgl. Mouffe: Für einen linken Populismus, S. 71-91), fahndet Eiden-Offe unter anderem bei Tieck, Heine und Büchner nach Perspektiven der demokratischen Linken im Vormärz jenseits essentialistischer Klassenbegriffe (vgl. Patrick Eiden-Offe: Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats, Berlin 2017). So hätte etwa Heines *Atta Troll* (1843), in dem die Bildsprache der romantischen Poesie humoristisch gewendet wird, während der Text über die Hoffnungen des Vormärz im Bild des flüchtigen Bären pessimistisch bilanziert, in das Sonderlings-Korpus der vorliegenden Überlegungen gepasst.

17 Nach Lessing bessert das Mitleid »unmittelbar«, »den Mann von Verstand sowohl als den Dummkopf« (Lessing: Briefe von und an Lessing 1743-1770, S. 133); ein in Abschnitt 2.1.3. angeführtes Zitat, das sich in der für diese Ar-

wenn zugleich problematische Seiten des Mitfühlens reflektiert werden können, wozu die Poetiken der drei hier untersuchten Schriftsteller ebenfalls anleiten.¹⁸

5.3. ›Cynische‹ Subjektivität

Ging Novalis von der Unzulänglichkeit des Demokratischen aus, so bleibt ein Bewusstsein für ihre Fragilität erhalten: Entfesselte Kampfeslust kann wüste gesellschaftliche Verwerfungen nach sich ziehen. Während Novalis ein Korrektiv dazu in feudalen und religiösen Formen suchte, gewinnt im zunehmend demokratischen Bewusstsein ein anderes Prinzip an Gewicht, in dessen Zusammenhang nun Chantal Mouffes Begriff der ›Agonistik‹ eingeführt wird: Die demokratische Verfahrenslogik ist Mouffe zufolge zwar unbedingt auf eine scharfe, auch emotional ausagierte Kritikhaltung angewiesen. Zugleich aber muss diese sich selbst immer wieder dahingehend relativieren, dass sie den Diskurs, durch den sie erst möglich wird, nicht zerstört. Mit der polemischen Kritik muss also ein Bemühen um die Stabilisierung liberal-demokratischer Institutionen einhergehen.¹⁹

Eine solche Doppelhaltung von Dynamisierung und Stabilisierung grundiert auch die Verfahrensweise der humoristischen Sonderlingsfigur, die einerseits radikal subjektiv polemisiert, sich andererseits aber auch als äußerst harmoniebedürftig erweist. Rhetorisch wird diese Mischform aus Aggression und Regression oben in einem Prinzip gefasst, das Michail Bachtin als innerlich-polemische ›Dialogizität‹ beschrieben hat: Demnach ist Polemik der Demokratie insofern erstens zuträglich, als der eigene Standpunkt durch seine exaltierte Übertreibung deutlich formuliert wird, zweitens aber auch, weil sie gerade dadurch aber auch Widerspruch herausfordert und ihre Haltung so in ihrer Partikularität reflektiert.²⁰

beit zentralen Studie von Hans-Jürgen Schings über literarische Mitleidsethik findet (vgl. Schings: *Der mitleidigste Mensch*, S. 42).

18 So wird in Abschnitt 2.1.3. Jean Pauls Unterscheidung zwischen aufrichtiger Anteilnahme und einem »kleinliche[n] und [...] erlogene[n] Empfinden« angeführt (JPSW 5,129). Vgl. außerdem die Abschnitte 2.2.2. zu Hoffmann und 2.3.1. zu Gotthelf.

19 Mouffe gibt eine Überblicksdarstellung über ihre Theorie in Mouffe: *Agonistik*, S. 21 ff.

20 Vgl. zu den demokratischen Implikationen von Bachtins Theorie Grüttemeier: *Dialogizität und Intentionalität bei Bachtin*.

Wie im dritten Kapitel exemplifiziert, findet man solche gleichermaßen politischen wie poetologischen Dissensfiguren in der Gründerzeit bei Friedrich Theodor Vischer, Theodor Fontane und Wilhelm Raabe dargestellt: Vischer entwirft in *Auch Einer* (1879) mit seinem Allergiker Einhart eine Figur, welche der von ihrem Autor früher proklamierten Vereinbarkeit körperlicher und gesellschaftlicher Harmonie abgeschworen hat. Stattdessen etabliert Einhart nun eine Pendelbewegung zwischen Ansprüchen des Gefühls und der Vernunft, deren Pole er als allzu vernünftigen ›Idealismus‹ und rein sinnliche ›Romantik‹ apostrophiert. Dieser für den klisierten Diskurs der Epoche typische Begriff der Romantik verkennt deren reflexives Potenzial. Indem er im Umgang mit dieser einseitig verstandenen Romantik ein Verfahren der poetologischen Gestaltung des Romanhaften nach dem Prinzip einer exzentrischen Wechselbewegung zwischen den Polen von Vernunft und Körperlichkeit entwirft, bewegt er sich zu genuin frühromantischen Vorstellungen jedoch tatsächlich in großer Nähe.

Die politischen Implikationen gestalten sich dabei jedoch anders als im frühromantischen Diskurs. Ihr agonistischer Charakter prägt sich in einem zunehmend demokratischen Rahmen immer deutlicher aus: Die Einheit des Deutschen Reichs wird bei Vischer emphatisch begrüßt wie seine Verfasstheit harsch kritisiert. Als Form, die Stabilisierung und die exaltierte Bewegung miteinander zu vermitteln, entwickelt Vischer das Konzept eines literarischen ›Cynismus‹, welches die Unhintergebarkeit einer gewissen Geruhsamkeit als ebenso notwendig erscheinen lässt wie die polemische Geschmacksverletzung.

Subtiler – und für den Autor selber möglicherweise gar nicht zur Gänze transparent – nehmen sich die politischen Implikationen dieser ›cynischen‹ Figuration in der Gestalt Van der Straatens aus Fontanes *L'Adultera* (1882) aus: Als christlich getaufter Jude verleiht er seinem Unbehagen gegenüber einer aus heutiger Sicht höchst problematischen Assimilationsforderung in einem humoristischen Habitus unmäßiger Behäbigkeit Ausdruck. Von Fontane trotz teils klischerter Züge mit einigem soziologischem und psychologischem Scharfblick gezeichnet, gewinnt die Figur angesichts der Unzulänglichkeit des Assimilationskonzepts wie auch der Verheerung eines damals schon offen rassistischen Antisemitismus in der aufgeheizten antijüdischen Stimmung der Gründerzeit diagnostischen Charakter.

Raabe schließlich inventarisiert und systematisiert in seinem *Stopfkuchen* (1890) die Figurentypologie des Sonderlings von der humoristischen Poetik Jean Pauls bis zur ›cynischen‹ Strategie Vischers: In der Figur Heinrich Schaumanns wird noch einmal mit großer Verve

das Prinzip des humoristischen Exzentrikers heraufbeschworen, der jedoch – im Gegensatz zu den Anfängen bei Jean Paul – nicht mehr ein Held ohne Heldentat ist: Das Ethos des Mitleids und der Aberwitz des leidenschaftlichen Polemikers treiben Raabes Figur über die Grenzen eines rein kontemplativen Lebens hinaus. Im agonistischen Sinn politisch ist aber nicht nur dieser inhaltliche Bezug: Indem Raabes Darstellung seines Helden zwischen sympathisierenden und problematischen Seiten wild changiert, bezieht er den Leser in die dialogische Aushandlungsbewegung mit ein.

5.4. ›Nachromantischer‹ Modernismus

Obschon mit Raabe die poetologischen und politischen Möglichkeiten der Sonderlingsliteratur ausgeschöpft scheinen, steht der für das Thema ›nachromantischer‹ Exzentrik einschneidendste gesellschaftliche wie literaturgeschichtliche Paradigmenwechsel erst noch bevor: Zum Ende des 19. Jahrhunderts gewinnt das Prinzip exzentrischer Subjektivität, das die Frühromantiker in Charles Taylors Darstellung als ›expressives‹ Selbst- und Weltverhältnis postulieren, neue Virulenz, indem die Romantik als Paradigma des Modernen neu entdeckt wird. Von progressiven wie reaktionären Dichtern, Denkern und Scharlatanen neu profiliert, speisen sich Reformkonzepte, die den Individualismus vortreiben, ebenso aus ihren Beständen wie reaktionäre und faschistische Bewegungen, die zur Uniformierung drängen.

Indem also die romantische Poetik jetzt ihre volle Wucht entfaltet und in kultureklektizistischer wie -essentialistischer Richtung je einseitig und teils höchst verfälschend adaptiert wird, kommt auch dem Prinzip ›nachromantischer‹ Exzentrik in seiner Funktion eines Korrektivs neue Bedeutung zu: Die Verheerung essentialistischen Denkens wird mit der Anverwandlung romantischer Spiellust und ihres Schöpfens aus höchst dispersen Ressourcen des Kulturellen und des Selbst konterkariert. Zugleich wird das ausgefallene Spiel jedoch auch immer wieder auf alltägliche und existentielle Dimensionen heruntergebrochen, welche den Enthusiasmus und die kreative Zerstörungskraft der Eklektiker drosseln. Dies ist im vierten und letzten Kapitel des Buchs Gegenstand.

In der Darstellung der Angestelltenwelt bei Robert Walser (*Helblings Geschichte*, 1913) und Martin Kessel (*Herrn Brechers Fiasko*, 1932) geht die Lust am romantischen Flirren mit heftigen Depressionsgefühlen und Regressionsbedürfnissen einher. Bei Walser zeigt sich dabei am Beispiel der Angestelltenfigur geradezu paradigmatisch, wie das exzentrische

Prinzip der Konfiguration des Gewöhnlichen neoromantisches Pathos in die Leere laufen lässt, während sich bei Kessel die politischen Implikationen einer exzentrischen Haltung abzeichnen. Bei Hans Fallada (*Der Alpdruck*, 1947) und Wolfgang Koeppen (*Das Treibhaus*, 1953) wird vor allem die Diskreditierung der romantischen Emphase in deren entstellender Adaption durch den Nationalsozialismus thematisiert. Zugleich gewinnen sie dem Prinzip exzentrischer Subjektivität unter umso stärkerem Pochen auf die Prinzipien von Demokratie und Rechtsstaatlichkeit eine wesentlich dezidiertere politische Kritikhaltung ab.

Während ihre Figuren jedoch noch reichlich gedrückt taumeln, agieren die Protagonisten Ulrich Bechers (*Murmeljagd*, 1969) und Thomas Bernhards (*Alte Meister*, 1985), obschon durch die Verwerfungen des Nationalsozialismus ebenfalls stark geprägt, die Wechselstimmung von Exaltation und Gewohnheit auch wieder lustvoller aus. Dort, zwischen der kämpferischen Pose von '68 und der Spiellust der Postmoderne, sind jene popkulturellen gesellschaftlichen Parameter ausgelegt, in denen Charles Taylor den wichtigsten Schub einer Demokratisierung des ›expressiven‹ Prinzips ausmacht und in denen Andreas Reckwitz die Gefahr einer hegemonialen Verfestigung des kreativen Prinzips sieht.

Insofern fungiert die Popkultur, wie sie bei Sibylle Lewitscharoff (*Consummatus*, 2006) und Benjamin von Stuckrad-Barre (*Panikherz*, 2016) in Szene gesetzt wird, schlüssig als zentrales Resonanzfeld nachromantischer Exzentrik: Lewitscharoffs Held lässt sich in einem Sturm von hoch- und popkulturellen Referenzen einnebeln, die er noch und gerade in großer Verzweiflung und Trunkenheit mit traumwandlerischer Sicherheit in Konzepte mal aberwitziger Spiellust, mal fast andächtiger Besinnung und Ermutigung zu verpacken weiß.

Auf verheerenderem Kollisionskurs agiert Benjamin von Stuckrad-Barres narzisstisch-verletzliches, autobiografisch exponiertes Pop-Selbst die Aporien kreativer Selbstoptimierung aus. In der Figur Udo Lindbergs und dessen Ethos von gleichzeitiger Lust zur Exaltation und umsichtiger Freundlichkeit gewinnt bei Stuckrad-Barre die ›nachromantische‹ Form der ›expressiven‹ Exzentrik jedoch umso klarere Konturen.

5.5. Politische Implikationen

Wenn Andreas Reckwitz die Geschichte der Forderung nach Kreativität von einem romantischen Randprojekt zum zunehmend raumgreifenden Imperativ kreativer Industrien rekapituliert, so sieht er diese Entwick-

lung mit gemischten Gefühlen: Wohl bedeutet die breitere gesellschaftliche Erschließung des ›expressiven‹ Prinzips eine Demokratisierung kultureller Ressourcen. Zugleich aber verliert die kreative Haltung ihren kritischen Charakter, da in ihr, wie Reckwitz feststellt, »die negativ konnotierten sozialen Effekte fast vollständig verschwunden« sind.²¹

Diesem Prinzip folgend, wonach die »kreative Praxis Selbstzweck des expressiven Subjekts *und* Mittel zum Zweck für beruflichen und privaten Erfolg zugleich ist«,²² kann sich das Prinzip der Kreativität in neoliberalen Selbstoptimierungsdispositiven auf eine Form der Selbstverwirklichung verengen, welche in sich leer läuft und einem bloß noch ›pseudokreativen‹ Steigerungsimperativ gleichkommt.²³ Wo es dazu kommt, weckt das Erbe des romantischen Expressivismus paradoxerweise ausgerechnet jene Gefühle einer Ödnis des Berechenbaren, gegen welche die Frühromantik das Projekt der poetischen Entdeckung des Selbst doch ursprünglich entworfen hatte.

Unzulänglich ist an Reckwitz' Darstellung der Entwicklung der Expressivität, dass er den romantischen Begriff des ›Interessanten‹ ganz auf das Schlegel'sche Paradigma des ›Neuen‹ beschränkt. Das ›Neue‹ ist zwar in der frühromantischen Poetik auch über Schlegel hinaus eine Möglichkeitsbedingung von Kunst: Sie soll, wie auch Novalis schreibt »um uns zu *erneuern* [...] unser Lebensgefühl immer *rege* [...] erhalten« (NW 2,568). Um dies zu erreichen, muss das ›Neue‹ nach Novalis jedoch in eine Vermittlungsbewegung eintreten, welche einen umfassenderen Begriff des ›Interessanten‹ konturiert, der über die Irritation von Gewohnheit hinaus auch subjekttheoretische, gattungspoetische und gesellschaftliche Implikationen beinhaltet.²⁴

21 Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 129.

22 Ebd., S. 238.

23 Vgl. hierzu neuerlich den bei Reckwitz zitierten Aufsatz des amerikanischen Psychologen Richard Crutchfield, der vom kreativen das ›konterformistische‹ Prinzip unterscheidet, dessen ›pseudokreative‹ bloß den Anschein von Originalität erwecken (vgl. Crutchfield: Detrimental Effects of Conformity Pressures on Creative Thinking, S. 468f., zit. bei Reckwitz: Die Erfindung der Kreativität, S. 226).

24 Gegen die Verkürzung des Begriffs des ›Interessanten‹ auf ein rein selbstbezügliches Steigerungsethos kann man auch Chantal Mouffes Kritik der Vorstellung lesen, welcher Künstler und Theoretiker folgen, »die glauben, Radikalität sei gleichbedeutend mit Grenzüberschreitung: je grenzüberschreitender Praktiken seien, desto radikaler seien sie.« (Mouffe: Agonistik, S. 157) Dies, wie die Ersetzung ästhetischer Urteile durch moralische, welche sie im selben

Nicht die Paradigmen des ›Neuen‹ und des ›Interessanten‹ an sich wären im ›hyperkulturellen‹ Dispositiv demnach problematisch, sondern ihre Loslösung von der hier am Beispiel von Novalis' Poetik nachgezeichneten Vorstellung von literarischer und politischer Exzentrík, die auf Originalität in einem umfassenderen Sinn abzielt. Indem diese frühromantische Exzentríkkonzeption jedoch von einer im Kern vor-demokratischen Konzeption des Politischen geprägt ist, bietet sich als Verfahren der Kritik an der einseitigen Verflüssigung des ›expressiven‹ Prinzips jene agonistische Konfiguration exzentrícher Subjektivität an, auf welche sich der These dieses Buchs gemäß auch die hier analysierten Sonderlingspoetiken zubewegen.

Diese Bewegung geht dabei stets von konkreten Anliegen aus: von Jean Pauls Rehabilitierung der Mitleidsethik und Hoffmanns Verfechtung der Rechtsstaatlichkeit über die sozialen Anliegen bei Gotthelf, den Tierschutz bei Vischer, die Antisemitismus-Anspielungen bei Fontane bis zu den Invektiven von Raabes Stopfkuchen, die von Umweltschutz bis zu Kolonialismuskritik reichen.

Die agonistische Positionierung, welche diesen Haltungen zugrunde liegt, ist auch den hier untersuchten Texten nach 1900 abzulesen, als die ›expressive‹ Haltung einen immer breiteren gesellschaftlichen Einfluss gewinnt: Sie wehren sich nicht nur gegen reaktionäre Besitznahme der Romantik, die das exzentrísche Wechselspiel in einer essentialistischen Verstockung der romantischen Bestände versiegen lassen. Sie richten sich ebenso auch gegen dessen reine Verflüssigung. So machte sich schon Walsers Helbling nicht nur über die katholischen Phantasmen Brentanos lustig, sondern ebenso sehr über den Selbstverwirklichungsdrang der Lebensreformer und damit auch als übertrieben empfundene Spielarten der kultureklektischen Ausprägung von romantischer Expressivität.

In diesen Reformbewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts fristet das Kreativitätsparadigma gesellschaftlich noch ein Nischendasein. Sein zunehmender Einfluss zeichnet sich jedoch bereits in den 1920er-Jahren bei Martin Kessel mit der Werbewirtschaft als Speerspitze dessen ab, was sich im Verlauf des späten 20. Jahrhunderts zur kreativen Klasse entwickeln wird. Und deren Enthebung aus dem gesellschaftlichen Diskurs, die bei Kessel als Haltung aristokratischer Distanznahme beschrieben wird, beobachtet der dortige Protagonist Brecher bereits mit

Zug beobachtet, erscheinen Mouffe als »antipolitisch«, da sie den Charakter des politischen Ringens um die Hegemonie nicht erfassen« (ebd., S. 158).

derselben Skepsis, mit der ihm das Volk als »mensenähnliche Gallertmasse« (KBF 393) erscheint.

Nach dem Zweiten Weltkrieg sind die nachromantischen Sonderlinge mit der Kritik an der Indienstnahme der Romantik im Dritten Reich beschäftigt, in deren Zusammenhang der Einsatz für einen kämpferisch geführten Diskurs umso nötiger scheint: Bei Fallada betrifft diese Forderung vor allem den direkten Umgang mit dem Nationalsozialismus, deren bloß oberflächliche Übertünchung sein Protagonist anprangert. Diesem Versuch, einen gesellschaftlichen Diskurs über Kollektivschuld zu stiften, ist Falladas Buch selbst verpflichtet, das jedoch, da einer solchen Debatte weit voraus, auf wenig Resonanz stieß.

Die Figur Keetenheuves richtet den Vorwurf mangelnder öffentlicher Auseinandersetzung Anfang der 1950er-Jahre gegen den Bundestag, wobei nach Koepfens Darstellung nicht nur in allen Fraktionen ein Mangel an politischer Streitkultur vorzuherrschen scheint, sondern das parlamentarische System selbst gewisser Reformen bedarf. Und auch bei Becher geht die Kritik an Faschismus und Kommunismus mit nicht ganz so erbitterten, aber ebenfalls abfälligen Kommentaren über »Sozi-Bonzen« (BM 671) einher.

Mit Thomas Bernhard und Sibylle Lewitscharoff kommt die Sonderlingsliteratur in der Postmoderne an, deren Dogmen des freien Spiels entfesselter Zeichen bei ihnen jedoch immer wieder durch die schroffe Negativität der exzentrischen Selbstpositionierung konterkariert werden. Zur Entstehung einer kreativen Klasse, die seit den 1970er-Jahren einen Konformismus des Kreativen etabliert, steht ihre Schriftsteller-Imago, die in kontroversen öffentlichen Äußerungen kultiviert wird, im Widerspruch – abermals mit der Absicht, Tugenden intellektueller Selbstständigkeit, ein Ethos des Mitgefühls sowie die Freude am exzentrischen Aberwitz zu verteidigen.

Diese Absicht wird auch im Schlusskapitel zu Benjamin von Stuckrad-Barre deutlich, der in den 1990er-Jahren ein Prinzip selbstbezogener Distinktionswut verkörperte, die Aporien der bedingungslosen Selbstoptimierung dann aber wortwörtlich am eigenen Leib durchexerzierte: Dem Zynismus des Medienbetriebs setzt er in *Panikherz* (2016) jenen exaltierten, zugleich aber freundlich-eigensinnigen Sonderlingstypus entgegen, den er in der Figur Udo Lindbergs findet. Nach dessen Vorbild gelingt die Befreiung des exzentrischen Impulses aus einem leeren Überbietungsgestus und damit seine »nachromantisch«-agonistische Konfiguration auch und gerade im popkulturellen Rollenspiel.

Damit scheint sich die Logik einer »nachromantischen« Konfiguration exzentrischer Subjektivität auf gesellschaftlicher Ebene als Korrektiv

der beiden von Reckwitz beschriebenen Kulturbegriffe zu eignen, die einander entgegenstehen, jedoch nicht in einem produktiven Widerstreit miteinander begriffen sind. Gegen diese Gemengelage kann man die hier nachgezeichneten Poetiken demnach als Resonanz- und Reflexionsräume einer politischen Selbstverständigung lesen: Ihre ästhetischen Verfahrensweisen ähneln jener agonistischen Bewegungsfigur, deren Gleichzeitigkeit von Formbewusstsein und Improvisationslust gemäß sich Gesellschaften, welche sich von großen Utopien gelöst haben, immer wieder grundlegend neu hinterfragen und definieren müssen.

Zu diesem Verfahren der stetigen Neuaushandlung subjektiver und gesellschaftlicher Selbstbilder verhalten die hier behandelten Texte in ihrer formalen Konfiguration komplementär, indem sie Romanpoetik gleichzeitig als experimentelles Spiel wie als Ringen um Form begreifen. Das gesellschaftliche wie auch das eigene künstlerische Verfahren spiegeln sie dabei auch inhaltlich, indem sie am Beispiel ihrer allegorisch-überhöhten Protagonisten nachzeichnen, welche immer neu auszutrierende Mischung aus besonnener Reflexion, Exaltationslust und sozialer Sensibilität für solche politischen wie ästhetischen Anstrengungen nötig ist. Und im Zeichen solcher ›nachromantischer‹ Exzentrík kann sich jener urromantische Traum der Dynamisierung und Vermittlung subjektiver und gesellschaftlicher Selbstentwürfe durch Kunst wohl am ehesten erfüllen.

6. Literatur

6.1. Siglen

- BAM Thomas Bernhard: *Alte Meister* [1985], Frankfurt a.M. 1988.
- BM Ulrich Becher: *Murmeljagd* [1969], Frankfurt a.M. 2010.
- FDA Hans Fallada: *Der Alpdruck* [1947], Berlin 2014.
- FW Theodor Fontane: *Werke, Schriften und Briefe*, hg. von Walter Keitel und Helmuth Nürnberger, Darmstadt 1979.
- GBA Theodor Fontane: *Große Brandenburger Ausgabe*, hg. von Gotthard Erler, fortgeführt von Gabriele Radecke und Heinrich Detering, Berlin 1994ff.
- GSW Jeremias Gotthelf: *Sämtliche Werke in 24 Bänden*, hg. von Rudolf Hunziker und Hand Bloesch, Zürich 1912ff.
- HSW E.T.A. Hoffmann: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht, Frankfurt a.M. 1985ff.
- JPSW Jean Paul: *Sämtliche Werke*, hg. von Norbert Miller, mit Nachworten von Walter Höllerer, Darmstadt 2000.
- JPSW B Jean Paul: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, hg. von der Deutschen Akademie der Wissenschaften zu Berlin, Abt. III: *Briefe*, hg. von Eduard Berend, Berlin 1960.
- KBF Martin Kessel: *Herrn Brechers Fiasko* [1932], Frankfurt a.M. 2001.
- KT Wolfgang Koeppen: *Das Treibhaus* [1953], Frankfurt a.M. 1972.
- LC Sibylle Lewitscharoff: *Consummatus* [2006], München 2013.
- NW Novalis: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, fortgeführt von Hans-Joachim Mühl, Stuttgart 1960ff.
- RSW Wilhelm Raabe: *Sämtliche Werke*, hg. von Karl Hoppe, Göttingen 1966ff.
- SBP Benjamin von Stuckrad-Barre: *Panikherz*, Köln 2016.
- VAE Friedrich Theodor Vischer: *Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft* [1879], mit einem Nachwort von Otto Borst, Frankfurt a.M. 1987.
- WSW Robert Walser: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hg. von Jochen Greven, Frankfurt a.M. 1985f.

6.2. Weitere Primärliteratur

- von Arnim, Achim: Über die Kennzeichen des Judenthums. Bericht von einem der Mitglieder des gesetzgebenden Ausschusses [1811], in: Werke und Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe, Bd. 11, hg. von Stefan Nienhaus, Tübingen 2008, S. 107-148.
- Becher, Ulrich: Der Holzschneider Axel von Leskoschek, in: Austro American Tribune 9 (9.4.1945), o.S.
- Bernhard, Thomas: Minetti. Ein Portrait des Künstlers als alter Mann, mit sechzehn Fotos von Digne Meller Marcovicz, Frankfurt a.M. 1977.
- Bernhard, Thomas: Die Macht der Gewohnheit [1974], in: Stücke 1, Frankfurt a.M. 1988, S. 251-349.
- Dostojewskij, Fjodor: Aufzeichnungen aus dem Kellerloch [1864], übersetzt von Swetlana Geier, Frankfurt a.M. 2006.
- Dostojewskij, Fjodor: Der Idiot [1868f.], übersetzt von Swetlana Geier, Frankfurt a.M. 21999.
- Fallada, Hans: Kleiner Mann – was nun? [1932], Reinbek b.H. 201968.
- Fallada, Hans: Drei Jahre kein Mensch [1929], in: Sachlicher Bericht über das Glück, ein Morphinist zu sein, Berlin 2001, S. 26-55.
- Fallada, Hans: Kleiner Mann – was nun? Ungekürzte Neuauflage, mit einem Nachwort von Carsten Gansel, Berlin 2016.
- Goethe, Johann Wolfgang: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Vierzig Bände, Abt. II, Bd. 12: Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens [1836/1848], hg. von Christoph Michel, Berlin 1999.
- von Grimmshausen, Hans Jacob Christoffel: Werke in drei Bänden, Bd. 1,1: Simplicissimus Teutsch, hg. von Dieter Breuer, Frankfurt a.M. 1989.
- Hölderlin, Friedrich: Mündliches, in: Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe, Bd. 9, hg. von Michael Franz und D.E. Sattler, Frankfurt a.M. 1983, S. 229-472.
- Lessing, Gotthold Ephraim: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 11/1: Briefe von und an Lessing 1743-1770, hg. von Helmuth Kiesel, Frankfurt a.M. 1987.
- Lewitscharoff, Sibylle: Pong, Berlin 1998.
- Rinck, Monika: Risiko und Idiotie. Streitschriften [2015], Berlin 2016.
- Schiller, Friedrich: An die Freude [1785], in: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 1, hg. von Georg Kurscheidt, Frankfurt a.M. 1992, S. 410-413.
- Schiller, Friedrich: Geschichte des Abfalls der vereinigten Niederlande von der spanischen Regierung [1788], in: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 6, hg. von Otto Dann, Frankfurt a.M. 2000, S. 35-373.
- Schiller, Friedrich: Über das Erhabene [1801], in: Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 8, hg. von Rolf-Peter Janz, Frankfurt a.M. 1992, S. 822-840.
- Schlegel, Friedrich: Reden über die Religion [1800], in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Abt. 1, Bd. 5, hg. und eingeleitet von Hans Eichner, Paderborn/München/Wien 1962, S. 301f.
- Schlegel, Friedrich: Über Goethes Meister [1798], in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Abt. 1, Bd. 2, hg. und eingeleitet von Hans Eichner, Paderborn/München/Wien 1967, S. 126-146.

- Schlegel, Friedrich: Athenäums-Fragmente [1797f.], in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Abt. I, Bd. 2, hg. und eingeleitet von Hans Eichner, München/Paderborn/Wien 1967, S. 165-259.
- Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Abt. III, Bd. 24: Die Periode des Athenäums. 25. Juli – Ende August 1799, mit Einleitung und Kommentar herausgegeben von Raymond Immerwahr, Paderborn/München/Wien 1985.
- Schmidt, Arno: Das steinerne Herz. Historischer Roman aus dem Jahre 1954 nach Christi [1956], Frankfurt a.M. ¹²2004.
- von Stuckrad-Barre, Benjamin und Moritz von Uslar: »Ein Karton Udo-CDs«. Ein Gespräch zwischen Benjamin von Stuckrad-Barre und Moritz von Uslar, in: Am Trallafitti-Tresen. Das Werk Udo Lindbergs in seinen Texten, hg. von Benjamin von Stuckrad-Barre und Moritz von Uslar, Hamburg 2008, S. 349-376.
- von Stuckrad-Barre, Benjamin: Udo Fröhliche! Das Lindenberg-Lexikon von Alkohol bis Zigarre, Berlin 2016.
- von Stuckrad-Barre, Benjamin: Nüchtern, in: Nüchtern. Am Weltnichtrauchertag, Köln 2016, S. 5-47.
- Tieck, Ludwig: Schriften, Bd. 6: William Lovell. Erster Band [1795], Berlin 1828.
- Tucholsky, Kurt: Die Familie [1923], in: Gesammelte Werke, Bd. 1, hg. von Mary Gerold-Tucholsky und Fritz J. Raddatz, Reinbek b.H. 1960, S. 1081-1983.
- Vischer, Friedrich Theodor: Auch Einer. Eine Reisebekanntschaft, Stuttgart/Leipzig 1879.
- Vischer, Friedrich Theodor: Friedrich Hölderlin. Ein Abschnitt aus Fr. Vischers Vorträgen, mitgeteilt von R. Vischer [1873], in: Marbacher Schillerbuch. Zur hundertsten Wiederkehr von Schillers Todestag, hg. vom Schwäbischen Schillerverein, Stuttgart/Berlin 1905, S. 283-292.
- Vischer, Friedrich Theodor: Meine Haltung in der deutschen Frage. Ein Beitrag zur Beleuchtung der Sache selbst, in: Kritische Gänge, hg. von Robert Vischer, Berlin/Wien ²1920, Bd. 3, S. 64-94.
- Vischer, Friedrich Theodor: Über das Erhabene und Komische [1837], in: Über das Erhabene und Komische und andere Texte zur Aesthetik, mit einer Einleitung von Willi Oelmüller, Frankfurt a.M. 1967, S. 37-215.
- Vischer, Friedrich Theodor: Wieder einmal über die Mode [1878], in: Mode und Cynismus, hg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Neumann, Berlin 2006, S. 9-82.
- Vischer, Friedrich Theodor: Ueber Cynismus und sein bedingtes Recht [1878], in: Mode und Cynismus, hg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Neumann, Berlin 2006, S. 83-180.
- Walser, Robert: Das Gesamtwerk, Bd. 12.2: Briefe, hg. von Jörg Schäfer, Genf 1975.

6.3. Theorie- und Sekundärliteratur

- Adelung, Johann Christoph: Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart, Leipzig ²1793ff.
- Adorno, Theodor W.: Philosophische Terminologie. Zur Einleitung, hg. von Rudolf zur Lippe, Frankfurt a.M. 1973.
- Ajouri, Philip: Erzählen nach Darwin. Die Krise der Teleologie im literarischen Realismus. Friedrich Theodor Vischer und Gottfried Keller, Berlin/New York 2007.
- Althaus, Thomas: Strategien enger Lebensführung. Das endliche Subjekt und seine Möglichkeiten im Roman des 19. Jahrhunderts, Hildesheim/Zürich/New York 2003.
- Althaus, Thomas: Romantischer Philistrismus. Die Notwendigkeit des Gewöhnlichen in Hoffmanns Texten, in: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 16 (2008), S. 53-69.
- Andermatt, Michael: Jeremias Gotthelf als Volksschriftsteller, in: Schweizer Monatshefte. Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur 77 (10/1997), S. 24-28.
- Andermatt, Michael: »Keinem wurde ein einziges Gericht geschenkt«. Leiblichkeit bei Jeremias Gotthelf, in: Erzählkunst und Volkserziehung. Das literarische Werk des Jeremias Gotthelf, hg. von Walter Pape, Hellmut Thomke und Silvia Serena Tschopp, Tübingen 1999, S. 209-223.
- Apel, Friedmar: Die Poetik der Aufmerksamkeit bei Novalis, in: Novalis – Poesie und Poetik, hg. von Herbert Uerlings, Tübingen 2004, S. 141-150.
- Bachmann, Dieter: Spätes Freundschaftsblättchen für Uhl Becher, in: Quatro. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 29 (2009), S. 14-17.
- Bachtin, Michail: Probleme der Poetik Dostoevskijs [1963], übersetzt von Adelheid Schramm, München 1971.
- Bachtin, Michail: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur [1965], übersetzt von Gabriele Leupold, hg. und mit einem Vorwort versehen von Renate Lachmann, Frankfurt a.M. 1987.
- Balzer, Bernd: »Zugegeben, daß es besser wäre, sie fehlten, oder wären anders, wie sie sind«. Der selbstverständliche Antisemitismus Fontanes, in: Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts, hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Helmut Nürnberger, Würzburg 2000, Bd. 1, S. 197-209.
- Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Vollständige Ausgabe [1957], übersetzt von Rolf Brühmann, Berlin ³2015.
- Baßler, Moritz: Definitely Maybe. Das Pop-Paradigma in der Literatur, in: Pop. Kultur und Kritik 6 (2015), S. 104-127.
- Bathow, Yvonne: Quellen zum Textilgewerbe Preußens im 18. Jahrhundert, in: Grundlagen der Historischen Statistik von Deutschland. Quellen, Methoden, Forschungsziele, hg. von Wolfram Fischer und Andreas Kunz, Opladen 1991, S. 103-112.
- Bauer, Matthias: Romantheorie, Stuttgart/Weimar 1997.
- Beck, Adolf und Paul Raabe: Hölderlin. Eine Chronik in Text und Bild, Frankfurt a.M. 1970.
- Beck, Max: Sprache und Eigentlichkeit. Th. W. Adornos Polemik »Jargon der Eigentlichkeit« in der »Neuen Rundschau«. Überlegungen zu einem viel be-

- redeten und wenig verstandenen Text, in: *Wirkendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 63/3 (2013), S. 461-475.
- Behler, Ernst: Eine unbekannte Studie Friedrich Schlegels über Jean Pauls »Vorschule der Ästhetik«, in: *Die neue Rundschau* 68 (IV/1957), S. 647-653.
- Behler, Ernst: Der Antagonismus von Weimarer Klassik und Jenaer Frühromantik [1986], in: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie*, Paderborn/München u. a. 1988, S. 283-292.
- Behler, Ernst: Unendliche Perfektibilität. Europäische Romantik und Französische Revolution, Paderborn/München u. a. 1990.
- Behler, Ernst: Goethes Wilhelm Meister und die Romantheorie der Frühromantik [1989], in: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie* 2, Paderborn/München u. a. 1993, S. 157-172.
- Behler, Ernst: Symbol und Allegorie in der frühromantischen Theorie [1992], in: *Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie* 2, Paderborn/München u. a. 1993, S. 249-263.
- Behler, Ernst: Ironie/Humor, in: *Fischer Lexikon Literatur*, hg. von Ulfert Ricklefs, Frankfurt a.M. 1996, Bd. 2, S. 810-841.
- Behler, Ernst: Ironie und literarische Moderne, Paderborn/München u. a. 1997.
- Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*, Bd. 5.1: *Das Passagenwerk*, hg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a.M. 1982.
- Bergmann, Jörg R.: *Klatsch. Zur Sozialform der diskreten Indiskretion*, Berlin/New York 1987.
- Birus, Hendrik: »Gösste Tendenz des Zeitalters« oder »ein Candide, gegen die Poësie gerichtet«? Friedrich Schlegels und Novalis' Kritik des »Wilhelm Meister«, in: *Goethes Kritiker*, hg. von Karl Eibl und Bernd Scheffer, Paderborn 2001, S. 27-43.
- Blaser, Jeremias: *Das Vernehmlassungsverfahren in der Schweiz. Organisation, Entwicklung und aktuelle Situation*, Opladen 2003.
- Blume, Herbert: Literarisch transformierte Realität. Wolfenbüttel in Wilhelm Raabes Roman »Stopfkuchen«, in: »Die Besten Bisse vom Kuchen«. *Wilhelm Raabes Erzählwerk: Kontexte, Subtexte, Anschlüsse*, hg. von Søren R. Fauth, Rolf Parr und Eberhard Rohse, Göttingen 2009, S. 241-282.
- Blumenberg, Hans: *Schiffbruch mit Zuschauer*, Frankfurt a.M. 1997.
- Bobinac, Marijan: *Überlebensstrategien. Zum österreichischen Volksstück der Nachkriegszeit*, in: *Zagreber Germanistische Beiträge* 9 (2000), S. 45-66.
- Böschenstein, Bernhard: Die Transfiguration Rousseaus in der Deutschen Dichtung um 1800. Hölderlin – Jean Paul – Kleist, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 1 (1966), S. 101-116.
- Bohrer, Karl Heinz: *Die Kritik der Romantik*, Frankfurt a.M. 1989.
- Bollnow, Otto Friedrich: *Mensch und Raum* [1963], Stuttgart 1^o2004.
- Bonjour, Edgar: *Der Neuenburger Konflikt 1856/57. Untersuchungen und Dokumente*, Basel/Stuttgart 1957.
- Bormann, Alexandra: »Die Unheimlichkeit des Daseins«: Sprache und Tod im Werk Thomas Bernhards. Eine Untersuchung anhand der Daseinsanalyse Martin Heideggers, Hamburg 2008.
- Bosse, Heinrich: Musensohn und Philister. Zur Geschichte einer Unterscheidung, in: *Philister. Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deutschen*

- Literatur, hg. von Remigius Bunia, Till Dembeck und Georg Stanitzek, Berlin 2011, S. 55-100.
- Bothe, Henning: »Ein Zeichen sind wir, deutungslos«. Die Rezeption Hölderlins von ihren Anfängen bis zu Stefan George, Stuttgart 1992.
- Bourdieu, Pierre: Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft [1979], übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer, Frankfurt a.M. 1987.
- Braungart, Wolfgang: Aufklärungskritische Volksaufklärung. Zu Jeremias Gotthelf, in: *Fabula* 28 (1987), S. 185-226.
- Braungart, Wolfgang: Subjekt Europa, Europas Subjekt. Novalis' katholische Provokation »Die Christenheit oder Europa«, in: *Sinn und Form* 4 (2011), S. 544-558.
- Breithaupt, Fritz: Die dunklen Seiten der Empathie, Berlin 2017.
- Brewster, Philip J.: Onkel Ketschwayo in Neuteutobug. Zeitgeschichtliche Anspielungen in Raabes »Stopfkuchen«, in: *Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft* (1983), S. 96-118.
- Brüggemann, Heinz: Luftbilder eines kleinstädtischen Jahrhunderts. Ekstase und imaginäre Topographie in Jean Paul: »Des Luftschiffers Gianozzo Seebuch«, in: *Die Stadt in der europäischen Romantik*, hg. von Gerhart von Graevenitz, Würzburg 2000, S. 127-18.
- de Bruyn, Gerd: Paranoide Urhütten-Suite, in: *Emergency Design. Designstrategien im Arbeitsfeld der Krise*, hg. von Gerhard Blechinger und Yana Milev, Wien 2008, S. 89-101.
- Campe, Joachim Heinrich: Wörterbuch der Deutschen Sprache, Braunschweig 1807ff.
- Caspar, Günter: Fallada-Studien, Berlin/Weimar 1988.
- Christiansen, Broder: Philosophie der Kunst, Hanau 1909.
- Cimaz, Pierre: Jeremias Gotthelf (1797-1854). Der Romancier und seine Zeit, übersetzt von Hanns Peter Holl, Tübingen/Basel 1998.
- Crutchfield, Richard S.: Detrimental Effects of Conformity Pressures on Creative Thinking, in: *Psychologische Beiträge* 6 (1962), S. 436-471.
- Davis, Stephen: Jim Morrison. Life, Death, Legend, London 2004.
- Delabar, Walter: »Wie doch der Kopf einen Menschen zugrunde richten kann!« Einige Überlegungen zu »Herrn Brechers Fiasko«, in: Martin Kessel (1901-1990), hg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer, Bielefeld 2004, S. 211-232.
- Dellspurger, Rudolf: »Die Versöhnung des Ankenbenz und des Hunghans, vermittelt durch Professor Zeller«. Zum kirchlichen und theologischen Hintergrund von Gotthelfs Zeitgeist und Berner Geist, in: Jeremias Gotthelf, der Querdenker und Zeitkritiker, hg. von Barbara Mahlmann-Bauer, Christian von Zimmermann und Sarah Zwahlen, Bern/Frankfurt a.M. 2006, 197-211.
- Dembeck, Till: Texte rahmen. Grenzregionen literarischer Werke im 18. Jahrhundert (Gottsched, Wieland, Moritz, Jean Paul), Berlin/New York 2007.
- Dembeck, Till: Transzendente Exklusionen. Philister, Juden, Zigeuner und Deutsche bei Achim von Arnim, Clemens Brentano und Johann Gottlieb Fichte, in: *Philister. Problemgeschichte einer Sozialfigur der neueren deut-*

- schen Literatur, hg. von Till Dembeck, Georg Stanitzek und Remigius Bunia, Berlin 2011, S. 253-283.
- Demetz, Peter: Formen des Realismus. Theodor Fontane, München 1964.
- Denneler, Iris: Der wiederauferstandene Herr Keetenheuve. Aus der Schreibwerkstatt Wolfgang Koeppens, in: Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 2 (2006), S. 168-188.
- Detering, Heinrich: Apokalyptische Bedeutungsstrukturen in Raabes »Das Odfeld«, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (1984), S. 87-98.
- Detering, Heinrich: Theodizee und Erzählverfahren, Göttingen 1990.
- Dibie, Pascal: Wie man sich bettet. Die Kulturgeschichte des Schlafzimmers [1987], übersetzt von Brunhild Seeler, Stuttgart 1989.
- Diederichsen, Diedrich: Über Popmusik, Köln 2014.
- Döring, Jörg: »... ich stellte mich unter, ich machte mich klein ...«. Wolfgang Koeppen 1933-1948, Frankfurt a.M./Basel 2001.
- Doering, Sabine: »Im fernen Reich des Novalis«. Wolfgang Koeppen als Leser romantischer Literatur, in: Treibhaus. Jahrbuch für die Literatur der fünfziger Jahre 2 (2006), S. 189-201.
- Drügh, Heinz: Anders-Rede. Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen, Freiburg i.Br. 2000.
- Drügh, Heinz: Leselehrer Zufall. Zum Kontingenzproblem bei Friedrich Schlegel, in: Kontingenz und Ordo. Selbstbegründung des Erzählens in der Neuzeit, hg. von Bernhard Greiner und Maria Moog-Grünewald, Heidelberg 2000, S. 147-159.
- Durkheim, Émile: Die elementaren Formen des religiösen Lebens [1912], Berlin 32014.
- Eiden-Offe, Patrick: Die Poesie der Klasse. Romantischer Antikapitalismus und die Erfindung des Proletariats, Berlin 2017.
- Eisele, Ulf: Der Dichter und sein Detektiv. Raabes »Stopfkuchen« und die Frage des Realismus, Tübingen 1979.
- Elias, Norbert: Über den Prozeß der Zivilisation. Soziogenetische Untersuchungen [1939], Frankfurt a.M. 61978.
- Engel, Manfred: Der Roman der Goethezeit, Stuttgart/Weimar 1993.
- Engel, Manfred: E.T.A. Hoffmann und die Poetik der Frühromantik – am Beispiel von »Der Goldne Topf«, in: Einheit der Romantik? Zur Transformation frühromantischer Konzepte im 19. Jahrhundert, hg. von Bernd Auerochs und Dirk von Petersdorff, Paderborn 2009, S. 43-56.
- Engelhardt, Dietrich von: Novalis im medizinhistorischen Kontext, in: Novalis und die Wissenschaften, hg. von Herbert Uerlings, Tübingen 1997, S. 65-86.
- Esselborn, Hans: Novalis-Rezeption in der deutschen Moderne, in: »Blüthenstaub«. Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis, hg. von Herbert Uerlings, Tübingen 2000, S. 289-310.
- Fauth, Søren R.: Der metaphysische Realist. Zur Schopenhauer-Rezeption in Wilhelm Raabes Spätwerk, Göttingen 2007.
- Fehr, Karl: Jeremias Gotthelf, Zürich 1954.
- Fichte, Johann Gottlieb: Fichte im Gespräch. Berichte der Zeitgenossen, Bd. 1, hg. von Erich Fuchs, Stuttgart-Bad Cannstatt 1978.

- Fichte, Johann Gottlieb: Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre als Handschrift für seine Zuhörer [1794], mit einer Einleitung versehen von Wilhelm G. Jacobs, Hamburg 41997.
- Fischer, Horst: Judentum, Staat und Heer in Preußen im frühen 19. Jahrhundert. Zur Geschichte der staatlichen Judenpolitik, Tübingen 1968.
- Fishman, Robert: From the Radiant City to Vichy. Le Corbusier's Plans and Politics 1928-1942, in: *The Open Hand. Essays on Le Corbusier*, hg. von Russell Walden, Cambridge 1977, S. 244-283.
- Fleischer, Michael: »Kommen Sie, Cohn«. Fontane und die »Judenfrage«, Berlin 1998.
- Foucault, Michel: In Verteidigung der Gesellschaft. Vorlesungen am Collège de France (1975-76) [1996], übersetzt von Michaela Ott, Frankfurt a.M. 2001.
- Frank, Manfred: »Unendliche Annäherung«. Die Anfänge der philosophischen Frühromantik, Frankfurt a.M. 21998.
- Freud, Sigmund: Das Unheimliche [1919], in: Studienausgabe, Bd. 4, hg. von Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey, Frankfurt a.M. 1982, S. 241-274.
- Fuchs, Annette: Dramaturgie des Narrentums. Das Komische in der Prosa Robert Walsers, München 1993.
- Fürstenberg, Johanna: Die Klatschgespräche in Theodor Fontanes Gesellschaftsromanen. Eine Analyse von »L'Adultera« und »Effi Bliest«, Hamburg 2011.
- Fuld, Werner: Wilhelm Raabe. Eine Biographie, München 2006.
- Funk, Gerhard: Gewohnheit, Bonn 1958.
- Gaier, Ulrich: Krumme Regel. Novalis' »Konstruktionslehre des schaffenden Geistes« und ihre Tradition, Tübingen 1970.
- Galiani, Ferdinando: Nachrichten vom Vesuv. Briefe, Blitze, Lästereien, übersetzt von Franz Blei, Heinrich Conrad u.a., mit einer Einleitung und Kommentaren versehen von Wolfgang Hörner, Berlin 2009.
- Gansel, Carsten: Von Robinson Crusoe, Charlie Chaplin und den Nazis. Das wiederentdeckte Originalmanuskript von Hans Falladas »Kleiner Mann – was nun?«, in: Hans Fallada: Kleiner Mann – was nun? Ungekürzte Neuauflage, mit einem Nachwort von Carsten Gansel, Berlin 2016.
- Geier, Manfred: Kants Welt. Eine Biografie, Reinbek b.H. 22004.
- van Gennep, Arnold: Übergangsriten [1909], übersetzt von Klaus Schomburg und Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt a.M./New York 32005.
- Gilbert, Mary-Enole: Das Gespräch in Fontanes Gesellschaftsromanen, Leipzig 1930.
- Göttsche, Dirk: »Pionier im alten abgebrauchten Europa«. Modernization and colonialism in Raabe's »Prinzessin Fisch«, in: Wilhelm Raabe. Global Themes – International Perspectives, hg. von Dirk Göttsche und Florian Krobb, London 2009, S. 38-51.
- Goffman, Erving: Stigma. Über Techniken der Bewältigung beschädigter Identität [1963], Frankfurt a.M. 1975.
- Gottschalk, Karin: Erbe und Recht. Die Übertragung von Eigentum in der frühen Neuzeit, in: Erbe. Übertragungskonzepte zwischen Natur und Kultur, hg. von Stefan Willer, Sigrid Weigel und Bernhard Jussen, Berlin 2013, S. 85-125.

- von Graevenitz, Gerhart: Der Dicke im schlafenden Krieg. Zu einer Figur der europäischen Moderne bei Wilhelm Raabe, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (1990), S. 1-21.
- Graf, Johannes und Gunnar Kwisinski: Schaumann, ein Lügenbaron? Zur Erzählstruktur in Raabes *Stopfkuchen*, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (1992), S. 194-213.
- Greven, Jochen: Taugenichts und Edelromantiker. Robert Walser und Hermann Hesse, in: Neue Zürcher Zeitung (96/26./27.04.2003), S. 75.
- Grimm, Jacob und Wilhelm: Deutsches Wörterbuch, Leipzig 1854ff.
- Grünewald, Annette: Das vorsätzliche Tötungsdelikt, Tübingen 2010.
- Grüttemeier, Ralf: Dialogizität und Intentionalität bei Bachtin, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 67 (1993), S. 764-783.
- Hachmeister, Lutz: Heideggers Testament. Der Philosoph, der SPIEGEL und die SS, Berlin 2014.
- Hahl, Werner: Gotthelf der Satiriker. Beobachtungen an »Der Herr Esau«, in: Jeremias Gotthelf, der Querdenker und Zeitkritiker, hg. von Barbara Mahlmann-Bauer, Christian von Zimmermann und Sarah Zwahlen, Bern/Frankfurt a.M. 2006, S. 131-157.
- Hahl, Werner: Jeremias Gotthelfs christlich-patriotischer Freisinn, in: Jeremias Gotthelf – Wege zu einer neuen Ausgabe, hg. von Barbara Mahlmann-Bauer und Christian Zimmermann, Tübingen 2006, S. 187-202.
- Hart Nibbrig, Christiaan L.: Ja und Nein. Studien zur Konstitution von Wertgefügen in Texten, Frankfurt a.M. 1974.
- Haslé, Maurice: Der Verdauungspastor. Magen-Sprache und peristaltische Schreibweise in Raabes »Stopfkuchen«, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (1996), S. 92-113.
- Haupt, Heinz-Gerhard: Die Enge des Kleinbürgertums. Bemerkungen zu seiner Geschichte im 19. Jahrhundert, in: Kleinbürger. Zur Kulturgeschichte des begrenzten Bewusstseins, hg. von Thomas Althaus, Tübingen 2001, S. 21-33.
- Haupt, Sabine: Ulrich Becher – ein Schweizer Exilautor? Zur Exilerfahrung und ihrer Literarisierung. Mit Seitenblicken auf den Roman »Murmeljagd«, in: Quatro. Zeitschrift des Schweizerischen Literaturarchivs 29 (2009), S. 52-61.
- Hauser, Andrea: Vischer als Tierschützer, in: »Auch Einer«. Friedrich Theodor Vischer zum 100. Todestag, hg. von Andrea Berger-Fix, Ludwigsburg 1987, S. 172-180.
- Hauser, Andrea: »Ein Frauenbild im großen Styl«. Vischers Männerphantasien, in: »Auch Einer«. Friedrich Theodor Vischer zum 100. Todestag, hg. von Andrea Berger-Fix, Ludwigsburg 1987, S. 142-154.
- Hauskeller, Michael: Vom Jammer des Lebens. Einführung in Schopenhauers Ethik, München 1998.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in 20 Bänden, Bd. 10: Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften. Dritter Teil. Die Philosophie des Geistes. Mit den mündlichen Zusätzen [1830], hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1999.

- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke in 20 Bänden, Bd. 14: Vorlesungen über die Ästhetik II [1835 ff.], hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1986.
- Heidegger, Martin: Gesamtausgabe, Abt. II, Bd. 39: Hölderlins Hymnen »Germanien« und »Der Rhein« (Wintersemester 1934/35), hg. von Susanne Ziegler, Frankfurt a.M. 1980.
- Heidegger, Martin: Spiegel-Gespräch mit Martin Heidegger [1976], in: Gesamtausgabe, Abt. I, Bd. 16, hg. von Hermann Heidegger, Frankfurt a.M. 2000, S. 652-683.
- Heidegger, Martin: Gesamtausgabe, Abt. I, Bd. 2: Sein und Zeit [1927], hg. von Friedrich-Wilhelm v. Herrmann, Tübingen ¹⁹2006.
- Heiniger, Manuela: Der mündige Bürger. Politische Anthropologie in Jeremias Gotthelfs »Bildern und Sagen aus der Schweiz«, Hildesheim/Zürich/New York 2015.
- Heinrich, Bernhard: Anstand. Hans Falladas moralischer Imperativ, in: Hans Fallada. Autor und Werk im Literatursystem der Moderne, hg. von Patricia Fritsch-Lange und Lutz Hagedstedt, Berlin/Boston 2011, S. 59-68.
- Heine, Heinrich: Die romantische Schule [1836], in: Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke, Bd. 8/1, hg. von Manfred Windfuhr, Hamburg 1979, S. 212-249.
- Helmers, Hermann: Raabe als Kritiker von Umweltzerstörung. Das Gedicht »Einst kommt die Stunde« in der Novelle »Pfisters Mühle«, in: Literatur für Leser (1987), S. 199-211.
- Hermard, Jost: Pop International. Eine kritische Analyse, Frankfurt a.M. 1971.
- Hermes, Johann August: Handbuch der Religion, Frankfurt a.M./Leipzig ⁴1792.
- Herwig, Henriette: Das Fräulein von Scuderi. Zum Verhältnis von Gattungspoetik, Medizingeschichte und Rechtshistorie in Hoffmanns Erzählung, in: E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen, hg. von Günter Saße, Stuttgart 2004, S. 199-211
- Hess-Lüttich, Ernest W.B.: »Die bösen Zungen ...«. Zur Rhetorik der diskreten Indiskretion in Fontanes »L'Adultera«, in: Das Böse heute. Formen und Funktionen, hg. von Werner Faulstich, München 2008, S. 113-128.
- Hesse, Sandra: Das janusköpfige Ich. Jean Paul, Fichte und die Frühromantik, Heidelberg 2010.
- Hillebrand, Bruno: Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit, Stuttgart/Weimar ³1993.
- Hilty, Hans Rudolf: Jeremias Gotthelfs Liberalismus, in: Politische Rundschau 33 (1954), S. 274-285.
- Hoffmeister, Kurt: Wilhelm Raabe unter Reben. Stuttgarter Zeit 1862-1870, Braunschweig 2005.
- Holl, Hanns Peter: Gotthelf im Zeitgeflecht. Bauernleben, industrielle Revolution und Liberalismus in seinen Romanen, Tübingen 1985.
- Holl, Hanns Peter: Gotthelf und Pestalozzi, in: Pestalozzi – wirkungsgeschichtliche Aspekte. Dokumentationsband zum Pestalozzi-Symposium 1996, hg. von Fritz-Peter Hager und Daniel Tröhler, Bern/Stuttgart/Wien 1996, S. 69-76.
- Honold, Alexander: Katastrophen und andere Gewohnheiten. Über die Komplizenschaft des Ausnahmezustands mit der Macht der Gewohnheit, in: Ös-

- terreich und andere Katastrophen. Thomas Bernhard in memoriam, hg. von Pierre Béhar und Jeanne Benay, St. Ingbert 2001, S. 249-267.
- Honold, Alexander: Hölderlins Kalender. Astronomie und Revolution um 1800, Berlin 2005.
- Horch, Hans Otto: Fontane, die Juden und der Antisemitismus, in: Fontane-Handbuch, hg. von Christian Grawe und Helmuth Nürnberger, Stuttgart 2000, S. 281-305.
- Horch, Hans Otto: Von Cohn zu Isidor. Jüdische Namen und antijüdische Namenspolemik bei Theodor Fontane, in: Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts, hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Helmuth Nürnberger, Würzburg 2000, Bd. 1, S. 169-181.
- Howe, Jan Niklas: Der arabeske Staat. Politik und Ornament bei Novalis, in: Athenäum 20 (2010), S. 65-109.
- Huber-Renfer, Fritz: Jeremias Gotthelf als Politiker, Bern 1954.
- Hübner, Anja Susan: »Erfolgsautor mit allem Drum und Dran«. Der Fall Fallada oder Sollbruchstellen einer prekären Künstlerbiografie im »Dritten Reich«, in: Im Pausenraum des Dritten Reiches. Zur Populärkultur im nationalsozialistischen Deutschland, hg. von Carsten Würmann und Ansgar Warner, Bern 2008, S. 197-214.
- Hufeland, Christoph Wilhelm: Der Schlaf und das Schlafzimmer in Beziehung auf die Gesundheit, Weimar/Wien 1803.
- Huizinga, Klaas: Poetische Theodizee. Versuch über die literarische Schwerkraft, in: Religion und Gegenwartsliteratur. Spielarten einer Liaison, hg. von Albrecht Grözinger, Andreas Mauz und Adrian Portmann, Würzburg 2009, S. 21-31.
- Hummelt, Norbert: Über Lindenberg's »Schneewittchen«, in: Pöpliteratur (Sonderband Text + Kritik), hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2003, S. 293-296.
- Hunt, Lynn: Französische Revolution und privates Leben [1987], in: Geschichte des privaten Lebens, hg. von Philippe Ariès und Georges Duby, übersetzt von Holger Fliessbach und Gabriele Krüger-Wirrer, Augsburg 1999, Bd. 4, S. 19-49.
- Iannelli, Francesca: In den Grenzen des Schönen. Friedrich Theodor Vischers frühe Rezeption der Hegelschen Ästhetik, in: Friedrich Theodor Vischer. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Barbara Potthast und Alexander Reck, Heidelberg 2011, S. 249-259.
- Ikeda, Nobuo: Novalisrezeption in Japan, in: Novalis und die Wissenschaften, hg. von Herbert Uerlings, Tübingen 1997, S. 285-295.
- Illies, Florian: Der verlorene Sohn. Worin liegt die Größe von Benjamin von Stuckrad-Barres Roman »Panikherz«?, in: Die Zeit (13/31.3.2016), S. 57.
- Illouz, Eva: Lieben bis zum Abwinken, in: Die Zeit (9.10.2014), S. 55.
- Jahraus, Oliver: Von Saurau zu Murau. Die Konstitution des Subjekts als Geismenschen im Werk Thomas Bernhards, in: Wissenschaft als Finsternis?, hg. von Martin Schmidt-Dengler und Martin Huber, Wien/Köln/Weimar 2002, S. 65-82.
- Jansen, Christian: Vischers politische Haltung und sein politisches Engagement zwischen Revolution und Reichsgründung, in: Friedrich Theodor Vischer.

- Leben – Werk – Wirkung, hg. von Barbara Potthast und Alexander Reck, Heidelberg 2011, S. 37-56.
- Joch, Markus: Geschmacksterrorismen. Eine Möglichkeit, deutsche Pop-Literatur zu beschreiben, in: *Entwicklungen in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur und Medien nach 1989*, hg. von Carsten Gansel und Elisabeth Herrmann, Göttingen 2013, S. 91-139.
- Jürgensen, Christoph und Gerhard Kaiser: Abgrenzung, Re-Kombination, Neu-Positionierung. Strategien der Autorinszenierung in der Gegenwartsliteratur, in: *Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung*, hg. von Sabine Kyora, Bielefeld 2014, S. 217-245.
- Jung, Matthias: *Der bewusste Ausdruck. Anthropologie der Artikulation*, Berlin/New York 2009.
- Kahrs, Peter: *Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren*, Würzburg 2000.
- Kant, Immanuel: *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* [1764], in: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 1, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1998, S. 821-884.
- Kant, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft* [1790], in: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 5, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1998, S. 233-620.
- Kant, Immanuel: *Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?* [1784], in: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 6, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1998, S. 51-61.
- Kant, Immanuel: *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* [1798], in: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 6, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1998, S. 395-690.
- Kant, Immanuel: *Über Pädagogik* [1803], in: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 6, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1998, S. 693-761.
- Kasperowski, Ira: *Novalis-Zitate in Caribaldis Gesprächen. Zur Novalis-Rezeption in Thomas Bernhards »Die Macht der Gewohnheit«*, in: *»Blüthenstaub«*. Rezeption und Wirkung des Werkes von Novalis, hg. von Herbert Uerlings, Tübingen 2000, S. 411-432.
- Kaufmann, Silvia: *Romantische Aspekte im Werk Thomas Bernhards*, in: *Thomas Bernhard. Beiträge zur Fiktion der Postmoderne*, hg. von Wendelin Schmidt-Dengler, Adrian Stevens und Fred Wagner, Frankfurt a.M. 1997, S. 93-110.
- Keller, Gottfried: *Jeremias Gotthelf. Die Käserei zur Vehfreude, Erzählungen und Bilder aus dem Volksleben der Schweiz* [1851], in: *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe*, Bd. 15, hg. von Thomas Binder, Peter Stocker u.a., Frankfurt a.M./Zürich 2012, S. 88-97.
- Kittler, Friedrich: *Die Laterna Magica der Literatur. Schillers und Hoffmanns Medienstrategien*, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 4 (1994), S. 219-237.
- Kleeberg, Bernhard: *Schlechte Angewohnheiten. Einleitung*, in: *Schlechte Angewohnheiten. Eine Anthologie 1750-1900*, hg. von Bernhard Kleeberg, Berlin 2012, S. 9-63.
- Kluger, Alexander: *Angestelltenadel. Der moderne Großbetrieb als höfische Gesellschaft in Martin Kessels »Herrns Brechers Fiasko«*, in: *Erzählte Wirtschaftssachen. Ökonomie und Ökonomisierung in der Literatur und im Film*

- der Weimarer Republik, hg. von Gregor Ackermann, Walter Delabar und Michael Grisko, Bielefeld 2013, S. 121-128.
- Kohns, Oliver: Der Souverän auf der Bühne. Zu Novalis' politischen Aphorismen, in: Weimarer Beiträge 54 (1/2008), S. 25-41.
- Koselleck, Reinhart: »Erfahrungsraum« und »Erwartungshorizont« – zwei historische Kategorien [1975], in: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M. 1989, S. 349-375.
- Koselleck, Reinhart: Zur historisch-politischen Semantik asymmetrischer Gegenbegriffe [1975], in: Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten, Frankfurt a.M. 1989, S. 211-259.
- Koselleck, Reinhart: Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache [2006], Frankfurt a.M. 2010.
- Kristeva, Julia: Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection, Paris 1980.
- Kubik, Andreas: Die Symboltheorie bei Novalis. Eine ideengeschichtliche Studie in ästhetischer und theologischer Absicht, Tübingen 2006.
- Kuhn, Hans-Wolfgang: Der Apokalyptiker und die Politik. Studien zur Staatsphilosophie des Novalis, Freiburg i.Br. 1961.
- Kurz, Gerhard: Heideggers Hölderlin, in: Hölderlin in der Moderne, hg. von Friedrich Vollhardt, Berlin 2014, S. 93-113.
- Kurzke, Hermann: Romantik und Konservatismus. Das »politische« Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte, München 1983.
- Lamore, Charles: Hölderlin and Novalis, in: The Cambridge Companion to German Idealism, hg. von Karl Ameriks, Cambridge 2000, S. 141-160.
- Landfester, Ulrike: Das Genuß-Verbrechen. Spätrealistische Bildungskritik in Wilhelm Raabes Roman »Stopfkuchen« (1891), in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (2005), S. 35-52.
- Langner, Beatrix: Jean Paul. Meister der zweiten Welt, München 2013.
- Laplanche, Jean und Jean-Bertrand Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse [1967], übersetzt von Emma Moersch, Frankfurt a.M. 1973.
- Lauener, Michael: Jeremias Gotthelfs Kampf gegen die Rechtsstaatsidee der jungen Rechtsschule Wilhelm Snells, in: Commentationes Historiae Iuris Helveticae VIII, hg. von Felix Hafner, Andreas Kley und Victor Monnier, Bern 2012, S. 83-128.
- Lechner, Michael: Predigten über die Geschichte Jesu und seiner Apostel auf alle Sonn- und Festtage in zween Jahrgängen. Des ersten Jahrgangs erster Band, München 1794.
- Lévi-Strauss, Claude: Die Luchsgeschichte. Zwillingssmythologie in der Neuen Welt [1991], übersetzt von Hans-Horst Henschen, München 1993.
- Liebrand, Claudia: Wohltätige Gewalttaten? Zu einem Paradigma in Raabes »Stopfkuchen«, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (1997), S. 84-102.
- Link, Jürgen: Riskante Bewegung im Überbau. Zur Transformation technischer Innovation in Kollektivsymbolik am Beispiel des Ballons, in: Elementare Literatur und generative Diskursanalyse, München 1983, S. 48-72.
- Link, Jürgen: Versuch über den Normalismus. Wie Normalität produziert wird, Göttingen 2009.

- Ljubić, Nicol: Der Meinungsmissionar, in: Spiegel Online (11.8.1998: <http://www.spiegel.de/kultur/literatur/rezensionen-benjamin-von-stuckrad-barre-soloalbum-der-meinungsmissionar-a-27108.html>)
- Lobsien, Verena Olejniczak: Große Sprünge. Phantasie und Metaphysik in »Pong«, in: Sibylle Lewitscharoff (Text + Kritik, Heft 204), hg. von Carlos Spoerhase, München 2014, S. 74-83.
- De Loecker, Armand: Zwischen Atlantis und Frankfurt. Märchendichtung und Goldenes Zeitalter bei E. T. A. Hoffmann, Frankfurt a. M./Bern 1983.
- Löffler, Sigrid: »Mit einem Haifischbiß«. Die Schriftstellerin Sibylle Lewitscharoff in ihren Romanen, in: Stimmen der Zeit 230 (3/2012), S. 197-204.
- Löwe, Matthias: »Politische Romantik« – Sinnvoller Begriff oder Klischee? Exemplarische Überlegungen zum frühromantischen »Staatsorganismus«-Konzept und seiner Rezeptionsgeschichte, in: Athenäum. Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft 21 (2011), 189-202.
- Löwe, Matthias: Romantische Skepsis bei Novalis, E. T. A. Hoffmann und Eichendorff, in: »Wir sind keine Skeptiker, denn wir wissen.« Skeptische und antiskeptizistische Diskurse der Revolutionsepoche 1770 bis 1850, hg. von Cornelia Ilbrig und Sikander Singh, Hannover 2013, S. 263-284.
- Lotman, Jurij M.: Die Struktur literarischer Texte [1970], übersetzt von Rolf-Dietrich Keil, München 41993.
- Luckscheiter, Roman: Am Nullpunkt des Erinnerns. Falladas Roman »Der Alpdruck« als Pathologie der unmittelbaren Nachkriegszeit, in: Zeit vergessen, Zeit erinnern. Hans Fallada und das kulturelle Gedächtnis, hg. von Carsten Gansel und Werner Liersch, Göttingen 2008, S. 57-67.
- Lukatis, Christiane und Rainer Schoch (Hg.): Mein blauer Salon. Zimmerbilder der Biedermeierzeit, Nürnberg 1995.
- Mähl, Hans-Joachim: Novalis' Wilhelm-Meister-Studien des Jahres 1797, in: Neophilologus 47 (1963), S. 286-305.
- Mähl, Hans-Joachim: Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen, Tübingen 1965.
- Mähl, Hans-Joachim: Novalis. Hemsterhuis-Studien [1965], in: Romantikforschung seit 1945, hg. von Klaus Peter, Königstein i. T. 1980, S. 180-197.
- Mahlmann-Bauer, Barbara: Jeremias Gotthelf als »Volksschriftsteller«, in: Jeremias Gotthelf, der Querdenker und Zeitkritiker, hg. von Barbara Mahlmann-Bauer, Christian von Zimmermann und Sarah Zwahlen, Bern/Frankfurt a. M. 2006, S. 21-75.
- Mahlmann-Bauer, Barbara: Jeremias Gotthelf und die Berner Presse, in: Jeremias Gotthelf – Wege zu einer neuen Ausgabe, hg. von Barbara Mahlmann-Bauer und Christian Zimmermann, Tübingen 2006, S. 67-113.
- Magris, Claudio: Die andere Vernunft. E. T. A. Hoffmann [1978], übersetzt von Paul Walcher und Petra Braun, Königstein i. T. 1980.
- Mangold, Hartmut: »Heillose Willkür«. Rechtsstaatliche Vorstellungen und rechtspraktische Erfahrungen E. T. A. Hoffmanns in den Jahren der preußischen Restauration, in: E. T. A. Hoffmann (Text + Kritik. Sonderband), hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1992, S. 167-176.

- Manuel, Carl: Albert Bitzius. Sein Leben und seine Schriften, Berlin 1857.
- Marchal, Guy P.: Schweizer Gebrauchsgeschichte. Geschichtsbilder, Mythenbildung und nationale Identität, Basel 2007.
- Martin, Bernd: Martin Heidegger und der Nationalsozialismus – der historische Rahmen, in: Martin Heidegger und das »Dritte Reich«. Ein Kompendium, hg. von Bernd Martin, Darmstadt 1989, S. 14–50.
- Martin-Kilcher, Stefanie: Ferdinand Keller und die Entdeckung der Pfahlbauten, in: Archäologie der Schweiz 2/1 (1979), S. 3–11.
- Martínez, Matías: Doppelte Welten. Struktur und Sinn zweideutigen Erzählens, Göttingen 1996.
- Matala de Mazza, Ethel: Der verfasste Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik, Freiburg i.Br. 1999.
- von Matt, Peter: Nachwort, in: Jeremias Gotthelf: Wilde, wüste Geschichten, hg. von Peter von Matt, München 2012, 241–251.
- Matuschek, Stefan: Es war einmal. Das Märchen als gegenwartsorientierte, dynamische Gattung, in: Fabula 55 (2014), S. 13–25.
- Maurer, Kathrin: Das Ausgraben der Vergangenheit. Heinrich Schaumanns und Heinrich Schliemanns historischer Sinn, in: Die besten Bissen vom Kuchen. Texte, Kontexte, Subtexte im Erzählwerk Wilhelm Raabes, hg. von Søren Fauth, Rolf Parr und Eberhard Rohse, Göttingen 2009, S. 283–294.
- Mayer, Petra: Zwischen unsicherem Wissen und sicherem Unwissen. Erzählte Wissensformationen im realistischen Roman: Stifters »Der Nachsommer« und Vischers »Auch Einer«, Bielefeld 2014.
- Mein, Georg: »... beim letzten Tropfen Dinte angekommen?« Raabes »Stopfkuchen« als Projekt einer poetologischen Selbstvergewisserung, in: »Die Besten Bisse vom Kuchen«. Wilhelm Raabes Erzählwerk: Kontexte, Subtexte, Anschlüsse, hg. von Søren R. Fauth, Rolf Parr und Eberhard Rohse, Göttingen 2009.
- Meller Marcovicz, Digne: Martin Heidegger, Stuttgart 1978.
- Menninghaus, Winfried: Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion, Frankfurt a.M. 1987.
- Mertens, Mathias: Robbery, assault, and battery. Christian Kracht, Benjamin v. Stuckrad-Barre und ihre mutmaßlichen Vorbilder Bret Easton Ellis und Nick Hornby, in: Popliteratur (Sonderband Text + Kritik), hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2003, S. 201–217.
- Meyer, Herman: Das Zitat in der Erzählkunst. Zur Geschichte und Poetik des europäischen Romans, Stuttgart 1961.
- Meyer, Herman: Der Sonderling in der deutschen Dichtung [1943], München 1963.
- Meyer-Krentler, Eckhardt: »Gibt es nicht Völker, in denen vergessen zu werden eine Ehre ist?« Raabe und die deutsche Einigung, in: Literatur und Nation. Die Gründung des Deutschen Reiches 1871 in der deutschsprachigen Literatur, hg. von Klaus Amann und Karl Wagner, Wien/Köln/Weimar 1996, S. 183–203.
- Mill, John Stuart: Über die Freiheit [1859], übersetzt von Bruno Lemke, mit Anhang und Nachwort hg. von Bernd Gräfrath, Stuttgart 2010.
- Mittermayer, Manfred: Thomas Bernhard. Eine Biografie, Wien/Salzburg 2015.

- De Montaigne, Michel: Essais. Erstes Buch [1580], übersetzt von Hans Stilett, München 2011.
- Mosebach, Martin: Erst leben, dann schreiben. Ein Lob der Dichterin Sybille Lewitscharoff, ihrer visionären Erfindungskraft und sprachlichen Eleganz, in: *Die Zeit* (17/19.4.2007), S. 55f.
- Mouffe, Chantal: Über das Politische – Wider die kosmopolitische Illusion [2005], übersetzt von Niels Neumeier, Frankfurt a.M. 2007.
- Mouffe, Chantal: Agonistik. Die Welt politisch denken [2013], übersetzt von Richard Barth, Berlin 2014.
- Mouffe, Chantal: Das demokratische Paradox [2000], übersetzt von Oliver Marchart, Wien 2015.
- Mouffe, Chantal: Für einen linken Populismus, übersetzt von Richard Barth, Berlin 2018.
- Müller, Ernst: Romantisch/Romantik, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius u.a., Stuttgart 2003, Bd. 5, S. 315-344.
- Müller, Götz: Jean Pauls Ästhetik im Kontext der Frühromantik und des deutschen Idealismus [1990], in: *Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze*, hg. von Wolfgang Riedel, Würzburg 1996, S. 63-76.
- Müller, Götz: Die Einbildungskraft im Wechsel der Diskurse. Annotationen zu Adam Bernd, Karl Philipp Moritz und Jean Paul [1994], in: *Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze*, Würzburg 1996.
- Müller-Funk, Wolfgang: Die Angst (vor) der Masse bei Broch und Canetti, in: *Elias Canetti und Hermann Broch*, hg. von Penka Angelova, Marianne Gruber und Paul Michael Lützeler, St. Ingbert 2009, S. 179-200.
- Münkler, Herfried: Mitte und Maß. Der Kampf um die richtige Ordnung, Reinbek b.H. 2012.
- Müssel, Karl: Der Maler Frédéric Bury, das Urbild von Jean Pauls »Gianozzo«?, in: *Archiv für Geschichte von Oberfranken* 54 (1974), S. 141-156.
- Muret, Gabriel: Jérémie Gotthelf. Sa vie et ses œuvres, Paris 1913.
- Neilly, Joanna: E.T.A. Hoffmann's Orient. Romantic Aesthetics and the German Imagination, Cambridge 2016.
- Neumann, Gerhard: Romantische Aufklärung. Zu E.T.A. Hoffmanns Wissenschaftspoetik, in: *Aufklärung als Form. Beiträge zu einem historischen und aktuellen Problem*, hg. von Helmut Schmiedt und Helmut J. Schneider, Würzburg 1997, S. 106-148.
- Neumann, Gerhard: Glissando und Defiguration. E.T.A. Hoffmanns Capriccio Prinzessin Brambilla als Wahrnehmungsexperiment, in: *Manier – Manieren – Manierismen*, hg. von Erika Greber und Bettine Menke, Tübingen 2003, S. 63-94.
- Neumann, Gerhard: Speisesaal und Gemäldegalerie. Die Geburt des Erzählens aus der Bildenden Kunst. Fontanes Roman »L'Adultera« [2001], in: *Theodor Fontane. Romankunst als Gespräch*, Freiburg i.Br./Berlin/Wien 2011, S. 79-101.
- Neumann, Michael: »das Abstractum Mode«. Nachwort, in: *Friedrich Theodor Vischer: Mode und Cynismus*, hg. und mit einem Nachwort versehen von Michael Neumann, Berlin 2006, S. 181-208.

- Neumann, Michael: Rückblick auf eine Vision. Novalis: »Die Christenheit oder Europa«, in: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch 56 (2015), S. 253-270.
- Neymeyr, Barbara: Die Abenteuer der Sylvester-Nacht. Romantische Ich-Dissoziation und Doppelgänger-Problematik, in: E.T.A. Hoffmann. Romane und Erzählungen, hg. von Günter Saße, Stuttgart 2004, S. 60-74.
- Nienhaus, Stefan: Der Erzähler als Held. Zum Verhältnis von Erzählersubjektivität und Handlung in Jean Pauls ›Hesperus‹, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 24 [1989], S. 48-74.
- Nietzsche, Friedrich: Unzeitgemässe Betrachtungen. Erstes Stück: David Strauss, der Bekenner und der Schriftsteller [1973], in: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 3,1, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1972, S. 153-238.
- Nietzsche, Friedrich: Morgenröte. Gedanken über die moralischen Vorurtheile [1881/1887], in: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 5,1, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1971, S. 1-335.
- Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 7,2: Nachgelassene Fragmente. Frühjahr bis Herbst 1884, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1974.
- Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 7,3: Herbst 1884 bis Frühjahr 1885, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1974.
- Nietzsche, Friedrich: Werke. Kritische Gesamtausgabe, Bd. 8,3: Nachgelassene Fragmente. Anfang 1888 bis Januar 1889, hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York 1972.
- Nigg, Walter: Der christliche Narr, Zürich/Stuttgart 1856.
- Noakes, Jeremy: Wohin gehören die »Judenmischlinge«? Die Entstehung der ersten Durchführungsverordnung zu den Nürnberger Gesetzen, in: Das Unrechtsregime. Internationale Forschung über den Nationalsozialismus, hg. von Ursula Büttner, Hamburg 1986, Bd. 2, S. 69-89.
- Nussbaum, Martha: Politische Emotionen. Warum Liebe für Gerechtigkeit wichtig ist [2013], übersetzt von Ilse Utz, Frankfurt a.M. 2014.
- Ort, Claus-Michael: »Stopfkuchen« und die ›Diäetik‹ des Erzählens, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (2003), S. 21-43.
- Ott, Karl-Heinz: Sterben lernen. Das Naheliegendste sind für Sibylle Lewitscharoff die Letzten Dinge, in: Sibylle Lewitscharoff (Text + Kritik, Heft 204), hg. von Carlos Spoerhase, München 2014, S. 14-24.
- [o.V.]: Amoklauf eines Geschmacksterroristen, in: Der Spiegel (37/7.9.1998), S. 209.
- Parr, Rolf: »Die Welt fließt gleich dem Strome her«. Modelle von Massendynamik bei Wilhelm Raabe, in: »Die Besten Bisse vom Kuchen«. Wilhelm Raabes Erzählwerk: Kontexte, Subtexte, Anschlüsse, hg. von Søren R. Fauth, Rolf Parr und Eberhard Rohse, Göttingen 2009, S. 43-62.
- von Passavant, Rudolf: Ulrich Becher – Displaced Person. Ulrich Becher im Gespräch, in: Drehpunkt 46/47 (1980), S. 2-14.
- Paulsen, Wolfgang: Theodor Fontane. The Philosemantic Antisemite, in: Leo Baeck Institute Year Book 26 (1981), S. 303-322.

- Peter, Klaus: Novalis, Fichte, Adam Müller. Zur Staatsphilosophie in Aufklärung und Romantik, in: Novalis und die Wissenschaften, hg. von Herbert Uerlings, Tübingen 1997, S. 239-267.
- Pfenninger, Konrad: Von der Popularität im Predigen, Prag 1785.
- Pfotenhauer, Helmut: Jean Paul. Das Leben als Schreiben, München 2013.
- Pfotenhauer, Helmut: Jean Paul – ein europäischer Schriftsteller, in: Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft 51 (2016), S. 159-181.
- Pikulik, Lothar: Romantik als Ungenügen an der Normalität. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs, Frankfurt a.M. 1979.
- Plumpe, Gerhard: Ästhetische Kommunikation der Moderne, Opladen 1993.
- Porep, Rüdiger: Minderwertigkeitsgefühl/Minderwertigkeitskomplex, in: Lexikon der Psychiatrie. Gesammelte Abhandlungen der gebräuchlichsten psychiatrischen Begriffe, hg. von Christian Müller, Berlin/Heidelberg u.a. 1986, S. 448-451.
- Praz, Mario: Die Inneneinrichtung. Von der Antike bis zum Jugendstil [1964], übersetzt von Otto Emil Gantert, München 1965.
- Preisendanz, Wolfgang: Zur Ästhetizität des Gesprächs bei Fontane, in: Das Gespräch, hg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning, München 1984, S. 473-487.
- Priwitzer, Jens: Berlin als Stadt- und Erinnerungslandschaft in Falladas Roman »Der Alpdruck«, in: Zeit vergessen, Zeit erinnern. Hans Fallada und das kulturelle Gedächtnis, hg. von Carsten Gansel und Werner Liersch, Göttingen 2008, S. 69-93.
- Profitlich, Ulrich: »Humoristische Subjektivität«. Über einige Äquivokationen in Jean Pauls »Vorschule der Ästhetik«, in: Jahrbuch der Jean Paul-Gesellschaft 6 (1971), S. 46-85.
- Profitlich, Ulrich: Ulrich Bechers »Der Bockerer«. Eine schwejkartige Satire auf sieben Jahre Hitler in Österreich, in: Autoren damals und heute. Literaturgeschichtliche Beispiele veränderter Wirkungshorizonte, hg. von Gerhard P. Knapp, Amsterdam/Atlanta (GA) 1991, S. 761-774.
- Puknus, Heinz: Dualismus und versuchte Versöhnung. Hoffmanns zwei Welten vom »Goldnen Topf« bis »Meister Floh«, in: E. T. A. Hoffmann (Text + Kritik. Sonderband), hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1992, S. 53-62.
- Puschner, Marco: Antisemitismus im Kontext der Politischen Romantik. Konstruktionen des »Deutschen« und des »Jüdischen« bei Arnim, Brentano und Saul Ascher, Tübingen 2008.
- Rabe, Jens-Christian: Extreme Kulturen, schmale Spuren. Popkultur und Kulturkritik bei Sibylle Lewitscharoff, in: Sibylle Lewitscharoff (Text + Kritik, Heft 204), hg. von Carlos Spoerhase, München 2014, S. 5-13.
- Rath, Norbert: Zweite Natur. Konzepte einer Vermittlung von Natur und Kultur in Anthropologie und Ästhetik um 1800, Münster/New York u.a. 1996.
- Rauhut, Michael: Schalmei und Lederjacke. Udo Lindenberg, BAP, Underground: Rock und Politik in den achtziger Jahren, Berlin 1996.
- Raulet, Gérard: Politik der Rhetorik. Novalis' politische Theologie, in: »Und es trieb die Rede mich an ...«, hg. von Joachim Knappe, Olaf Kramer und Peter Weit, Tübingen 2008, S. 199-232.

- Raymond, Petra: Von der Landschaft im Kopf zur Landschaft aus Sprache, Tübingen 1993.
- Reckwitz, Andreas: Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung, Berlin ²2014.
- Reckwitz, Andreas: Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2017.
- Rehm, Walter: Orpheus, der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und Totenkult bei Novalis, Hölderlin, Rilke, Düsseldorf 1950.
- Reifenscheid, Beate: Hoffmann als Illustrator. Von Grottesken und Capricci, in: E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 4 (1996), S. 20-32.
- Reiss, Hans: Politisches Denken in der deutschen Romantik [1955], Bern 1966.
- Remak, Henry H.H.: Fontane und der jüdische Kultureinfluß in Deutschland. Symbiose und Kontrabiose, in: Theodor Fontane. Am Ende des Jahrhunderts, hg. von Hanna Delf von Wolzogen und Helmuth Nürnberger, Würzburg 2000, Bd. 1, S. 183-195.
- Rössler, Beate: Der Wert des Privaten, Frankfurt a.M. 2001.
- Rowe, Colin: Die wundersamen Wandlungen des Klassizismus [1984], in: Die Mathematik der idealen Villa – und andere Essays, Basel/Berlin/Boston 1998, S. 155-189.
- Rürup, Reinhard: Emanzipation und Krise – Zur Geschichte der »Judenfrage« in Deutschland vor 1890, in: Juden im Wilhelminischen Deutschland 1890-1914, hg. von Werner E. Mosse, Tübingen ²1998, S. 1-56.
- Rusterholz, Peter: Gotthelfs Briefwechsel mit Josef Burkhalter und Karl Rudolf Hagenbach. Beiträge zur geistigen Situation der Zeit, in: Jeremias Gotthelf – Wege zu einer neuen Ausgabe, hg. von Barbara Mahlmann-Bauer und Christian Zimmermann, Tübingen 2006, S. 281-298.
- Rykwert, Joseph: Adams Haus im Paradies. Die Urhütte von der Antike bis Le Corbusier [1972], übersetzt von Jonas Beyer, Berlin 2005.
- Safranski, Rüdiger: E. T. A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten, Frankfurt a.M. 1984.
- Salfinger, Theodor: Gotthelf und die Romantik, Basel 1945.
- Salzmann, Christian Gotthilf: Gottesverehrungen gehalten im Bathsale des Des-sausischen Philanthropins. Dritte Sammlung, Frankfurt/Leipzig 1783.
- Saße, Günter: Die Sozialisation des Fremden. Mignon oder: Das Kommensurable des Inkommensurablen in »Wilhelm Meisters Lehrjahre«, in: Begegnungen mit dem »Fremden« Grenzen – Traditionen – Vergleiche, hg. von Yoshinori Shichiji, München 1991, S. 103-112.
- Saul, Nicholas: »Poëtisierung d[es] Körpers«. Der Poesiebegriff Friedrich von Hardenbergs (Novalis) und die anthropologische Tradition, in: Novalis. Poesie und Poetik, hg. von Herbert Uerlings, Tübingen 2004.
- Scheuermann, Barbara: Immermanns »Münchhausen« als Subtext von Raabes »Stopfkuchen«? Zu einem Konstrukt und seinem Weiterleben in der Raabe-Philologie, in: Jahrbuch der Raabe-Gesellschaft (2012), S. 27-50.
- Schierbaum, Martin: Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik. Politische Ästhetik der Frühromantik, Paderborn/München u.a. 2002.
- Schings, Hans-Jürgen: Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch. Poetik des Mitleids von Lessing bis Büchner, Würzburg ²2012.

- Schipperges, Heinrich: Krankheit als geistiges Phänomen bei Novalis, in: *Der Horizont* 8 (1965), S. 116-129.
- Schlawe, Fritz: Friedrich Theodor Vischer, Stuttgart 1959.
- Schmidt, Ricarda: Narrative Strukturen romantischer Subjektivität in E. T. A. Hoffmanns »Die Elixiere des Teufels« und »Der Sandmann«, in: *Germanisch-Romanistische Monatsschrift* 49/2 (1999), S. 142-160.
- Schmitz-Emans, Monika: Engel in der Krise. Zum Engelsmotiv in der romantischen Ästhetik und in Jean Pauls Roman »Der Komet«, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 38 (2003), S. 111-138.
- Schößler, Franziska: Die Resurrektion des Dichterkönigs. Zur Novalis-Rezeption in Botho Strauß' Roman »Der junge Mann«, in: *Sprachkunst* 30 (1999), S. 47-65.
- Schößler, Franziska: Erinnerung zwischen Aura und Reproduktion. Heidegger in Thomas Bernhards »Alte Meister« und Elfriede Jelineks »Totenauberg«, in: *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, hg. von Franziska Schößler und Ingeborg Villinger, Würzburg 2002, S. 208-229.
- Schößler, Franziska: Börsenfieber und Kaufrausch. Ökonomie, Judentum und Weiblichkeit bei Theodor Fontane, Heinrich Mann, Thomas Mann, Arthur Schnitzler und Émile Zola, Bielefeld 2009.
- Schopenhauer, Arthur: Die Welt als Wille und Vorstellung [1819/1859], hg. von Ludger Lütkehans, München 1998.
- Schreinert, Kurt: Fontane und Jean Paul, in: *Festgabe für Eduard Berend zum 75. Geburtstag am 5. Dezember 1958*, hg. von Hans Werner Seiffert und Bernhard Zeller, Weimar 1959, S. 160-170.
- Schütte, Uwe: Benjamin von Stuckrad-Barre: Soloalbum. Adel verpflichtet!, in: *Interpretationen. Romane des 20. Jahrhunderts*, Bd. 3, Stuttgart 2003, S. 309-319.
- Schütz, Erhard: Der Dilettant in der geschriebenen Geschichte. Was an Wolfgang Koeppens Roman »Das Treibhaus« modern ist, in: *Der Deutscher* 33/3 (1981), S. 72-81.
- Schulz, Gerhard: Die Berufslaufbahn Friedrich von Hardenbergs (Novalis), in: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 7 (1963), S. 253-312.
- Schulz, Gerhard: Novalis' Erotik. Zur Geschichtlichkeit der Gefühle, in: *Novalis und die Wissenschaften*, hg. von Herbert Uerlings, Tübingen 1997, S. 213-237.
- Schulz, Gerhard: Novalis. Leben und Werk Friedrich von Hardenbergs, München 2011.
- Segebrecht, Wulf: Heterogenität und Integration, in: *Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns*, Frankfurt a.M./Berlin u.a. 1996, S. 21-43.
- Segebrecht, Wulf: Zwischen Famagusta und Frankfurt a.M. [1989], in: *Heterogenität und Integration. Studien zu Leben, Werk und Wirkung E.T.A. Hoffmanns*, Frankfurt a.M./Berlin u.a. 1996, S. 153-182.
- Sennett, Richard: Verfall und Ende des öffentlichen Lebens. Die Tyrannei der Intimität [1977], übersetzt von Reinhard Kaiser, Berlin 2008.
- Simon, Ralf: Jean Pauls Idyllentiere oder Hermeneutik der Welt-als-Idylle, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 44 (2009), S. 63-80.

- Simpson, John und Edmund Weiner (Hg.): *The Oxford English Dictionary. Second Edition*, Oxford 1989.
- Sina, Kai: *Literatur als Linderung. Zu Sibylle Lewitscharoffs Poetikvorlesungen*, in: Sibylle Lewitscharoff (Text + Kritik, Heft 204), hg. von Carlos Spoerhase, München 2014, S. 25-35.
- Šklovskij, Viktor: *Die Kunst als Verfahren*, in: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, hg. von Jurij Strieder, München 1969, Bd. 1, S. 3-35.
- Sohni, Hans: *Die Medizin der Frühromantik. Novalis' Bedeutung für den Versuch einer Umwertung der »Romantischen Medizin«*, Freiburg i.Br. 1973.
- Sommer, Andreas Urs: *Kurze Geistesgeschichte des Idioten*, in: *Zeitschrift für Ideengeschichte* IV/2 (2010), S. 5-19.
- Sommer, Wolfgang: *Schleiermacher und Novalis. Die Christologie des jungen Schleiermacher und ihre Beziehung zum Christusbild des Novalis*, Bern/Frankfurt a.M. 1973.
- Sontheimer, Kurt: *Die Adenauer-Ära. Die Grundlegung der Bundesrepublik*, München 1991.
- Sorg, Reto: *Vom romantischen Traumbild zur virtuellen Realität. Zum Topos der »Fernen Nähe« bei Robert Walser*, in: *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, hg. von Anna Fattori und Margit Gigerl, Paderborn/München 2008, S. 177-191.
- Sorg, Reto: *»Wir leben in plakätischen Zeiten.« Robert Walser und der Literaturbetrieb seiner Zeit*, in: *Literaturbetrieb. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft*, hg. von Philipp Theisohn und Christine Weder, München 2013, S. 167-185.
- Spies, Bernhard: *Die Angestellten, die Großstadt und einige »Interna des Bewusstseins«*. Martin Kessels Roman »Herrns Brechers Fiasko«, in: *Neue Sachlichkeit im Roman. Neue Interpretationen zum Roman der Weimarer Republik*, hg. von Sabina Becker und Christoph Weiß, Stuttgart/Weimar 1995, S. 235-254.
- Stadler, Ulrich: *Hardenbergs »poetische Theorie der Fernröhre«*. Der Synkretismus von Philosophie und Poesie, Natur- und Geisteswissenschaften und seine Konsequenzen für eine Hermeneutik bei Novalis, in: *Die Aktualität der Frühromantik*, hg. von Ernst Behler und Jochen Hörisch, Paderborn/München u.a. 1987, S. 51-62.
- Stadler, Ulrich: *Von Brillen, Lorgnetten, Fernrohren und Kuffischen Sonnenmikroskopen. Zum Gebrauch optischer Instrumente in Hoffmanns Erzählungen*, in: *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch 1 (1992/1993)*, S. 91-105.
- Stahl, Enno: *Alltag ohne Arbeit? Die Abwesenheit von Arbeit und Broterwerb in der jungen deutschen Erzählprosa*, in: *Alltag als Genre*, hg. von Heinz-Peter Preußner und Anthonya Visser, Heidelberg 2009, S. 87-94.
- Stammen, Theo: *Erfahrungen und Vorurteile. Zu Wolfgang Koeppens früher Parlamentarismus- und Demokratiekritik*, in: *Jahrbuch der Internationalen Wolfgang-Koeppen-Gesellschaft 2 (2003)*, S. 335-344.
- Stauffer, Isabelle: *Weibliche Dandys, blickmächtige Femmes fragiles. Ironisierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*, Wien/Köln/Weimar 2008.

- Stauffer, Isabelle: Jenseits im Diesseits. Paradies und Hölle in Thomas Lehrs »Frühling« (2001) und Sibylle Lewitscharoffs »Consummatus« (2006), in: Zeitschrift für Germanistik 25/3 (2015), S. 551-564.
- Steiner, Uwe C.: Die Tücken des Subjekts und der Einspruch der Dinge. Romantische Krisen der Objektivität bei Novalis, Eichendorff und Hoffmann, in: Schläft ein Lied in allen Dingen? Romantische Dingpoetik, hg. von Christiane Holm und Günter Oesterle, Würzburg 2011, S. 29-42.
- Steinhaussen, Jan: »Aristokraten aus Not« und ihre »Philosophie der zu hoch hängenden Trauben«. Nietzsche-Rezeption und literarische Produktion von Homosexuellen in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts: Thomas Mann, Stefan George, Ernst Bertram, Hugo von Hofmannsthal u. a., Würzburg 2001.
- Stenger, Karl Ludwig: Die Erzählstruktur von Theodor Vischers »Auch Einer«: Wesen und Funktion, New York/Bern u. a. 1986.
- Stern, Martin: Friedrich Theodor Vischers Romaneinlage »Der Besuch. Eine Pfahldorfgeschichte«, in: Archäologie der Schweiz 2/1 (1979), S. 40-43.
- Tabah, Mireille: Narrentum und Anarchie. Thomas Bernhards subversive Poetik des Lächerlichen, in: Thomas Bernhard. Persiflage und Subversion, hg. von Mireille Tabah und Manfred Mittermayer, Würzburg 2013, S. 15-26.
- Tanner, Albert: Vom »ächten Liberalen« zum »militanten« Konservativen? Jeremias Gotthelf im politischen Umfeld seiner Zeit, in: »...zu schreien in die Zeit hinein ...«. Beiträge zu Jeremias Gotthelf/Albert Bitzius (1797-1854), hg. von Hanns Peter Holl und J. Harald Wäber, Bern 1997, S. 11-59.
- Taylor, Charles: Quellen des Selbst. Die Entstehung der neuzeitlichen Identität [1989], übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 1996.
- Taylor, Charles: Ein säkulares Zeitalter. Wissenschaftliche Sonderausgabe [2007], übersetzt von Joachim Schulte, Frankfurt a.M. 2012.
- Thomä, Dieter: Wie antisemitisch ist Heidegger? Über die »schwarzen Hefte« und die gegenwärtige Lage der Heidegger-Kritik, in: Martin Heideggers »Schwarze Hefte«. Eine philosophisch-politische Debatte, hg. von Marion Heinz und Sidonie Kellerer, Berlin 2016, S. 211-233.
- Thommen, Christian: Jeremias Gotthelf und die Juden, Bern/Frankfurt a.M. u. a. 1991.
- Thums, Barbara: Aufmerksamkeit. Wahrnehmung und Selbstbegründung von Broekes bis Nietzsche, München 2008.
- Tismar, Jens: Gestörte Idyllen. Über Jean Paul, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard, München 1973.
- Treibel, Odila: Staatsgespenster. Fiktionen des Politischen bei E.T.A. Hoffmann, Köln/Weimar/Wien 2003.
- Treue, Wilhelm: Wirtschafts- und Technikgeschichte Preußens, Berlin/New York 1984.
- Turner, Victor: Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur [1969], übersetzt und mit einem Nachwort versehen von Sylvia M. Schomburg-Scherff, Frankfurt a.M./New York 2005.
- Uerlings, Herbert: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung, Stuttgart 1991.

- Unger, Rudolf: Jean Paul und Novalis. Zur Charakteristik ihrer gegenseitigen Beziehung [1925], in: *Gesammelte Studien*, Berlin 1929ff., Bd. 2, S. 104-121.
- Utz, Peter: *Tanz auf den Rändern*. Robert Walsers »Jetztzeitstil«, Frankfurt a.M. 1998.
- Versari, Margherita: »Blaue Blume« – »Schwarze Blume«. Zwei poetische Symbole im Vergleich, in: *Romantik und Ästhetizismus*, hg. von Bettina Gruber und Gerhard Plumpe, Würzburg 1999, S. 89-99.
- Vinken, Barbara: *Die deutsche Mutter*. Der lange Schatten eines Mythos, Frankfurt a.M. 2011.
- Vogt, Peter: *Kontingenz und Zufall*. Eine Ideen- und Begriffsgeschichte, Berlin 2011.
- Wagner-Simon, Therese: *Das Urbild von Theodor Fontanes »L'Adultera«*, Berlin 1992.
- Weber, Ulrich: *Verfolgung und Paranoia im Touristenland*. Ulrich Bechers Roman »Murmeljagd«, in: *Die Schweiz verkaufen*. Wechselverhältnisse zwischen Tourismus, Literatur und Künsten seit 1800, hg. von Rémy Charbon, Corinna Jäger-Trees und Dominik Müller, Zürich 2010, S. 193-211.
- Wegmann, Thomas: *Wohnen, Werben, Reden*. Über das (nicht nur) ästhetische Zuhause von und in »Herrn Brechers Fiasko«, in: *Martin Kessel (1901-1990)*, hg. von Claudia Stockinger und Stefan Scherer, Bielefeld 2004, S. 233-267.
- Weidermann, Volker: *Gagschreibers Trauergesang*, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (268/18.11.1998), S. 42.
- Weimar, Klaus und Christoph Jermann: »Zwiesprache« oder Literaturwissenschaft. Zur Revision eines faulen Friedens, in: *Neue Hefte für Philosophie* 23 (1984), S. 113-157.
- Weinzierl, Ulrich: *Bernhard als Erzieher*. Thomas Bernhards »Auslöschung«, in: *German Quaterly* 63 (1990), S. 455-461.
- Wengerzink, Monika: *Klatsch als Kommunikationsphänomen in Literatur und Presse*. Ein Vergleich von Fontanes Gesellschaftsromanen und der deutschen Unterhaltungspresse, Frankfurt a.M./Berlin u.a. 1997.
- Werron, Tobias: *Wettbewerb als historischer Begriff*, in: *Konkurrenz in historischer Perspektive*, hg. von Ralph Jessen, Frankfurt a.M./New York 2014, S. 59-93.
- Wichmann, Siegfried: *Carl Spitzweg*. Verzeichnis der Werke. Gemälde und Aquarelle, Stuttgart 2002.
- Wiethölter, Waltraud: *Witzige Illuminationen*. Studien zur Ästhetik Jean Pauls, Tübingen 1979.
- Willson, Amos Leslie: *A Mythical Image*. The Ideal of India in German Romanticism, Durham 1964.
- Wölfel, Kurt: *Jean Paul und der poetische Republikanismus*. Über das Verhältnis von poetischer Form und politischer Thematik im 18. Jahrhundert, in: *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft* 11 (1976), S. 79-135.
- Wölfel, Kurt: *Die Unlust zu fabulieren*. Über Jean Pauls Romanfabel, besonders im »Titan«, in: *Digressionen*. Wege zur Aufklärung, hg. von Gotthardt Frühorge, Klaus Manger und Friedrich Strack, Heidelberg 1984, S. 163-175.

- Wölfel, Kurt: Interesse/interessant, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius u.a., Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 3, S. 138-174.
- Wünsch, Marianne: »Der Kleinbürger« in der erzählenden Literatur um 1930, in: Hans Fallada. Autor und Werk im Literatursystem der Moderne, hg. von Patricia Fritsch-Lange und Lutz Hagedstedt, Berlin/Boston 2011, S. 189-200.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: Auch ein »Märchen aus der neuen Zeit«? Zu »Meister Floh«, in: E. T. A. Hoffmann (Text + Kritik. Sonderband), hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1992, S. 86-96.
- Wuthenow, Ralph-Rainer: Romantik als Zeitgeist?, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik* 3 (1993), S. 173-197.
- Zachau, Reinhard K.: Hans Fallada als politischer Schriftsteller, New York 1990.
- Zamojski, Adam: *Phantome des Terrors. Die Angst vor der Revolution und die Unterdrückung der Freiheit 1789-1848* [2014], übersetzt von Andreas Nohl, München 2016.
- Žmegač, Viktor: *Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik*, Tübingen²1991.

Dank

Grundlage dieses Buchs ist meine Dissertation, die ich im Dezember 2017 an der Universität Basel verteidigt habe. Ich möchte im Zusammenhang aller Aspekte der Promotion meinem Doktorvater, Prof. Dr. Alexander Honold, herzlich danken, dessen Ratschläge und Unterstützung das Projekt überhaupt ermöglicht haben. Ebenfalls sei dem Korreferenten, Prof. Dr. Manfred Koch, sehr gedankt, der mir in entscheidenden Momenten mit Hinweisen und freundlichem Zuspruch geholfen hat.

Finanzielle Zuwendungen habe ich durch das Doktoratsprogramm Literaturwissenschaft und den Forschungsfonds der Universität Basel sowie den Schweizerischen Nationalfonds erhalten. Ebenfalls wurde die Herstellung der Publikation durch eine Zusage des Schweizerischen Nationalfonds unterstützt. Wichtige Korrekturarbeiten haben mein Vater, Rudolf von Passavant, sowie Micha Huff, Cornelia Kögler, Anne Krier und Jan Müller geleistet. Seitens des Wallstein Verlags hat Janet Boatin das Manuskript nochmals sorgfältig geprüft, wofür ich ihr ebenfalls herzlich danken möchte.

Lektürehinweise und wichtige Unterstützung verdanke ich meinem langjährigen Bürokollegen, Simon Aeberhard, sowie Johannes Binotto, Ann-Kathrin Eickhoff, Aurélien Galateau, Cyrill Gerber, Ina Habermann, Dieter Häner, Anna Hodel, Simona Hoffmann, Bernhard Joss, Sebastian Knüsli, Daniel Lachenmeier, Joël László, Lea Liese, Lukas Linder, Barbara Loop, Cécile Meyer, Sina Ness, Venus Ryter, Roman Schneider, Reto Sorg, Verena Stössinger, Romina Streffing, Andrin Uetz, Urs Volken, Christoph Wegmann und Xena Welch Guerra.

Ebenfalls sei Anna Calabrese sehr herzlich gedankt, die die Fotografie (»Ohne Titel«, 2015) für den Umschlag zur Verfügung gestellt hat.

Die Arbeit ist meinen Eltern gewidmet.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© Wallstein Verlag, Göttingen 2019

www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf
Umschlagabbildung: (c) Anna Calabrese

ISBN (Print) 978-3-8353-3538-7