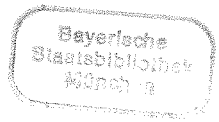
Winfried Menninghaus

Unendliche Verdopplung

Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion

Suhrkamp



CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Menninghaus, Winfried:
Unendliche Verdopplung : d. frühromant. Grundlegung
d. Kunsttheorie im Begriff
absoluter Selbstreflexion /
Winfried Menninghaus. – 1. Aufl. –
Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1987.
ISBN 3-518-57864-2

Erste Auflage 1987
© Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main 1987
Alle Rechte vorbehalten
Satz und Druck: H. Mühlberger GmbH, Augsburg
Printed in Germany

Inhalt

Exposition 7

I. Parallelismus, Reim, poetische Reflexion 9

II. Walter Benjamins Darstellung der romantischen Reflexionstheorie 30

Unmittelbarkeit und Unendlichkeit der Reflexion 30 – Reflexion versus intellektuelle Anschauung 42 – Reflexion und Setzung 46 – Nachträglichkeit und Vorgängigkeit der Reflexion, Ursprung aus Nichts, Gefühl 47 – Reflexion als Prosa versus Schönheit und Ekstase 52 – Reflexion und Einbildungskraft 53 – Die polemische Abwesenheit Schellings 54 – Das Absolute als Wechsel und Reflexionsmedium 56 – Reflexion und Terminologie 57 – Die Reflexion der Naturgegenstände 59 – Kunst als Reflexionsmedium: Benjamins philologische Exposition 61 – Das Werk als Reflexionszentrum 65 – Ironie, Transzendentalpoesie, Roman 67 – Kritik 69 – Resümee und Überleitung 71

III. Reflexion als Produktion und absolute Synthesis: Grundbestimmungen eines nicht-repräsentationistischen Modells von Selbstverdopplung (Zeichen, Sprache, Darstellung) 72

Das Absolute als das Andere der vergegenständlichenden und entzweienden Reflexion (Schelling) 72 – Die Reflexion als Verfehlen der »Nichtreflexion« (Novalis, Schlegel) 74 – Verkehrung der verkehrenden Reflexion: die *ordo inversus*-Lehre 77 – Gefühl und Reflexion (1) 79 – Geist und Buchstabe: die romantische Lehre der notwendigen Wörtlichkeit (Rhetorizität) des Geistes und der Darstellung 81 – Gefühl und Reflexion (2) 85 – Dekonstruktion eines Ersten, ursprüngliche Duplizität, Identität als Wechsel 89 – Die Auf- und Umwertung der Reflexion als Konsequenz der frühromantischen Semontologie 96 – Geist, Sein, Reflexion und Leben: Hölderlins Darstellungstheorie 99 – Die frühromantische Semontologie als Vorwegnahme Derridas 115.

IV. Das ek-statische »Spiel« reflexiven »Brechens« als Konvergenz- und Fluchtpunkt frühromantischer Transzendentalphilosophie, Mystik, Geometrie, Rhetorik, Texttheorie und Literaturkritik 132
Reflexion als Leben, Schweben und Weben 132 – Schöpfung aus Nichts, Flamme zwischen Nichts und Etwas, Sich-selbst-auf-die-Schultern-Springen der Reflexion 142 – »Tod« und »Sterben« als Momente des Lebens und der lebendigen Reflexion 147 – Spiel 149 – Mystischer Keim, Spiel über Nichts, N-Machen des N-Objekts 151 – Theorie der zwei Centra; Hyperbaton, Ellipse, Hyperbel; Parallelismus 155 – Symmetrie, Reim, parallele Reihen 172 – Ähnlichkeit, Witz 183 – Der Roman der reflexiven »Bildung«: romantische Lektüre als Dekonstruktion eines Gattungsbegriffs 186 – Parekbase, Ekstase, Chaos und unendliche Fülle 196

V. Systemtheoretische und geschichtsphilosophische Fluchtpunkte der romantischen Theorie absoluter Selbstreflexion 208
Romantisches und systemtheoretisches Denken »erfüllter« Selbstbezüglichkeit 208 – Theorie der Reflexion und Geschichtsphilosophie 215

Nachbemerkung
Zum literatur- und sozialgeschichtlichen Index der romantischen Theorie poetischer Reflexion 224

Anhang
Zur Vor- und Nachgeschichte von Walter Benjamins Romantik-Dissertation. Ein Kapitel Wissenschaftsgeschichte . 230

Anmerkungen 254
Abkürzungen 287
Literaturverzeichnis 289
Sachregister 296

Empirische Basis und theoretischer Raum der vorliegenden Arbeit lassen sich durch zwei markante Zitate umreißen. Eines stammt aus der Bibel, das andere aus Roman Jakobsons Aufsatz »Linguistik und Poetik«. Zunächst die wunderbaren Sätze, in denen Hiob den Tag verflucht, an dem er geboren wurde:

1. Darnach tat Hiob seinen Mund auf und verfluchte seinen Tag.
2. Und Hiob sprach:
3. Der Tag müsse verloren sein, darin ich geboren bin, und die Nacht, welche sprach: Es ist ein Männlein empfangen!
4. Derselbe Tag müsse finster sein, und Gott von oben herab müsse nicht nach ihm fragen; kein Glanz müsse über ihn scheinen!
5. Finsternis und Dunkel müssen ihn überwältigen, und dicke Wolken müssen über ihm bleiben, und der Dampf am Tage mache ihn gräßlich!
6. Die Nacht müsse Dunkel einnehmen; sie müsse sich nicht unter den Tagen des Jahres freuen noch in die Zahl der Monden kommen.
11. Warum bin ich nicht gestorben von Mutterleib an? Warum bin ich nicht verschieden, da ich aus dem Leibe kam?
12. Warum hat man mich auf den Schoß gesetzt? Warum bin ich mit Brüsten gesäugt?
24. Denn wenn ich essen soll, muß ich seufzen, und mein Heulen fährt heraus wie Wasser.
25. Denn was ich gefürchtet habe, ist über mich gekommen, und was ich sorgte, hat mich getroffen.
26. War ich nicht glückselig? War ich nicht fein stille? Hatte ich nicht gute Ruhe? Und es kommt solche Unruhe!

Der formale Aufbau dieses 3. Kapitels aus dem Buch Hiob, neudeutsch: seine »Textorganisation«, prägt nicht nur die zitierte Stelle, sondern das ganze Buch wie auch die Psalmen und die Sprüche Salomons. Der Begriff für dieses formale Bauprinzip ist seit Herder wiederholt in die Poetik eingegangen: es ist der Begriff des Parallelismus. Der -ismus an seinem Ende verweist auf eine besondere Dichte der grammatischen, semantischen und teilweise auch phonetischen Ähnlichkeitsbeziehungen: *Parallelismus* meint die in der »hebräischen Poesie« manifeste Herrschaft der *Parallelen*bildung als eines *durchgängigen Prinzips*. Am zitierten Text etwa lassen sich leicht drei Arten von Parallelismen unterscheiden. Die Absätze 3–6 variieren das Thema des finsteren Tags

der Geburt und sind vor allem in semantischer Hinsicht parallel. Die Absätze 11–12, 24–25 und 26 sind außerdem durchgängig parallel in syntaktisch-grammatischer Hinsicht, teilweise auch in phonetischer. Absatz 26 zeigt schließlich auch noch den antithetischen Parallelismus oder die umgekehrte Symmetrie, nämlich zwischen den Sätzen »Hatte ich nicht gute Ruhe?« und »Und es kommt solche Unruhe!«. Darüber hinaus sind die einzelnen parallelistischen »Blöcke« nicht nur jeweils in sich, sondern auch untereinander parallel: denn sie verfluchen oder beklagen ja letztlich alle ›dasselbe‹.

Damit zu dem Jakobson-Zitat. Es (ist selbst bereits ein Zitat und) lautet: »Alles Kunstwerk *[artifice]* läßt sich auf das Prinzip des Parallelismus zurückführen. Die Struktur der Dichtung ist die eines fortlaufenden Parallelismus.«[1] Wenn man so will, ergründet die vorliegende Arbeit die kunstphilosophische ›Substanz‹ dieses äußerst ambitionierten Satzes. Denn eine Theorie parallelistischer Selbstvervielfältigung ist ipso facto eine Theorie poetischer Selbstspiegelung oder Reflexion. Nicht nur figuriert der Parallelismus darin als *ein* besonders sinnfälliges Paradigma reflexiver Selbstverdoppelung unter anderen. Die theoretische Beschäftigung mit ihm hat vielmehr die Tendenz – und das nicht erst bei Jakobson –, den zunächst partiellen Begriff zu einem übergreifenden Allgemeinen aufzuladen und dadurch mit einer allgemeinen Theorie poetischer Reflexion koextensiv werden zu lassen.

I
Parallelismus, Reim, poetische Reflexion

»Wer etwas zu sagen hat, sage es auf einmal oder führe das Bild regelmäßig fort; wiederhole sich aber nicht ewig. Wer jede Sache zweimal sagen muß, zeigt damit nur, daß er sie zum erstenmal halb und unvollkommen sagte.«[1] Auf diese Formel bringt Johann Gottfried Herder die zeitgenössische Kritik des hebräischen Parallelismus; eine Kritik, die nicht einfach auf den *common sense* zurückgeführt werden kann, sondern die mit Frontstellungen der Poetik zu tun hat. Herders Metakritik an dieser Kritik macht den Begriff des Parallelismus aus einer bloß technisch beschreibenden Kategorie zu einem Kernbegriff der Poetik. Spätere Rückgriffe auf den Parallelismus-Begriff *in theoretischer Absicht* datieren seinen ›Ursprung‹ als poetologische Kategorie denn auch mit Herder – so Friedrich Schlegel und Hölderlin (H 184), so auch Roman Jakobson. Nicht die Begriffsprägung als solche war Herders neue und durchschlagende Tat, sondern die neue Bedeutung, der neue Wert, den er ihr verlieh. Er entreißt nämlich den Parallelismus radikal dem Verdacht der monotonen und äußerlichen Anwendung eines gleichmachenden formalen Schemas, eines bloßen Regel-Fachwerks, das permanente Verdopplung gebietet.

Die allgemein bekannteste Spielart poetischer Selbstverdopplung – der (End-)Reim – hatte um die Mitte des 18. Jahrhunderts einen ähnlich schweren Stand. Der Überdruß an ihr artikulierte sich noch ungleich schärfer als der Zweifel am hebräischen Parallelismus. Mit Blick auf die einhundertfünfzig Jahre lang fast ausschließlich dominierende Form der gereimten Jambotrochäen kam Klopstock zu einem generellen Verdikt nicht nur des jambotrochäischen »Gleichgetönes«, sondern auch des obligatorischen Reims als einen »bösen Geistes«, der »mit plumpem Wörtergepolter« die Verskunst unter das monotone Diktat lautlicher Parallelen stelle.[2] Obwohl auf analoge Phänomene bezogen und auf den gleichen Kriterien der Monotonie, Äußerlichkeit und unmotivierten Verdopplung beruhend, gehen Kritik des hebräischen Parallelismus und Kritik des Reims allerding nicht durchweg zusammen. Herder jedenfalls stellte sich gegen beide. Wie Lessing

und wie Wieland, die zunächst auch von der Klopstockschen Kritik stark beeindruckt waren, fand er bald zu einer neuen Hochschätzung des Reims. Sein Plädoyer für die »Schonung« des Reims in den *Briefen zur Beförderung der Humanität* (1796) mündet in das feste Credo: »Den Reim lasse ich unsrer Poesie nicht nehmen.«[3] Schon einige Jahre früher, in den *Fragmenten zu einer »Archäologie des Morgenlandes«* (1769) und in der Schrift *Vom Geist der Ebräischen Poesie* (1782), hatte Herder den Reim als Spielart einer allgemeineren, die Poesie begründenden »symmetrischen Struktur«[4] erkannt: »der Reim [. . .] ist ja ein fortgehender Parallelismus«.[5] Diese Subsumtion des Reims unter den Parallelismus-Begriff läßt bereits Herders Tendenz erkennen, den Begriff des Parallelismus zu einem übergreifenden Allgemeinen zu universalisieren, eine an den Psalmen wahrgenommene Struktur von »Symmetrie«, Variation und »Antithese« auf die Poesie überhaupt auszudehnen. Die Argumentation Herders kann in drei Schritten nachgezeichnet werden. Der erste ist die bestätigende Markierung eines empirischen Befunds an einem besonderen Phänomen:

Lowth hats bewiesen, daß die ganze Hebräische Dichtkunst einen Parallelismus, eine Symmetrie von Zeilen liebe, die bald synonymisch, bald Antithese, bald Veränderung des vorigen Sinnes ist: und das ihm kann niemand leugnen, der Psalmen, Propheten und Hiob gelesen.[6]

Der zweite Schritt ist die Frage nach Ursprung und Sinn dieses besonderen Phänomens. In zwei glänzenden Perioden führt Herder die Theorie seines empirischen Gewährsmanns ad absurdum und gerät dabei bereits in allgemeinere Beobachtungen:

Daß (Lowth) diesen Hebräischen Parallelismus aus Chören im Tempel, aus Antiphonien im Heiligthum herleitet, ist wider alle Wahrscheinlichkeit, ja wider die Geschichte aller Poesie. Wer sagts ihm, daß die Poesie der Hebräer in Tempeln entstanden, und nicht erst, als ein Kind der Menschlichen Affekten, aus Tänzen und Gastmalen, zur Pflegerin der Altäre gemacht ist? – und wenn das, muste nicht die Poesie der Tempel hier so, wie unter allen Völkern, eher die Gestalt ihrer Erzieherin, der ländlichen Musik, des Jugendlichen Freuden- und Lustgeschreis, der Tänze und Lieder des Volks annehmen, als daß sich diese weißagend nach den Chören des Tempels hätte bilden sollen? Zudem sinds blos die Tempelgesänge, die Psalmen, (die oft nicht die besten Stücke der Orientalischen Dichtkunst sind) – sinds blos die Lieder, die ein *Singet dem Herrn!* widertönen, die diesen Parallelismus ursprünglich haben, oder sinds nicht vielmehr alle, auch die vom Tempel entferntsten Stücke? selbst kurze Ausbrüche des Affekts mitten in der Geschichte? selbst feurige, hingeworfne Bilder mitten im Erzälen? ja das historische Gewebe der Geschichte selbst? Die ganze Hebräische Dichtkunst, bis auf den inneren Bau ihrer Poetischen Sprache ist ein fortgehender Parallelismus – ist sie aber ganz eine fortgehende Litanei? –
Ja wäre sie's. Alle orientalische Dichtkunst ist im Grunde ebenso Parallelisch: so selbst ihre Fragen und Antworten, ihre Segnungen und Flüche, ihre Lehrsprüche und Sentenzen, ihre Räthsel und Gleichniße – alles hinkt auf zwo Seiten, oder wenn man will, geht zweifüssig erhaben daher. Wie? und alle diese Morgenländer waren im Tempel zu Jerusalem erzogen? ihre Sprache und Tanz und Gesang unter den Priesterchören der Juden gebildet? – Ja endlich, warum Morgenländer allein? alle alte einfältige Poesien wilder Völker lieben diesen zweistimmigen Rhythmus: sie mögen in Norden oder Westen, in Wäldern oder auf Bergen gewohnt haben: Skandinavier und Nordamerikaner, Letten und Lappländer: je mehr sich ihre Sprache der Poesie und ihre Poesie dem Liede, dem Erhabnen, dem Zaubermäßigen nähert, desto mehr wird sie Antiphonie! Parallelismus! Und was hätten alle diese Völker bis auf ihre wilde Zaubertöne, und ihre Gesänge der höllischen Geister mit den Priesterchören der Juden gemein? Das heißt den Ocean mit einem Eimer ausschöpfen, die Menschliche Seele mit einem Knabenstecken messen![7]

Der positive Kern dieser schönen Polemik, die Herleitung des Parallelismus aus einer allgemeinen Tendenz zu Symmetrieformen in Tanz, Musik und Sprache, wird am klarsten an der folgenden Stelle formuliert:

So bald (über die) *einzelnen Ausbrüche* von Bildern und Empfindungen etwas Kunst, Anordnung und Bildung kam [. . .,] welche Ordnung, welche Regel und Verbindung in der Welt war da natürlicher, ungekünstelter, einfältiger, als *eben dieser Parallelismus?* Zwei ist ja die leichteste Mensur: Zwei die leichteste, gefälligste Symmetrie in Gedanken, Bewegung, Rhythmus und Bau der Worte. Da entstand also der leichteste Tanz, zwei gegeneinander tanzende Chöre, die leichteste Symmetrie der Gedanken, Wiederholungen, Gegensätze, Räthsel und Antwort: die übersehlichste Symmetrie im Versbau, zwo sich entsprechende Zeilen: endlich die natürlichste Rhythmik des Ohrs, der Parallelism oder der Reim bei so vielen Nationen. Alles ergibt sich aus Einem Principium, Alles stimmt mit dem rohen Anfange der Kunst, die die einzelnen abgetrennten Ausbrüche der Seele auf die leichtste, natürlichste Weise nach dem einfältigsten Plan einer Symmetrie schön ordnet: alles endlich wird durch die Geschichte aller Sprachen, Völker und Welttheile bestätigt. Wir brauchen nicht nach dem Tempel zu Jerusalem zu wallfahrten: wo auf

der Erde die Natur Poesie spricht und die Kunst Poesie ordnet: da wird dieser Parallelismus so der Anfang der Dichtkunst seyn, wie die leichteste Symmetrie in der Baukunst, im Tanz, im Gesange, in der Menschlichen Gestalt, in der Zeichnung und in Allem, Anfang der schönen Kunst ist.[8]

Herder fundiert den Parallelismus also in einer Theorie »natürlicher Rhythmik«, mit der er das »Principium« der Kunst zu erfassen glaubt. Diese Theorie des Ursprungs des Parallelismus befreit ihn aus jeder Verlegenheit gegenüber der Kritik an unmotivierten oder nur zeremonialen Verdopplungsphänomenen der »hebräischen Poesie«. Die anfangs zitierte Kritik kann er daher mit einer schlagenden Gegenfrage entwaffnen: »Haben Sie noch nie einen Tanz gesehen und nichts vom Chorgesange der Griechen, der Strophe und Antistrophe gehört?«[9]
Der dritte Schritt in Herders Inthronisation des Parallelismus ist im zweiten bereits weitgehend angelegt, ohne doch von dem Theorem des Ursprungs der »hebräischen Poesie« in Tanz und Musik abhängig zu sein: die Applikation des Parallelismus-Begriffs auf andere, zuvor nicht darunter subsumierte Phänomene der sprachlichen Poesie. Wenn der hebräische Parallelismus in einer allgemeinen Tendenz zu »symmetrischen Strukturen« der Darstellung gründet, dann liegt umgekehrt die Annahme nahe, daß er nicht deren einzige Variante in der Sprachkunst ist. Und in der Tat war er denn auch für Herder nur das sinnfälligste und »simpelste Ebenmaas in Gliedern der Gedichte, Bildern und Tönen«.[10] Ja, man kann geradezu vermuten: die strittigen Phänomene des hebräischen Parallelismus und des Reims hat Herder nur deshalb so leidenschaftlich verteidigt, weil er mit ihnen etwas anderes als sie selbst – etwas, das sie nur extrem signifikant ausprägen – in Frage gestellt sah. Oder anders gewendet: seine allgemeine Theorie symmetrischer, variativer und antithetischer Parallelstrukturen in der Poesie steht und fällt nicht notwendig mit der Hochschätzung des Reims und der Sprache der Psalmen. Das zeigen gerade die »künstlichsten und feinsten« Formen des Parallelismus, die Herder dem hebräischen als dem »simpelsten« zur Seite stellt: die antiken Vers- und Odenmaße, in denen ja der Reim überhaupt keine und der semantische Parallelismus nur eine untergeordnete Rolle spielen.

Alle Sylbenmaasse der Griechen, die künstlichsten und feinsten die je eine Sprache hervorbrachte, beruhen auf Ebenmaas und Harmonie. Der

Hexameter, in dem die ältesten Gedichte gesungen wurden, ist den Tönen nach ein fortgehender, nur immer abwechselnder Parallelismus. Diesen noch genauer zu machen setzte man insonderheit bei der Elegie den Pentameter hinzu, der in seinen zwei Hemistichien offenbar wieder Parallelismus ist: Die schönsten und natürlichsten Odengattungen sinds durch den Parallelismus, so daß man beinah sagen kann: je mehr in einer Strophe nebst einer wohlklingenden Abwechslung leichter Parallelismus hörbar wird, desto angenehmer ist die Strophe. Ich darf Ihnen nur den Sapphischen und Alcäischen Versbau oder den Choriamb zum Beispiel anführen. Alle diese Sylbenmaaße sind künstliche Ründungen, schöngeflochtne Kränze von Worten und Tönen; in Orient sind die beiden Perlenschnuren noch nicht zu Einem Kranze gewunden, sie hangen einander einfach gegenüber.[11]

Diesem Satz würde auch Klopstock, der entschiedene Gegner des Endreims, zustimmen können. Die Differenz zwischen ihm und Herder ist also nicht ein Streit für und wider den Parallelismus, sondern kann als historisch gefärbte ›Geschmacksfrage‹ *innerhalb* einer allgemeiner gefaßten Theorie des durchgehenden Parallelismus als Grundprinzips der Poesie angesehen werden. Eine Einsicht in diese Disjunktion ist wichtig deshalb, weil sie verkürzende Rezeptionen von Herders Parallelismus-Begriff vermeiden hilft: man muß nämlich weder Herders Verhältnis zur »Ebräischen Poesie« noch zum Endreim (das ja stark von seiner Hochschätzung volkstümlicher Sprüche und Lieder geprägt ist) teilen, um die Bedeutung seines Parallelismus-Begriffs erfassen zu können. Diese liegt vielmehr in der exzentrischen Bahn von Herders Argumentation: angestoßen von der zeitgenössischen Diskussion um zwei markante und strittige Symmetrie-Phänomene, führt sie tendenziell zur Behauptung des Parallelismus als einer universalen Grundstruktur der Poesie überhaupt. Auf Herders Ehrenrettung des Parallelismus hat sich denn auch nicht nur Peter Rühmkorf in seinen Vorlesungen über den Reim[12], sondern auch der Begründer und noch immer unerreichte ›Vollender‹ strukturalistischer Poetik, Roman Jakobson, in seiner allgemeinen Theorie des Parallelismus berufen:

Herder, der sich selbst als »großen Verfechter des Parallelismus« bezeichnete, wehrte sich entschieden gegen die später oft vertretene Auffassung, der Parallelismus sei monoton und stelle eine permanente Tautologie dar und daß, wenn man alles zweimal sagen müsse, die erste Aussage folglich nur halb gelungen und unvollständig sei. Herders scharfsinnige

Erwiderung: »Haben Sie noch nie einen Tanz gesehen?«, gefolgt von einem Vergleich der hebräischen Poesie mit solch einem Tanz, überträgt den grammatischen Parallelismus von der Klasse genetischer Unvollkommenheiten in die angemessenere Kategorie zielgerichteter poetischer Verfahren.[13]

Jakobsons (Wieder-)Entdeckung des Parallelismus kann in vier Phasen gegliedert werden. Die erste ist die 1915 einsetzende Beschreibung der Versformen russischer Folklore – eine Parallele zu Herder insofern, als ja auch Herders Theorie von Parallelismus und Reim wesentlich in seiner Kenntnis volkstümlicher Poesie gründet:

Seit meiner Studienzeit faszinierte mich die immer deutlicher hervortretende innere Organisation, die der Vers der russischen Volkslieder aufweist, insbesondere der Parallelismus, der benachbarte Verse durchgehend verbindet. Ich mußte mit Erstaunen feststellen, daß sich die Spezialisten der russischen Folklore für diese Tatsache fast überhaupt nicht interessierten. Schließlich war diese Art einer konsequenten Textorganisation durch Verspaarbildung von der biblischen Versifikation her wohlbekannt; selbst der Begriff des Parallelismus wurde vor genau zweihundert Jahren [dieser Rückblick Roman Jakobsons datiert aus dem Jahr 1980, W. M.] von dorther übernommen: Man übertrug ihn auf die ebenso regelmäßige parallele Versanordnung im finnischen Epos.[14]

Diese Wiederentdeckung des Parallelismus im Felde der Folklore geht über in die Entwicklung jener Theorie der Kunstpoesie, die unter dem Namen russischer Formalismus bekannt ist. Es sind Verfahren artifizieller Verdopplung, von denen her Jakobsons Schrift *Die neueste russische Poesie* (1919) die »Literarizität«[15] überhaupt bestimmt: Parallelismen, Synonyme, Metathesen, Reim usw. Der Futurismus betreibt eine »Bloßlegung« solcher »Verfahren«, indem er sie weitgehend »aus der Sinnbindung (emanzipiert)«[16] – und, so Jakobsons These, mit dieser Bloßlegung der Verfahren wird das Wesen der Poesie überhaupt bloßgelegt. Daher dann der Satz, gerade das extrovertiert äußerliche Verdopplungsphänomen des Reimens bedeutungsschwacher und logisch unverbundener Wörter sei eine Art Urphänomen der Kunst: »In verdeckter Form ist gerade das Reimen von *ad hoc* herangezogenen Wörtern charakteristisch für die Poesie überhaupt.«[17] Lévi-Strauss wird später mit einem analogen Argument seine strukturale Auffassung der Mythen begründen. Die vielfältigen Phänomene der »Verdopplung« in den Mythen – Isomorphie heterogener Darstellungspläne, permanente Wiederkehr äquivalenter Merkmalsbündel, Homologie der scheinbar verschiedensten Mythen untereinander usw. – deutet er parallel zu den »in allen Sprachen bekannten« Phänomenen der »Verdopplung«. Indem Laute oder mythematische Paradigmen verdoppelt werden, so Lévi-Strauss, legen sie gewissermaßen die Differenz ihres Signifikant-Seins zu sich selbst bloß, ja werden sie allererst zu signifikanten Elementen, die auf einer Metabene etwas strukturell bezeichnen, was sie als solche weder sind noch bedeuten.[18] »Die Wiederholung hat eine Eigenfunktion, die die Struktur des Mythos manifest machen soll.«[19]

Statt unbeholfen und mimetisch auf das immergleiche (natürliche) »Objekt« gebannt zu sein, »unterstreicht« die Verdopplung allererst, daß Phoneme oder Mytheme selbst »nicht der Gegenstand der Bezeichnung«[20], sondern Mittel der Realisierung einer Superstruktur sind, welche einen kategorialen Sprung darstellt zur klanglichen Substanz der Laute oder zur primären Bedeutung der Sequenzen von Mythen. Was in diesen Verdopplungsphänomenen bezeichnet wird, sind für Lévi-Strauss letztlich sie selbst – nämlich sofern sie nicht auf ein letztes Super-Signifikat, sondern auf den menschlichen »Geist« verweisen[21], der eben ein Verweisungs- und Vermittlungsspiel zwischen Äquivalenzen und Oppositionen (= negativen Verdopplungen) sei. Verdopplung der Signifikanten mithin als Loslösung von ihren ›primären‹ Signifikaten (oder ihrem »Sein«), als Virtualisierung zu differentiellen Elementen einer neuen strukturellen Determination und eben darin als Selbstdarstellung des Wesens der »Literarizität« beim einen, des menschlichen »Geistes« gar beim anderen – das sind die drei Grundelemente der analogen theoretischen Aufwertung der Verdopplung beim frühen, schon mehr als krypto-strukturalistischen Jakobson und bei Lévi-Strauss.

Sosehr die Poetik des russischen Formalismus als die zweite Phase der Entwicklung von Jakobsons Parallelismus-Theorie sachlich und zunächst auch zeitlich von der ersten kaum zu trennen ist, stellt sie doch mit Blick auf die erst Jahrzehnte später entwickelte explizite Theorie des Parallelismus einen wesentlichen Fortschritt dar: die Orientierung an der materiellen »Organisation« von »Texten« mittels Parallelen bleibt nicht auf die biblische oder folkloristische Verspaarbildung beschränkt, sondern wendet sich auch weniger streng gebundenen Formen der Poesie

zu. Sie wird also einerseits »aufgeweicht«, andererseits – und eben dadurch – erweitert. Jakobson entdeckt immer mehr und immer subtilere Varianten des horizontalen Äquivalenz-Prinzips und der damit gegebenen Selbstbezüglichkeit. Zu den bekannten Parallelstrukturen von Reim, Metrum und Semantik treten vor allem grammatische Parallelismen und solche zwischen verschiedenen Ebenen der Sprache. (Letzteres liegt etwa Peter Szondis Celan-Interpretationen zugrunde.) Jakobson schärft das deskriptive Instrumentarium so sehr, daß bei ihm schließlich jede Gedichtanalyse (virtuell) auf ein Geflecht mikrologischer und makrologischer Parallelismen hinausläuft. In seiner *Praxis* als poetologischer Linguist bleibt Jakobson weitgehend dieser zweiten Phase seiner *Theorie* des Parallelismus verhaftet: nämlich der Beschreibung des Verses, der Gedichtkunst als besonders geeigneten »Objekts« formalistischer bzw. strukturalistischer Analyse. Etwa seit 1960 gibt es indes zwei weitere, zeitlich ineinander verschränkte Momente der Beschäftigung mit dem Parallelismus. Das eine geht von der immer radikaler gedachten Unterscheidung streng »codierter« und mehr »latenter« Parallelstrukturen aus und mündet in das – bei Jakobson selbst uneingelöst gebliebene – Programm einer Beschreibung noch »der freiesten Komposition von Prosawerken« sub specie des Parallelismus.[22] Das andere faßt die gesamte empirische und, wenn man so will, metaphysische Erfahrung des linguistischen Poetologen Roman Jakobson zusammen und gipfelt in dem Theorem, der Parallelismus sei nicht nur ein ganz taugliches *Beschreibungskriterium* der strukturellen Analyse von Vers- und Prosakunst, sondern schlechthin und geradezu das *Wesen der Kunst selbst*. Erst in diesem Umschlag offenkundig erfolgreicher Prozeduren der Beschreibung in eine Metaphysik der Kunst versichert sich Jakobsons poetischer Strukturalismus einer ihm eigenen Theorie und zugleich der Relevanz seiner Praxis. Denn wenn der Parallelismus in der Tat das Wesen aller Poetizität ausmacht, dann ist sein empirischer Aufweis gegen den verbreiteten Verdacht gefeit, zwar interessante Details zur »äußeren« Organisation von Kunstwerken beizubringen, aber doch nicht ins »Innere« der Kunst eindringen zu können.

Man hat mit Recht darauf hingewiesen, daß auch herkömmliche Literaturwissenschaft sich seit je um die Erkenntnis positiver und negativer Parallelismen (= Oppositionen) bemüht, und in der Tat begegnet man in ihr einer reichen Vielfalt von Quasi-Synonymen des Parallelismus-Begriffs: Entsprechung, Übereinstimmung, Wiederholung, Ähnlichkeit, Analogie, Gegensatz, Antinomie, Kontrast usw.[23] Aber der strukturalistische Begriff meint eben weit mehr als eine terminologisch vereinheitlichte und methodisch geschärfte Zusammenfassung einer literaturwissenschaftlichen Praxis, die so verbreitet und so alt ist wie die Literaturwissenschaft. Er meint eine durchaus besondere Theorie der Literatur selbst. Erst diese theoretische Bewertung motiviert auch auf eine neue Weise den -ismus des post festum eingeführten und rückwirkend auf die frühere Praxis bezogenen Grundbegriffs von Jakobsons struktureller Poetik. Denn wie die Parallelstruktur der »hebräischen Poesie« erst aufgrund ihrer sich geradezu aufdrängenden Durchgängigkeit den -ismus verdiente, so liegt nun, wo der Begriff des Parallelismus auch auf »latente« und »freie« Strukturen prosaischer Großformen ausgedehnt ist, die Differenz zur bloßen Rede von Parallelen darin begründet, daß in sie das besondere Wesen der Poetizität schlechthin gesetzt wird. Als Gewährsmann für diese durchaus spekulative Theorie erwähnt Jakobson immer wieder »eine[n] der aufregendsten Dichter des vorigen Jahrhunderts, Gerard Manley Hopkins (1844–1889)«, der »zugleich einer der faszinierendsten Theoretiker der Dichtkunst« gewesen sei.[24] Schon in seinen studentischen Schriften von 1865 sieht Hopkins den Parallelismus nicht auf die »deutlich abgesetzten« Parallelstrukturen der »hebräischen Poesie« und bestimmter anderer Versformen begrenzt, sondern erkennt ihn in mehr »transitorischen oder chromatischen« Formen auch in der verslosen Sprachkunst wieder. Hopkins' parallelistisches Credo hat Jakobson sich als die späte Quintessenz aller seiner Bemühungen im Felde linguistischer Poetik zu eigen gemacht:

> Die kunstwerkliche [*artificial*] Seite der Poesie, vielleicht sogar alles Kunstwerk [*artifice*], läßt sich auf das Prinzip des Parallelismus zurückführen. Die Struktur der Dichtung ist die eines fortlaufenden Parallelismus [...][25]

Fortlaufender Parallelismus, Permanenz der (Selbst-)Verdopplung, das bedeutet im Effekt: »Jede Sequenz ist ein Simile.«[26] Mit dieser harten, als Definition des Poetischen auftretenden These scheint sich, von Jakobson selbst nicht thematisiert, eine Kluft zwischen seinem allgemeinen linguistischen und seinem spezi-

fisch poetologischen Strukturalismus aufzutun. Der Phonologe Jakobson nämlich ist, als glänzender Analytiker von Systemen distinktiver Unterschiede, ganz und gar der Grundentdeckung des Saussureschen Strukturalismus, nämlich dem Prinzip negativ-differentieller Bestimmung verpflichtet. Bei seinen poetologischen Definitionen setzt er den Akzent dagegen auf die Parallele statt auf die Entgegensetzung, auf die Phänomene positiver Ähnlichkeit statt auf die Struktur negativer Differenz. Der gewöhnlichen Sprache als dem Feld negativer Differenzen tritt die Sprache der Kunst als, mit Benjamins Wort, »Bereich des Ähnlichen« (II 204) entgegen. Von hier aus gewinnt der Satz, der Begriff des Parallelismus sei der Grundbegriff strukturalistischer Poetik, eine kontrastive Tiefenschärfe: denn der Grundbegriff des Strukturalismus überhaupt ist eben der der Differenz, der »Verschiedenheiten *ohne positive Einzelglieder*«.[27]

In zweiter Reflexion ist diese Gegenüberstellung jedoch nicht haltbar. Nicht nur wird sie von Jakobson selbst nicht formuliert, sie kann ihm auch – zumindest in dieser Form – nicht als implizite Konsequenz untergeschoben werden. Zwar hat er in der Tat die Gültigkeit des reinen Differenz-Prinzips und damit zugleich des reinen Arbitraritätsprinzips – beide sind ja, mit Saussures Worten, nur zwei Seiten derselben Sache[28] – bestritten und eingeschränkt. Saussure sei »im Unrecht«, wenn er eine in der Phonologie gewonnene »Erfahrung« spekulativ auf sämtliche Phänomene der Sprache hin »verallgemeinert und lehrt, in der Sprache gebe es nur Verschiedenheiten ohne positive Einzelglieder«.[29] Ein ganz einfaches Beispiel für »das Ähnlichkeitsprinzip, *la ressemblance*«[30], sind die Pluralformen der meisten Sprachen: die materiellen *signifiants* des Plural (Nächte, nuits, noches, nights) weisen, dem Mehr ihres *signifié* entsprechend, mehr Phoneme bzw. Grapheme auf als die des Singular (Nacht, nuit, noche, night). Solche »inneren ikonischen Verbindungen des *signans* zu seinem *signatum*«[31] sowie positive Ähnlichkeitsstrukturen zwischen verschiedenen anderen Parametern eines Zeichengefüges hat Jakobson als *Moment* jedes Sprachsystems diagnostiziert; ihre Domäne jedoch ist ihm die »poetische Sprache«.[32] *Insofern* gilt auch, allerdings nur in gradueller Abstufung, die Unterscheidung der gewöhnlichen und der poetischen Sprache nach den Kriterien Opposition und Parallele, negative Differenzialität und positive Ähnlichkeit.

Aber: Jakobsons Begriff des Parallelismus ist, genau gelesen, überhaupt kein Gegenpol zum strukturalistischen Prinzip negativer Differenzierung. Er begreift es vielmehr in sich, oder besser: dieses begreift ihn in sich – als eine besondere Erscheinung im Felde der Differenz selbst. Denn der Parallelismus ist keine unmittelbare und selbstpräsente Positivität, sondern wesentlich ein Effekt im Spiel sprachlicher Differenzen. Am einfachen Beispiel des Endreims gesprochen: die Wiederkehr einer Phonemgruppe geht nicht nur in der Regel einher mit einer Nicht-Wiederkehr anderer Phoneme, mit einer Modifikation durch ein differierendes Reimwort; sie wird auch, was sie ist, erst durch den Durchgang durch eine Folge *nicht*-ähnlicher Zeichen. Erst vor dem Hintergrund der anderen Zeichen, ja, durch ihn werden die Parallelen *als* Parallelen bestimmt. Es ist nicht so, daß im Reim sich eine lautliche Selbstpräsenz in einer anderen spiegelt, vielmehr ist die symmetrische Präsenz beider wesentlich der Effekt ihrer differentiellen Relation nicht nur untereinander, sondern ebenso zum Gefüge der anderen Zeichen. Pointiert formuliert: ein Reimwort ist von sich, *als* Reimwort, sowohl durch alle nicht reimenden als auch, zumindest partiell, durch alle reimenden Worte getrennt, und erst diese Trennung von sich macht es zu dem, was es ist. Eben deshalb hat auch der Theoretiker der *différance*, Jacques Derrida, im Reim ein Grundphänomen der Textualität überhaupt sehen können: »La rime – loi générale de l'effet textuel – plie l'une à l'autre une identité et une différence« (Lds 309).

Eine Theorie des Parallelismus ist mithin an sich selbst auch eine Theorie der Differenzialität. Sie ist dies nicht trotz, sondern gerade wegen der Phänomene von Ähnlichkeit und positiver Mimesis, durch deren Dominanz sich die poetische von der Alltagssprache unterscheidet. Überlegungen dieser Art hat Jakobson selbst jedoch nicht angestellt. Weder er noch Derrida haben die Brechung des strukturalistischen Prinzips negativer Differenzialität durch positive Ähnlichkeiten ausdrücklich erörtert. Die Koproduktivität von Differenz und Ähnlichkeit zu denken, bleibt daher ein noch offenes Desiderat der Theorie poetischer Reflexivität. Doch zunächst zurück zu Jakobsons eigener Exposition des als kardinal auftretenden poetologischen Theorems:

> Die kunstwerkliche [*artificial*] Seite der Poesie, vielleicht sogar alles Kunstwerk [*artifice*] läßt sich auf das Prinzip des Parallelismus zurück-

führen. Die Struktur der Dichtung ist die eines fortlaufenden Parallelismus [...]

Der Parallelismus als Struktur und Wesen »alles Kunstwerk« – das scheint eine sehr karge, eine sehr dürftige ästhetische Metaphysik zu sein. Denn was, so ist man mehr als versucht zu fragen, heißt das überhaupt? Was ›bedeutet‹ ein solches Theorem? Für die Immanenz von Jakobsons Denken kann diese Frage zunächst so beantwortet werden: der Begriff des Parallelismus vereint Jakobsons frühere phänomenologische Definition der Dichtung als einer Sprachgestalt (-funktion) »mit Ausrichtung auf den Ausdruck«[33] bzw. mit »Einstellung« auf sich selbst[34] mit der erst spät entdeckten, sozusagen operativen Erfüllung dieser Definitionen durch die Erkenntnis, auf sich selbst bezügliches Sprechen (Schreiben) realisiere sich durch die Projektion des »Prinzip[s] der Äquivalenz von der Achse der Selektion auf die Achse der Kombination«.[35] Die Horizontalisierung des Äquivalenzprinzips »produziert« die Parallelismen, und an ihnen wiederum ist die Einstellung der Äußerung auf sich selbst erkennbar – soweit geht die Rechnung glatt auf. Aber die Frage nach der kunstphilosophischen Dignität einer Theorie, die den Parallelismus zum Wesen der Dichtung erklärt, ist damit allenfalls auf- oder abgeschoben. Und in der Tat bricht Jakobsons Denken dort, wo es seinen eigenen Grund berührt, immer wieder auf enttäuschende Weise ab. Daß es überhaupt zu einem theoretischen Bewußtsein seiner poetologischen Praxis vordringt, unterscheidet es von den vielen Adaptionen, die sich nur in unreflektierter Freude des geschliffenen strukturalistischen Beschreibungsinstrumentariums bedienen. Aber die Bestimmungen, zu denen Jakobson gelangt, bestätigen in ihrer technischen Kargheit eher den verbreiteten Vorbehalt, strukturalistische Analysen von »Textorganisationen« seien durch eine unüberbrückbare Kluft vom »inneren« Tempel der Kunst getrennt, als daß sie eine befriedigende Antwort auf die unabweisbare, wiewohl vielleicht naive metaphysische Bedeutungsfrage geben. Immerhin vermögen sie jedoch den »blinden Fleck« des Strukturalismus *als* solchen zu markieren. Und daß es sich hier um einen eher blinden als wirklich erschlossenen Punkt handelt, dafür ist nicht zuletzt die stereotype Eilfertigkeit ein Indiz, mit der Jakobson jedesmal, wenn in seinen Schriften sich die Notwendigkeit einer theoretischen Fundierung des Parallelismus-Begriffs aufdrängt, in Tönen höchster Anerkennung auf den Studenten G. M. Hopkins verweist – statt selbst Arbeit am Begriff zu leisten.

Herders Fundierung des Parallelismus in einem anthropologischen oder auch ontologischen Streben nach Gleichgewicht und Harmonie hat Jakobson sich vermutlich aus zwei Gründen nicht zu eigen machen können: zum einen, weil sie ihm sicher zu spekulativ war; zum anderen, weil sie dem poetischen Parallelismus seinen Grund letztlich außerhalb der Dichtung anweist. Eine Alternative zu Herders Fundierung bleibt Jakobson jedoch schuldig. Er appelliert vielmehr vage an die Hochschätzung des Parallelismus durch Herder und Hopkins und läßt den Leser immer dann, wenn er mehr erwartet, mit folgenden Formeln leer ausgehen: der Parallelismus erlaube »klare Homogenität und Vielfaltigkeit zugleich«[36], eine »komplexe Orchestrierung von Teilen und Ganzen«, eine »enge poetische Kombination von Vereinigung und Entgegensetzung«.[37] Wer mit dergleichen Formeln nicht zufrieden ist – offenbar rechnet Jakobson mit Lesern, die sich ihr »vorwissenschaftliches« Erklärungsbedürfnis bereits weitgehend abgewöhnt haben –, der muß auf die Frage nach der kunstphilosophischen Dignität des Parallelismus als *des* Prinzips aller »Poetizität« anderswo Antwort suchen. Eben dies unternimmt die vorliegende Arbeit – und zwar im Rekurs auf die frühromantische Theorie der selbstreflexiven Organisation von Kunstwerken sowie auf die Darstellung dieser Theorie durch Walter Benjamin. Um allerdings Mißverständnisse zu vermeiden: es wird hier nicht eine Philosophie des Parallelismus gegeben, zu der die romantische Kunsttheorie herangezogen wird. Sondern umgekehrt: es wird die romantische Theorie der poetischen Reflexion dargestellt – und das ist ipso facto ein Beitrag, ein Denkmodell für die Philosophie des Parallelismus.

Von drei möglichen Fragen an die alt-neue Poetik des Parallelismus und der mit ihm gegebenen Selbstreflexivität wird hier also nur *eine* gestellt. Eine erste und naheliegende Frage könnte ja sein: stimmt es empirisch tatsächlich, daß sich bei hinreichend genauer Analyse *»alles* Kunstwerk auf das Prinzip des Parallelismus zurückführen« läßt? Ich zweifle daran, ja bestreite es, stelle aber diese Frage nicht. Es genügt für die folgenden Überlegungen, daß man mit dem Parallelismus-Begriff oder seinen Stellvertretern bei der Beschreibung künstlerischer Phänomene sehr weit

kommt, daß hier unbestreitbar ein Grundphänomen der Kunst vorliegt. Eine zweite Frage wäre: wie können im Rahmen des universellen Parallelismus-Konzepts literarhistorische Unterscheidungen getroffen werden? In Jakobsons Schriften ist darauf etwa folgende Antwort angelegt: die historischen Differenzierungen von Literarizität ergeben sich daraus bzw. bestehen darin, daß das Parallelismus-Prinzip in immer andere sprachliche Ebenen und rhetorische Figuren oder zumindest in andere Dominanzverhältnisse der verschiedenen sprachlichen Elemente »wandert«. Auch dies ist aber nicht Thema der vorliegenden Arbeit. In ihr geht es vielmehr allein um die theoretische »Substanz«, um die kunstphilosophische Dignität artistischer Selbstverdopplungsphänomene. Es geht um die Frage: welche Denkmodelle bietet die Ästhetik an, um die manifeste empirische Bedeutung parallelistischer Phänomene auch in der *Theorie* zur Geltung zu bringen?

Romantische Kunsttheorie und szientistischer Strukturalismus scheinen auf den ersten Blick wenig gemein zu haben. Doch daß hier, wie so oft, der erste Blick trügt, zeigt schon Roman Jakobsons Selbstverständnis. Auf die Frage, »welche deutschen Werke meine sprachwissenschaftliche Entwicklung am meisten gefördert hätten«, hat er neben Husserls *Logischen Untersuchungen* die *Fragmente* des Novalis genannt, die ihm 1912 bekanntgeworden seien.[38] In Novalis' erkenntnistheoretischen Reflexionen sieht Jakobson seine eigenen Antworten auf die Problematik von Teilen und Ganzem sowie »auf die entscheidende Frage der Wechselbeziehung zwischen Invarianz und Variationen« vorgeprägt – beides Elemente seiner (oben zitierten) Charakteristik des Parallelismus, denn der Parallelismus lebt ja von der gleichzeitigen Invarianz *und* Variation der aufeinanderbezogenen Texteinheiten. Noch enger jedoch ist diese Verwandtschaft mit Blick auf Novalis' Sprachtheorie, deren wohl bekanntestes Fragment – den *Monolog* – Jakobson als Vorwegnahme des russischen Formalismus zitiert:

> Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – Sie machen eine Welt für sich aus – Sie spielen nur mit sich selbst, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnisspiel der Dinge. (N 2, 672)

Man erinnere sich: die Einstellung einer sprachlichen Äußerung auf sich selbst erkannte Jakobson auf strukturell-linguistischer Ebene an oder besser *in* der Existenz eines dichten Gefüges von Parallelismen, deren Glieder ja auch – »sich selbst spiegeln«. Und dieser für Jakobson zentrale Einstand liegt im Falle Friedrich Schlegels deutlicher noch auf der Hand als bei Novalis. Denn zwischen Schlegels frühester Geringschätzung des Reims und der nur wenig späteren Inthronisation des Reim-Begriffs zum hochgeschätzten Synonym für Parallelismen überhaupt liegt nichts anderes als die Entwicklung seiner Theorie der Selbstreflexion.
Noch in der ersten Inauguration der genuin frühromantischen Kunsttheorie, der 1795 begonnenen Schrift *Über das Studium der griechischen Poesie*, findet Schlegel – darin weitgehend vor-Herderschen, im 18. Jahrhundert verbreiteten Ansichten verhaftet – für den Reim nur vernichtende Worte. Er sei »eine fremde gotische Zierat« und »eigensinnige Spielerei«; selbst die »Geschicklichkeit der größten Meister« reiche kaum hin, »ihn nur unschädlich zu machen«. Fazit: »In der schönen Kunst wird der Reim immer eine fremdartige Störung bleiben« (S 1, 234 f.). In seinen literaturgeschichtlichen Vorlesungen von 1812 dagegen feiert Schlegel, nun ganz in Übereinstimmung mit Herder (und Jakobson), sogar den ungleich durchgehenderen »Parallelismus der hebräischen Gesänge [. . .], der in den Psalmen nicht bloß unter den einzelnen Versen und Versgliedern stattfindet, sondern auch in der Konstruktion des Ganzen obwaltet« (S 6, 109 f.). Dieselben Vorlesungen wenden sich denn auch gegen Klopstocks Bannspruch über den Reim (S 6, 373 f.). Dabei liefert die späte Charakteristik des Parallelismus zugleich einen der Gründe, die Schlegel seine Geringschätzung des Reims überwinden ließen: die Entdeckung nämlich, daß der Reim nicht nur in Parallelstrukturen einzelner Verspaare, sondern ebenso »in der Konstruktion des Ganzen« eines Werkes, und zwar auch eines Prosawerkes, walten kann. Statt nun wie Jakobson den Begriff des Parallelismus von seiner Bindung an die besondere »Organisation« der hebräischen Gesänge abzulösen und auf »alles Kunstwerk« auszudehnen, vollzieht Schlegel eine analoge Universalisierung am Begriff des Reims. Und dafür ließ bereits der *Studium*-Aufsatz Möglichkeiten offen: denn die Verbannung des Reims aus der »schönen Kunst« wurde durch seine Lizensierung als »ein wichtiges Organ der *charakteristischen* Poesie« zumin-

dest relativiert. Shakespeare und Cervantes, für Schlegel die bedeutendsten Exponenten der »modernen« »charakteristischen« Poesie, sind deshalb auch die beiden Hauptparadigmen seiner positiven Universalisierung des Reim-Begriffs. Mit Blick auf »symmetrische« Strukturen von Shakespeares Dramen heißt es etwa: »Ich möchte [sie] den gigantischen oder den Shakespeareschen Reim nennen: denn Shakespeare ist Meister darin« (S 2, 163). Und was Shakespeare im Bereich des Dramas, ist Cervantes – als ebenbürtiger Meister der »Symmetrie« (S 2, 283) – im Bereich der Prosa: »Im Cervantes *reimen* sich auch die *Gedanken*, und das ist das Wesentlichste« (LN 1589). Mit der Einsicht in diese Phänomene fällt bei Schlegel schließlich auch der letzte Vorbehalt gegenüber dem Reim als parallelistischem Strukturprinzip fort, und er wird gleichermaßen auf den zunächst ausgeschlossenen Bereich der »schönen Kunst« bezogen, als deren moderner Statthalter und Wegbereiter Goethes *Wilhelm Meister* galt:

> Auch im Innern und Ganzen der größten modernen Gedichte ist Reim, symmetrische Wiederkehr des Gleichen. Dies rundet nicht nur vortrefflich, sondern kann auch höchst tragisch wirken. Zum Beispiel, die Champagnerflasche und die drei Gläser, welche die alte Barbara in der Nacht vor Wilhelm auf den Tisch setzt. (S 2, 163)

Der »Reim«, den die alte Barbara durchs Arrangement dergleichen Requisiten zwischen der Liebesnacht Wilhelms und Marianes und der Erzählung von Marianes durch Wilhelm mitverschuldeten Tod inszeniert, ist alles andere als eine isolierte artistische Spezialität. Er beschließt in seinen Polen die ganze Spannung der Romanhandlung und befördert als kompositorisches Mittel der »Rundung« zugleich die Artikulation der prozessierenden Dissonanz des Werkes: nämlich als Preis einer fragwürdigen »Bildung« die Zerstörung alles nicht erfolgreich zugerichteten Lebens einzufordern. Ein Parallelismus also, der in der aufdringlichen Gleichheit der Realien (Reim-Paare) gerade das Bewußtsein ihrer radikal veränderten Signatur steigert und in dieser Dialektik von Identität und Gegensatz den Motor des Romans – mit Schlegels Worten – »sich selbst darstellen« läßt (S 2, 134).
Dies mag als vorweggenommene Begründung eines konstruktiven Parallelismus der vorliegenden Arbeit genügen. Der Blick auf Jakobsons Novalis-Rezeption wie auf Schlegels Begriff des

Reims zeigen es wohl deutlich genug: die von den Frühromantikern formulierte Theorie der Selbstbezüglichkeit von Sprachgestalten hat etwas zu tun mit ihrem Interesse an parallelistischen Phänomenen, und ihre begriffliche Erfassung paralleler Textstrukturen – »Reim« ist dafür nur *ein* Synonym – verweist umgekehrt wiederum auf ihre Theorie des »Sich-selbst-Darstellens«, der autoreflexiven Struktur von Sprachgestalten. Diese vollendete Parallele zu *beiden* Polen von Jakobsons Definition der Poesie ist es, die von einer Darstellung der romantischen Theorie poetischer Reflexion *zugleich* ein philosophisches Fundierungsmodell für den poetologischen Strukturalismus erhoffen läßt, für den »blinden Fleck« seines theoretisch defizitären Zentrums: die Ergründung der herausragenden kunstphilosophischen Dignität des Parallelismus.
Obwohl auch Friedrich Schlegel einmal von einem »Instinkt des menschlichen Geistes zu parallelisieren und zu antithesieren« spricht (S 2, 190), verankern die Romantiker – anders als Herder – den Parallelismus nicht oder allenfalls sehr vermittelt[39] in einer anthropologischen Theorie »natürlicher Rhythmik«. Sie machen sich zwar den kritischen Teil von Herders Ehrenrettung des Parallelismus zu eigen, verlagern aber den positiven Begründungsrahmen von der Anthropologie und allgemeinen Harmonie-Vorstellungen in die Probleme und in die Sprache der idealistischen Philosophie. Sie beziehen die formale Struktur des »sich in sich selbst verdoppeln« (S 12, 325) auf die sowohl philosophische wie poetische Frage, wie Reflexion, Selbstbewußtsein und schließlich auch ein »Absolutes« möglich und darstellbar seien. Ihre Antworten auf diese Fragen sind weithin nichts anderes als eine sehr subtile Theorie der Darstellungsleistung, der spezifischen Synthesis reflexiver Parallelstrukturen. Diese Theorie hat wesentlich die Gestalt einer (Onto-)Semiologie. Sie antizipiert mit Grundmotiven des inzwischen ›klassisch‹ gewordenen Strukturalismus zugleich dessen poststrukturalistische Metakritik und Radikalisierung, wie sie vor allem Jacques Derrida geleistet hat. Das Spiel der Spiegelungen führt nämlich, konsequent gedacht, zu einem Abschied von dem, was Derrida »Metaphysik der Präsenz« nennt. Diese Metaphysik der Präsenz, die in Jakobsons rudimentärer »Theorie« des Parallelismus unbefragt in Kraft bleibt, lebt von der ausdrücklichen oder unausdrücklichen Annahme eines Seins, Sinns oder Geistes, die sozusagen an sich selbst sind, was

sie sind, über eine *vor*gängige *Präsenz* verfügen, welche dann lediglich *nach*träglich in Zeichen *re*präsentiert wird. Diese ›klassische‹ Logik von Vor und Nach, Prä- und Re- wird von den Romantikern an dem dafür prädestinierten Begriff der *Re*flexion durchbrochen. Eine Spiegelung, eine Reflexion fügt sich in ihrem Verständnis nicht länger einem vorausgesetzten Gespiegelten, Reflektierten hinzu, vielmehr konstituiert die Bewegung der Reflexion – die ein Dual, eine gespaltene Figur der *différence* ist – allererst beides, das Reflektierende *und* das Reflektierte. In einer radikalen Volte gegen das Re- ihres Begriffs, wird die Reflexion bei den Romantikern, mit Benjamins Worten, »logisch das Erste« (I 39), »absolut schöpferisch« (I 63), »das Ursprüngliche und Aufbauende in der Kunst wie in allem Geistigen« (I 65). Die Einsicht in die *Pro*duktivität und Konstitutivität des *Re-* und ihre Kehrseite, die Dekonstruktion eines selbstpräsenten Seins, Sinns oder Geistes vor oder jenseits seiner Entäußerung an das differentielle Spiel der Zeichen, führen zu dem von Benjamin divinatorisch erkannten Problem des »Indifferenzpunkt[s] der Reflexion, an dem (sie) aus dem Nichts entspringt« (I 63), und münden schließlich in eine radikale kritische Wendung sowohl der Semiologie wie der Ontologie. Deren Verschränkung, genauer: das Übergreifen eines konsequenten Denkens der Darstellung auf die Auffassung des Dargestellten ›an sich selbst‹, hat Schlegel und Novalis in einem erstaunlichen Umfang, bis in die Paradoxie einzelner terminologischer Prägungen, die zentralen Figuren der Ontosemiologie Derridas – wie konstitutiver Nachtrag, ursprünglicher Aufschub, originäres Supplement, Urspur, Schrift – vorwegnehmen lassen.

Damit sind die vier Desiderate umrissen, die in der vorliegenden Arbeit zusammengedacht bzw. wechselseitig beleuchtet werden:

1. Rekonstruktion des frühromantischen Reflexionsbegriffs in den Schriften Friedrich Schlegels und Novalis sowie in deren Beziehungen zu den zeitgenössischen Schriften Fichtes, Schellings und Hölderlins. Besonderes Gewicht wird dabei auf die der Rhetorik, Mathematik und Geometrie entlehnten Begriffe und Figuren sowie auf die eigene Rhetorizität des frühromantischen Denkens gelegt.
2. Untersuchung der Benjaminschen, auf einer ungleich schmaleren Textbasis beruhenden Darstellung dieses Zusammenhangs sowie ihrer Vor- und Nachgeschichte in der »Forschungsliteratur«. (Diese Untersuchung soll, über die Kommentierung und Kritik von Benjamins Dissertation hinaus, zugleich ein Modell für seinen aneignenden Umgang mit Texten und Theoremen überhaupt geben, für seine Art des Lesens und Zitierens.)
3. »Abbildung« der romantischen Theorie von (poetischer) Selbstreflexion auf Roman Jakobsons strukturalistische Definitionen der Poesie als einer in sich reflexiven, Parallelismen produzierenden Form der »Äußerung«.
4. Erhellung der Verwandtschaft frühromantischer Denkfiguren, die teils am Horizont der Theorie der Reflexion stehen, teils diese selbst *sind*, mit solchen Jacques Derridas, mit seiner Theorie ursprünglicher *différance*.

Daß die Engführung dieser vier Theorie-»Stränge« keine trübende Amalgamierung, sondern eine produktive Konstellation ergibt, ist die Hoffnung der begrifflichen Arbeit. Ihr Ziel hat diese begriffliche Arbeit – darin ganz der Tradition philosophischer Ästhetik verpflichtet – in sich selbst: nicht um einen Nenner unterm Schlußstrich geht es, sondern darum, *spekulative Gedankenmassen*, die um elementare Phänomene der Kunst und grundlegende Vorwürfe der Poetik kreisen – teils im Status expliziter Theorie, teils als Implikation technisch-praktischer Interpretationsverfahren –, mit- und gegeneinander zu *bewegen*. Ein Gegengewicht gegen die Abstraktheit der Begriffsentwicklungen bildet, im letzten Drittel der Arbeit, ihre Verschränkung mit einer Darstellung der literaturkritischen Praxis der Frühromantiker. Die Hauptrolle spielt dabei natürlich die *Wilhelm-Meister*-Rezeption, in Nebenrollen treten vor allem Cervantes und Shakespeare auf. Soweit er eine Parallele zur Schlegelschen *Meister*-Rezension darstellt und an die Dissertation über die romantische Reflexionstheorie anschließt, figuriert auch Benjamins *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz als Konkretisation der theoretischen Konstrukte. Wie die kritisch-spekulative begriffliche Arbeit allererst differenzierende Kriterien für ein genaueres Verständnis der literaturkritischen Praxis erschließt, so erweist umgekehrt erst das Zusammendenken von romantischer Philosophie und Literaturkritik die Berechtigung, auch bislang fast völlig unbeachtet gebliebene Begriffe Schlegels zu leitenden Termen der ganzen Darstellung aufzuwerten: ursprüngliche *Dualität* oder *Duplizität* (Theorie der *zwei Centra*), *Hyperbaton, Ellipse, Hyperbel, Hysteronproteron, Anakoluthon, Parekbase*.

Unberührt von der erheblichen Veränderung der Quellenlage seit Benjamins Dissertation bleibt die *methodische* Problematik einer begriffs- und themenorientierten, topologischen Lektüre der romantischen Fragmente. Innerhalb der neueren Romantik-»Forschung« gibt es hier zwei Extreme: zum einen die im Gefolge der großen kritischen Editionen aufgekommene Forderung, einzelne Aufzeichnungen und Fragmente nur innerhalb der unmittelbar zugehörigen Kontexte zu interpretieren, zum anderen eine unverändert dominierende Praxis der Parallelstellen-Lektüre quer durch die verschiedenen Notizbücher und Konvolute hindurch. Benjamin hat als erster und auf noch immer unübertroffenem Niveau die methodische Problematik systematischer Interpretation des romantischen Textcorpus artikuliert. Er hat den Konflikt der (re)konstruktiv interpolierten – und dadurch privilegierten – »Tendenzen« mit widerstrebenden anderen Tendenzen oder Einzeläußerungen nicht nur gesehen und anerkannt, sondern geradezu gefordert (I 41 f.). Und er hat die romantische Erkenntnis der Ablösung des Werks vom Autor, der produktiven Nichtidentität von Intention, Werk und Kritik auf die Romantiker selbst bezogen, indem er die »systematische Beziehbarkeit« – und damit auch: Zitierbarkeit – der verstreuten Äußerungen scharf von der Frage trennte, »ob die Romantiker selbst dieses System vollständig angegeben haben oder nicht«. Ihre Legitimation findet die problemorientierte Lektüre für Benjamin allein in sich selbst: gelingt es ihr, die heterogenen Fragmente »auf systematische Gedankengänge (zu) *beziehen*«, dann heißt das »nichts anderes, als das Recht und die Möglichkeit einer systematischen Kommentierung [. . .] durch die Tat zu erweisen« (I 41). Sinnvolle »Beziehbarkeit« ist also das Kriterium von Benjamins Untersuchung, wie die »Kritisierbarkeit« für die Romantiker das oberste Kriterium der dichterischen, philosophischen und auch geschichtlichen Gebilde war, ihrer (messianischen) Tendenz auf produktive Weiterbildung in einem Später (I 79).[40]

Im einzelnen ist Bejamins Umgang mit den widerspenstigen Zitaten allerdings zweideutig bis widersprüchlich. Trotz seines alles andere als zaghaften Umgangs mit der *prinzipiellen* Differenz von systematischer Durchdringung und Philologie der einzelnen Fragmente sah er nämlich bei seinem *besonderen* Gegenstand eine weitgehende Deckung von »Tiefen«-Interpretation und Wortlaut des Interpretierten (I 42). Ja, er behauptet sogar, seine

»Auslassungen« bei Zitaten seien »selbstverständlich so vorgenommen, daß durch sie der Sinn des Fragments nicht verändert wird« (I 120). Ob diese »selbstverständliche« Anmerkung nur eine akademische Pflichtübung ist oder nicht, sie wird jedenfalls durch Benjamins Text vielfach und oft sehr gewaltsam Lügen gestraft. Die vorliegende Arbeit nun stellt sich, in dieser methodischen Hinsicht, folgendes Ziel. Sie will Benjamins systematischen Desiderate genauso wenig *durch* positive Philologie desavouieren wie *gegen* eine Verquickung mit ihr retten. Sie will vielmehr zur Evidenz bringen, daß für eine spekulative Theorie poetischer Reflexion, die freilich nicht durchweg mit Benjamins übereinstimmt, der positive Bestand der romantischen Äußerungen noch weit weniger transzendiert oder strapaziert werden muß, als Benjamin selbst dies erklärt und getan hat.

II

Walter Benjamins Darstellung der romantischen Reflexionstheorie

Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik – so lautet der Titel von Walter Benjamins Dissertation. Richtiger, angemessener wäre ein anderer Titel: *Die Theorie poetischer Reflexion in der deutschen Romantik*. Denn der Kern, der Brennpunkt der *ganzen* Arbeit ist der romantische Reflexionsbegriff, und der Begriff der Kritik figuriert nur als *eine* der systematischen Konsequenzen dieses Reflexionsbegriffs. Seine anderen und durchaus nicht in zweiter Reihe dargestellten sind: Form, Werk, Ironie, Transzendentalpoesie, Roman. Es ist nicht zu stark formuliert: alle diese kardinalen Begriffe leitet Benjamin mit strenger Konsequenz aus der Idee unendlicher Reflexion ab. Oder mit seinen eigenen Worten: »Von [der Theorie der Reflexion] aus wird die Exposition [der] wichtigsten kunsttheoretischen Begriffe [der Romantiker], der Ironie, des Werks, der Kritik unternommen« (I 707 f.).

Unmittelbarkeit und Unendlichkeit der Reflexion

Das erste Kapitel der Dissertation exponiert »den romantischen Reflexionsbegriff« Schlegels und Novalis' in seinen »Beziehungen zum Fichteschen« (I 19). Der Rahmen für die Darstellung Fichtes wird in einem einleitenden Absatz selbst bereits durch die Interpretation zweier Schlegel-Zitate abgesteckt, und dabei passiert etwas Folgenschweres: Benjamins erste »Exegesen« romantischer Reflexionen sind nicht nur die ersten einer langen Reihe äußerst ›freier‹ Behandlungen des Zitierten, sie stellen zugleich die Weichen für wesentliche Beschränkungen und Verfälschungen in der Darstellung des Reflexionsbegriffs. Die erste Zitation ist als forcierter Gebrauch von Texten relativ harmlos und vor allem durch die sprachliche Formel interessant, in der sich das Bewußtsein von einem *Miß*brauch zugleich dokumentiert wie objektivierend verschleiert:

Schlegel sagt einmal in der *Lucinde*: »Das Denken hat die Eigentümlichkeit, daß es nächst sich selbst am liebsten über das denkt, worüber es ohne Ende denken kann.« Dabei ist zugleich verstanden, daß das Denken am allerwenigsten im Nachdenken über sich selbst ein Ende finden könne. (I 18)

Schlegel spricht von zwei Lieblingsgegenständen des Denkens: dem Denken über sich selbst und *daneben* dem Denken »über das, worüber es ohne Ende denken kann«. Da es Benjamin um die unendliche Selbstreflexion geht, liegt ihm an einer Identifizierung der beiden ›Gegenstände‹, wie er sie aus anderen Äußerungen der Romantiker auch zwanglos ableiten könnte. Dem faktisch zitierten Satz aber ist die gewünschte Identifizierung nur mit einiger Gewalt abzupressen, und eben dies wird durch die fadenscheinige Wendung »Dabei ist zugleich verstanden« (von wem? warum?) bewerkstelligt. Formeln wie diese – außerhalb von Benjamins Dissertation sind sie übrigens kaum anzutreffen – sind schon in ihrer Distanz zum sonstigen sprachlichen Niveau ein sicherer index falsi. Statt mit »Dabei ist zugleich verstanden« leitet Benjamin seine zweite und schwerer wiegende Befreiung vom – sit venia verbo – Wortsinn mit »Hiermit sind also« ein:

»Das Vermögen der in sich zurückgehenden Tätigkeit, die Fähigkeit, das Ich des Ichs zu sein, ist das Denken. Dies Denken hat keinen anderen Gegenstand als uns selbst.« Hiermit sind also Denken und Reflexion gleichgesetzt. Dies geschieht jedoch nicht allein, um dem Denken jene Unendlichkeit zu sichern, die in der Reflexion gegeben und ohne nähere Bestimmung, als Denken des Denkens über sich selbst, als fragwürdiger Wert erscheint. Vielmehr haben die Romantiker in der reflektierenden Natur des Denkens eine Bürgschaft für dessen intuitiven Charakter gesehen. (I 19)

So abundant Benjamins »also«, so wenig gesichert sind die Sätze, die darauf folgen. Erstens: auf sich selbst bezogen zu sein, ist zumal bei Fichte – und auch in vielen Äußerungen Schlegels wie Novalis' – nicht das Privileg des Denkens als Reflexion, sondern ebenso der Charakter der intellektuellen Anschauung. Diese Anschauung ist, als »unmittelbares Bewußtsein unserer selbst« bzw. unseres »Handelns«[1], zwar selbstbezüglich, sie hat aber doch nicht die Form der logischen oder transzendentalen Reflexion. Und *also* kann aus der von Schlegel behaupteten Selbstbezüglichkeit des Denkens noch nicht per se auf eine Identifikation von

»Denken und Reflexion« geschlossen werden. Zweitens und vor allem: daß die Romantiker »in der reflektierenden Natur des Denkens eine Bürgschaft für dessen intuitiven Charakter gesehen« haben, entbehrt an dieser Stelle jeder Stütze im Material oder in der Logik von Benjamins Exposition. Sollte Benjamin hier vage an die philosophiehistorische und systematische Funktion der Selbstreflexion als Quelle und Hort von Gewißheit appellieren und damit zuletzt an die Unterstellung, aufgrund der kürzeren Entfernung, der vermeintlichen Nähe zwischen den Reflexionspolen sei das Bewußtsein des Selbst weniger in Zweifel zu ziehen als die Erkenntnis der Dinge ›draußen‹? Gerade dieses Argument für die Dignität der Selbstreflexion wird von den Romantikern jedoch zerstört. Benjamin scheint denn auch weniger eine Konvergenz mit diesem traditionellen Argument im Sinn zu haben als vielmehr den romantischen Reflexionsbegriff gegenüber jener negativen Charakteristik der Mittelbarkeit und Äußerlichkeit der Reflexion abgrenzen zu wollen, die zur selben Zeit in den Schriften Schellings und später dann in denen Hegels sich durchsetzt. Aber was sonst oft die Stärke Benjamins ausmacht – seine radikale Lösung sowohl von der Paradigmen-Hierarchie des ›klassischen‹ deutschen Idealismus als auch von den Vorstellungen des gesunden Menschenverstands –, gerät gegenüber dem romantischen Reflexionsbegriff *zunächst* zu einer Methode der Verkennung. Denn die Umdeutung der Reflexion aus einer Gestalt mittelbaren und trennenden Denkens zu *der* Form »unmittelbaren« und »intuitiven Denkens« gehört in der von Benjamin reklamierten Form *nicht* zu den revolutionären Handstreichen der Romantiker im Felde der Terminologie. Doch vorerst zu einem – damit eng zusammenhängenden – weiteren Element in Benjamins Einführung des Reflexionsbegriffs: zur Privilegierung der Form als des einzigen Gegenstands romantischer Reflexion.

Benjamins erste Ausführungen zu Fichte gelten der der ersten *Wissenschaftslehre* vorausgehenden Schrift *Über den Begriff der Wissenschaftslehre* (1794). Fichte gebraucht dort den Begriff Reflexion zweimal in einem analogen Sinn. Zunächst mit Blick auf die *Logik*: in ihr wird die leere, gegen jeden Inhalt gleichgültige Form des Denkens das Thema, der Gehalt abstrahiender Reflexion und findet dadurch selbst wiederum eine Darstellungsform, eine »Form der Form«.[2] In der *Wissenschaftslehre* nun – als der alle besonderen Wissenschaften begründenden Lehre von den »nothwendigen Handlungen der Intelligenz« – geht es zwar um Formen, die »unzertrennlich« an einen Gehalt gebunden sind (und umgekehrt).[3] Aber sofern die Wissenschaftslehre diese Formen reflektierend zum Bewußtsein erhebt und mithin »in eine neue Form des Wissens oder des Bewußtseins« aufnimmt[4], kann auch hier »unter Reflexion das umformende [...] Reflektieren auf eine Form verstanden« werden (I 20). Dieser Wortsinn von »Form der Form« ist indes alles andere als spezifisch: er transzendiert nicht nur die Unterschiede von Logik und Wissenschaftslehre, er kann mit einigem Geschick fast auf jegliche Darstellung bezogen werden. Dennoch glaubt Benjamin schon in ihm die ganze Definition des Fichteschen Reflexionsbegriffs gefunden zu haben, und die Korrelation von Reflexion und Form setzt sich von hier aus durch alle Stufen der Darstellung fort – um darin zu münden, daß »die romantische Theorie des Kunstwerks«, weil und soweit sie Theorie poetischer Reflexion ist, »die Theorie seiner Form« sei (I 72). Das trifft zwar weitgehend zu, aber nicht wegen, sondern trotz der verkürzten Auseinandersetzung mit dem Reflexionsbegriff Fichtes. Denn so wie dessen frühe Schrift die kombinierten Handlungsformen der Abstraktion und der Reflexion definiert, sind sie letztlich auf die verschiedensten Phänomene – und nicht nur auf *Formen* des Denkens – anwendbar: in der *Einstellung* der Reflexion *auf* etwas ist dieses Etwas immer in der Position des »Gehalts«, der eine »Form« (der Darstellung) findet – ob dieser *Gehalt für die Reflexion* nun ›an sich‹ ein Gehalt, eine Form oder beides ist.

Das eigentliche Skandalon der eher flachen Rede von der Reflexion als einer Form der Form ist aber weniger sie selbst als ihre Ausdeutung: »Offenbar«, so Benjamin, »handelt es sich in ihr um einen Versuch der Bestimmung und Legitimierung unmittelbarer Erkenntnis, der von deren späterer Begründung bei Fichte durch die intellektuelle Anschauung abweicht« (I 21). Oder mit anderen Worten: »(Fichte) bestimmt die Reflexion als die einer Form und erweist auf diesem Wege die Unmittelbarkeit der in ihr gegebenen Erkenntnis« (I 20). Beide Begründungsformeln, das »offenbar« und das »auf diesem Wege«, bleiben blinde Stellen im Text, für die Benjamin eine wirkliche Begründung schuldig bleibt – und schuldig bleiben muß. Denn tatsächlich liegen die Dinge anders. Worauf Benjamin mit der These eines »wechselseitige[n]

Durch-Einander-Gegebensein[s] von reflexivem Denken und unmittelbarer Erkenntnis« (I 19) anspielt, ist mit Blick auf seine Textbasis möglicherweise dies: schon in *Über den Begriff der Wissenschaftslehre* spricht Fichte von einem obersten Satz, der »unmittelbar« und »durch sich selbst gewiß sein« soll[5]; gleichzeitig aber wird als die einzige Erkenntnisform die reflektierende Abstraktion genannt – also, liegt es nahe zu schließen, ist die Reflexion die Form unmittelbarer Erkenntnis. Das aber wäre ein Kurzschluß: Fichtes Meinung, auch in der durchgeführten *Wissenschaftslehre* desselben Jahres, ist allein die, daß »*vermittels*«[6] oder »*durch* Reflexion«[7] die notwendigen, durch sich selbst gewissen Handlungen der Intelligenz »*aufgesucht*« werden – nicht aber, daß die abstrahierende Reflexion selbst diese unmittelbare, qua Unbedingtheit nie zu beweisende Gewißheit *sei* bzw. daß *im* Vollzug der abstrahierenden Reflexion diese Unmittelbarkeit *bestehe*. Im Gegenteil: statt wie Benjamin das Ziel der Erkenntnis und ihr Mittel kurzschlüssig zu identifizieren, haben Fichte wie Schlegel und Novalis eher eine unüberbrückbare Kluft zwischen beiden gesehen. Sie taten dies mit Blick auf einen Grundzug der Reflexion, den Benjamin mit erstaunlicher Konsequenz ausblendet, obwohl er doch ein zentrales Motiv romantischer Erkenntnistheorie ist: die *Vergegenständlichung*.

Das »Absolute«, die unbedingten Handlungen der Intelligenz sind das gerade Gegenteil jeglichen Dingseins, *als* begrenzte Gegenstände niemals zu erfassen – aber worauf immer die Reflexion sich richtet, wird schon eben dadurch ein Gegenstand. »Alles, ohne Unterschied, worauf wir reflektieren [...], ist Gegenstand und steht mithin unter dessen Gesetzen«, sagt Novalis, und er fährt konsequenterweise fort: »insofern wir darauf reflektieren«, wird auch das Ungegenständliche ein »Gegenstand« (N 2, 206). Für die auf das Nicht-Gegenständliche gehende Philosophie bedeutet dies zuletzt das Dilemma: »man will Nichtreflexion durch Reflexion darstellen und kommt eben dadurch nie zur Nichtreflexion hin« (N 3, 122). Statt unmittelbare Erkenntnis zu verbürgen, produziert die Reflexion in ihrem Verhältnis zum Reflektierten eine Verkehrung, einen »ordo inversus« (N 2, 127); sie garantiert geradezu, daß das Absolute »sich nie von sich selbst kriegen läßt« (N 2, 131). Ähnlich spricht Schlegel von der »Unmöglichkeit, das *Höchste* durch Reflexion positiv zu erreichen« (S 19, 25). Und dies gilt zumal mit Blick auf die Selbstreflexion: wo das

Ich sich *als* Ich reflektiert, ist es schon nicht mehr *Ich*, sondern ein »getheiltes Ich« (N 2, 131) – geteilt in Subjekt und Objekt der Reflexion, in reflektierenden und reflektierten Pol. Der spätere Fichte hat das so formuliert, daß die Reflexion »vermöge ihres Wesens sich in sich selber spaltet« und dadurch zur »Zerstörung der Realität« führe – mit der Gefahr, »dass die ganze Reflectionsform in absolut Nichts zerfalle«.[8]

Diese Einsicht, daß das »Sich-Fassen« in der Reflexion zugleich ein »Sich-Vernichten« ist, hat indes Fichte nicht zu einer Absage an die Reflexion geführt, sondern zu ihrer »Durchführung« im Bewußtsein ihrer Grenzen.[9] Schlegel und Novalis haben die Umkehrung der umkehrenden Reflexion noch ungleich weiter getrieben und sind in dieser Bewegung schließlich in der Tat so weit gekommen, die Form der Reflexion als die eigenste (Darstellungs-)Form des Absoluten anzusehen – wie es Benjamins Theorie des Absoluten als Reflexionsmedium zugrunde liegt. Das soll indes erst später entwickelt werden. Hier war zunächst nur zu erhellen, daß Benjamins »Ableitung« der Unmittelbarkeit der Reflexion weitaus zu plan ist, daß sich auf ihrer Ebene, die dem Problemstand der romantischen Philosophie nicht gerecht wird, eher die gegenteiligen Konsequenzen aufdrängen. Es ist auch nicht so, daß erst der Fichte der *neuen Darstellung der Wissenschaftslehre* von 1797 die Reflexion als Form unmittelbarer Erkenntnis verabschiede (I 19, 21). Zwar verwendet Fichte tatsächlich erst ab 1797, also drei Jahre nach der ersten Wissenschaftslehre, für das »unmittelbare Bewußtsein unserer selbst« den Terminus »intellektuelle Anschauung«[10], aber schon 1794 sprach er von der Unmöglichkeit, daß das Ich in der Reflexion »seines Handelns unmittelbar [...] sich bewußt« werde.[11]

Mithin ist es keineswegs, wie Benjamin insinuiert, nur eine terminologische Undeutlichkeit, daß der frühe Fichte den »Ausdruck« unmittelbare Erkenntnis niemals direkt auf sein Konzept der Reflexion bezogen hat (I 19). Eher schon könnte man sagen, daß der früheste Fichte es zuweilen an Klarheit in der Grenzbestimmung der Reflexion hat fehlen lassen. Übrigens revidiert Benjamin selbst seine Gleichsetzung Denken = Reflexion = Unmittelbarkeit, wenn er mit Blick auf die *neue Darstellung der Wissenschaftslehre* lakonisch und treffend anmerkt: »Das unmittelbare Bewußtsein des Denkens ist identisch mit dem Selbstbewußtsein. Wegen seiner Unmittelbarkeit wird es eine Anschauung genannt« (I 25). Wird

etwas »wegen seiner Unmittelbarkeit« nun eine Anschauung oder, wie es zuvor und auch mehrfach danach heißt, eine Reflexion genannt? Diesen Widerspruch vermag schwerlich zu schlichten, daß in Fichtes intellektueller Anschauung die (Selbst-)»Reflexion gebannt« ist, »ohne vernichtet zu sein« (I 25). Denn trotz ihres selbstbezüglichen Charakters liegt das Hauptmotiv für die Einführung der intellektuellen Anschauung ja gerade in ihrer Differenz zur Reflexion. Und eine letzte Bemerkung: allenfalls gegenüber Schlegel, der nur relativ selten und in überwiegend erst heute zugänglichen Texten die radikale Mittelbarkeit der Reflexion thematisiert, können Benjamins zu unvermittelter Begründung der Unmittelbarkeit der Reflexion sozusagen historische Gründe zugute gehalten werden. Die entsprechenden Äußerungen Novalis' aber waren Benjamin immerhin teilweise zugänglich. Von jener Gruppe der Fichte-Studien 1795/96 etwa, die den Zusammenhang von Gefühl und Reflexion entwickelt (N 2, 113–125), ist in der von Benjamin benutzten Ausgabe Ernst Heilborns gut ein Drittel abgedruckt, nämlich die gesamte »Deduktion« (N 2, 113–117) ohne die nachfolgende Kommentierung und Ergänzung. Es gehört zu den Rätseln von Benjamins Materialauswahl, daß die darin formulierten Motive einer Theorie der Reflexion keinerlei Erwähnung oder Zitation finden. Die markantesten Äußerungen zum Vergegenständlichungs-Charakter der Reflexion fehlen allerdings in Heilborns Ausgabe – und zwar auch mit Blick auf alle anderen heute zugänglichen Aufzeichnungs-Konvolute.

Treffender als ihre Gemeinsamkeit in puncto Unmittelbarkeit hat Benjamin die Trennungslinie zwischen den Reflexionsbegriffen Fichtes und der Romantiker herausgearbeitet: die *Unendlichkeit*. Jede Reflexion vermag selbst wieder Gegenstand einer weiteren Reflexion zu werden; »der Mechanismus der Reflexion«, so Friedrich Schlegel in den Benjamin unbekannten *Philosophischen Lehrjahren*, gehe »überall nach allen Richtungen ins Unendliche« (S 18, 250). Die Konsequenz dieser Unendlichkeit ist die Unmöglichkeit eines anderen als fragmentarischen oder vorläufigen reflexiven Selbstbewußtseins. »Ganz und im strengen Sinn kennt niemand sich selbst« (S 2, 115); oder: »Das Ich kann durch keine Reflexion erschöpft werden« (S 18, 374) – weil jede endliche Reflexion nur im Modus der Unvollständigkeit auf das nie einlösbare Projekt vollständiger »Selbstdurchdringung« im unendlichen Reflexionszusammenhang *verweisen* kann. Die Romantiker

sahen darin positiv die angemessene Darstellungs-, ja Daseinsform der Unerschöpflichkeit, der progressiven Erfüllung des Selbst. Benjamin stellt dies sehr scharf heraus, verzichtet aber gleichzeitig auf eine Begründung und behauptet sogar die Unmöglichkeit einer solchen Begründung. »Daß die Reflexion nicht in eine leere Unendlichkeit verlaufe, sondern in sich selbst substanziell und erfüllt sei«, wird von ihm als eine selbst nicht mehr hinterfragbare »axiomatische Voraussetzung« des romantischen Denkens angesehen (I 31) – als ein »metaphysisches Credo«, demgegenüber die Suche nach einem »Grund« gar »völlig verfehlt« sei (I 62).

Krasser hätte Benjamin ein Kernstück seiner Darstellung nicht der Beliebigkeit arbiträrer Akzeptanz aussetzen können. Aber es ist erst später zu fragen, ob sich nicht sehr wohl »Gründe« für die Vorstellung einer »erfüllten Unendlichkeit« (I 26) der Reflexion beibringen lassen. Fichte jedenfalls fand zu einer gegenteiligen Wertung der Unabschließbarkeit der Reflexion, und dafür erwähnt Benjamin auch durchaus einen Grund. Läßt man sich, so Fichtes Überlegung, auf die unendliche Spaltung und Verdopplung in denkendes und gedachtes Ich, in Selbstbewußtsein, Selbstbewußtsein des Selbstbewußtseins usw. konsequent ein, dann wird man im Felde der theoretischen Philosophie »nie [...] ein wirkliches Selbstbewußtsein annehmen können«[12] (vorausgesetzt natürlich, man postuliert wie Fichte dieses »wirkliche Selbstbewußtsein« als eine identische Subjekt-Objektivität jenseits der Differenz von Setzen und Gesetztem). Die Unendlichkeit der Reflexion mithin als Verhinderungsfaktor statt als Modus progressiver Erfüllung. Deshalb die Konzeption der intellektuellen Anschauung; deshalb schon in der ersten *Wissenschaftslehre* die Verortung der »Quelle alles Selbstbewußtseins« in der »Vernunft« als einem »absoluten Abstraktionsvermögen«, vermöge dessen das Wechselspiel der »(reflektierten) Einbildungskraft gänzlich vernichtet (wird), und diese Vernichtung [...] selbst angeschaut« wird[13] – um am Ende eine »vollständige Bestimmung der (hier theoretischen) Vernunft durch sich selbst« zu ermöglichen, nämlich »die *Vorstellung des Vorstellenden*«.[14] Benjamin kann daher bündig konstatieren:

> Fichte ist überall bestrebt, die Unendlichkeit der Aktion des Ich aus dem Bereich der theoretischen Philosophie auszuschließen und in das der praktischen zu verweisen, während die Romantiker sie gerade für die

theoretische und damit für die ganze Philosophie überhaupt [. . .] konstitutiv zu machen suchen. (I 22)

Die romantische Wiederherstellung des Primats der theoretischen Philosophie, wie Benjamin sie mit Blick auf den Begriff unendlicher Reflexion entwickelt hat, ist als wesentlicher Katalysator der verändernden Adaption Fichtescher Kategorien inzwischen mehrfach bestätigt worden – durchweg ohne Hinweis auf Benjamins paradigmatische Vorarbeit. Zwei relativierende Bemerkungen gegen Benjamin sind gleichwohl möglich. Erstens: da es bei Fichte einen Primat der praktischen über die theoretische Philosophie gibt, behält letztlich auch bei ihm die Unendlichkeit – als Aktionsform des praktischen Ich – die Überhand über die Begrenzungsversuche in der untergeordneten theoretischen Philosophie. Aber dieses unendliche Handeln des praktischen Ich hat eben nicht die Form der Reflexion, sondern die ihres Gegenpols, des Strebens bzw. des unendlichen Setzens. Zweitens: mit Blick auf die Eindämmung der Reflexion durch andere theoretische Handlungsweisen des Ich gelangt Benjamin zu der These, »die Reflexion sei nicht die Methode der Fichteschen Philosophie« (I 29). Das aber ist eine Grenzverwischung von Methode und Inhalt. Denn Fichtes Methode ist, seinem Selbstverständnis entsprechend, überall die eines »Aufsuchens« der notwendigen Handlungsweisen des menschlichen Geistes »vermittelst der Reflexion«.[15] Daß vermittels dieser »Reflexionsreihen« auch andere Aktionsformen als die Reflexion selbst aufgefunden werden, ändert noch nichts an der Methode. Selbst die intellektuelle Anschauung wird von Fichte im Modus philosophischer Reflexion eingeführt – obwohl es in ihr gerade um das Ungenügen der Reflexion geht und obwohl die Reflexion diese Anschauung niemals ein- oder gar überholen kann.

An dieser Stelle der De- und Rekonstruktion von Benjamins Arbeit verlohnt es innezuhalten. Für den romantischen Reflexionsbegriff sind, nicht ohne Vernachlässigung wichtiger anderer Bedeutungsfacetten, »zwei Momente: die Unmittelbarkeit und die Unendlichkeit« (I 25) als die bestimmenden herausgestellt worden. Nur teilweise mit einer tragfähigen Begründung, doch dieses Begründungsdefizit ist, wie die folgenden Kapitel zeigen werden, weitgehend behebbar. Was aber mag Benjamin auf die Fährte

seiner begrifflichen Extrapolationen gebracht haben? Es fällt schwer zu glauben, daß dies allein die Lektüre der frühromantischen Schriften war. Denn mit ihnen steht es so: der Begriff der Reflexion spielt nicht annähernd die prominente Rolle, die er fast ohne Vorbereitung in Benjamins Arbeit – und seither in einer Fülle wissenschaftlicher Publikationen – zugewiesen bekommt. Gewiß, das spielende Über-sich-selbst-Reflektieren galt seit langem als Besonderheit romantischer Dichtkunst und Schlegels Athenäumsfragmente 116 und 238 über die künstlerische Selbstbespiegelung als ihr Kommentar. Aber wo man dies nicht geradezu als widerkünstlerisch verwarf, fehlte doch jedes Bewußtsein davon, daß es sich in der direkten reflektierenden Äußerung *über* ein Werk *in* ihm nur um ein Extrem- und letztlich *Rand*phänomen einer reflexiven Struktur handelt, die für die Romantiker sowohl das Kernstück des »Absoluten« wie auch der Kunstwerke *in ihrer Totalität* war. Und diese Nicht-Erkenntnis hatte ihren guten Grund: direkte Äußerungen zum Reflexionsbegriff sind bei den Romantikern nämlich äußerst spärlich, und wo es sie gibt, verweisen sie keineswegs eindeutig auf eine systematische Führungsrolle der Reflexion.

Benjamin hat denn auch davon gesprochen, daß »bei der Romantik für gewisse ihrer tiefsten Tendenzen kaum (Quellennachweise) zu finden sind« (B 188). Der Konflikt zwischen dem Anspruch auf »Tiefenlektüre« und positiver Philologie hat aber nicht nur systematische und irreduzible, sondern auch sehr kontingente editionsgeschichtliche Gründe. Benjamin war nämlich nur ein Bruchteil der frühen philosophischen und literaturtheoretischen Texte seines Hauptgewährsmanns Friedrich Schlegel zugänglich. Gerade die umfangreichen Notiz- und Studienhefte aber, die erstmals 1957 (*Literary Notebooks*), 1963 und 1971 (*Philosophische Lehrjahre I* und *II*) sowie 1981 (*Fragmente zur Poesie und Literatur I*) publiziert wurden, teilweise sogar noch immer unediert sind, übertreffen die Benjamin bekannten Fragment-Sammlungen (*Lyceum, Athenäum, Ideen*) nicht nur um ein Vielfaches an Umfang, sie sind auch ein reicher Quellenfundus für das heikle Kernstück von Benjamins Arbeit. Weniger spektakulär, aber doch auch erheblich hat sich die Textlage bei Novalis geändert. Die von Benjamin benutzte Ausgabe Ernst Heilborns (Berlin 1901) enthält etwa die Hälfte der heute zugänglichen philosophischen Fragmente und Aufzeichnungen, unter dem quali-

tativen Gesichtspunkt von Benjamins Thema sogar gut zwei Drittel. Diese relativ günstige Quellenlage macht sich die Dissertation aber kaum zu eigen. Im Gegenteil: Novalis' direkte Äußerungen zum Reflexionsbegriff bleiben zum größeren Teil unerwähnt und unberücksichtigt. Benjamin konnte sie offenbar nur sehr partiell in sein Konzept integrieren. Dafür ist es ihm allerdings bei den *Athenäums-* und *Lyceumsfragmenten* gelungen, Stellvertreter-Begriffe für die Thematisierung der Reflexion ausfindig zu machen. Vor allem aber hat er sich extensiv des Kunstgriffs bedient, die *Kölner und Pariser Vorlesungen 1804–1806*, nach ihrem Herausgeber *Windischmannsche Vorlesungen* genannt, als nachträgliche Quelle für die implizite Erkenntnistheorie der Zeit bis 1800 heranzuziehen. Ohne den Bruch zwischen diesen Vorlesungen und der Athenäumszeit zu verheimlichen, sieht Benjamin doch unter Abstraktion von allen materialen Besonderheiten eine identische »Komponente« in den »erkenntnistheoretischen Grundpositionen« (I 17, 34).

Trotz aller methodischen Bewußtheit hat das sonst vermißte Vorhandensein systematischer Äußerungen über Reflexion, Anschauung usw. zu einer mehr als vorsichtigen Anwendung der *Windischmannschen Vorlesungen* auf die Athenäumszeit verführt; doch dazu erst weiter unten. Hier zunächst eine ganz allgemeine Beobachtung: wer von den *Windischmannschen Vorlesungen* nur die von Benjamin zitierten Passagen kennt, der muß annehmen, daß wenigstens in diesen Vorlesungen der Reflexion annähernd die Ehre zukommt, die Benjamin rückwirkend für die ganze frühromantische Phase reklamiert. Um so erstaunlicher ist dann die Entdeckung, wie bescheiden auch hier, selbst im Rahmen der rein erkenntnistheoretischen Kapitel, die Reflexion und ihre Theorie sich ausnimmt. Denn obwohl darin die ganze Welt als Ich und das Ich wesentlich als selbstbezüglich verstanden wird, landet die Reflexion doch nur auf den hinteren Plätzen der erkenntnistheoretischen Hierarchie. Als die »einzigen Quellen der Erkenntnis« figurieren vielmehr »Gefühl und Erinnerung« (S 12, 355) und als deren (christlich) »dreieiniger Grund« wiederum »Hoffnung, Liebe und Glaube« (S 12, 357). In der Benjamin bekannten Dissertation Paul Lerchs, die ausschließlich den *Windischmannschen Vorlesungen* gilt und die deren Gesamtbild in groben Zügen zwar, aber durchaus nicht unangemessen nachzeichnet, gehen denn auch nur ganze zwei Absätze auf die Reflexion ein.[16] Und gerade sie weisen sogleich, unter Berufung auf Schlegels Konzeption des Willens, die Unendlichkeit der Reflexion in ihre Schranken – eine Fichte analoge Begrenzung, die Benjamin eher verschämt als »abgeschwächte Kompromißlösung« (I 36), als »Moderantismus« des späteren Schlegel (I 63) erwähnt, obwohl er doch andererseits aus eben diesem späteren Schlegel die Theorie der unendlichen Reflexion destilliert. All dies zeigt wohl deutlich genug, wie selektiv Benjamin noch mit der als Hilfskonstruktion reichlich strapazierten »Quellenschrift zweiten Ranges« (I 17) verfahren mußte, um seine stromlinienförmig zugeschnittene Theorie der Reflexion herauspräparieren zu können.

Und deshalb zurück zu der Ausgangsfrage: welche Wünschelrute hat Benjamin, einer derart desolaten Textlage zum Trotz, auf die Spur einer herausragenden systematischen Bedeutung des romantischen Reflexionsbegriffs mit seinen »zwei Momenten« Unmittelbarkeit und Unendlichkeit geführt? Eine geniale Intuition – ist die stereotype Antwort fast aller Literaturwissenschaftler, denen seine Kraft theoretischer Durchdringung zumindest kritische Bewunderung abverlangt hat. Ein anderer, nicht alternativer, aber zusätzlicher Grund liegt in der Immanenz von Benjamins Denken selbst. Die »zwei Momente: die Unmittelbarkeit und die Unendlichkeit« (I 25), die von Beginn an die Theorie der Reflexion als eines »Mediums« des Absoluten regieren, sind nämlich eine genaue Wiederaufnahme des »Grundproblems« der Benjaminschen Sprachphilosophie, wie es in dem Sprachaufsatz von 1916 unter dem nur scheinbar konträren und gleichfalls den Romantikern entlehnten Terminus der Magie exponiert wurde:

> Das Mediale, das ist die *Unmittel*barkeit aller geistigen Mitteilung, ist das Grundproblem der Sprachtheorie, und wenn man diese Unmittelbarkeit magisch nennen will, so ist das Urproblem der Sprache ihre Magie. Zugleich deutet das Wort von der Magie der Sprache auf ein anderes: auf ihre Unendlichkeit. Sie ist durch die Unmittelbarkeit bedingt. (II 143)

Unmittelbarkeit, Unendlichkeit, Medium: eine Übereinstimmung dieses Ausmaßes kann nicht zufällig sein. Es ist auch keineswegs abwegig, daß unter dem Terminus der Reflexion dieselben Charaktere wiederkehren, die zuvor – und auch später – im Terminus der Magie gefaßt werden: denn beide, Reflexion und Magie, sind in der Begriffschemie der Romantiker zumindest

darin gleich, Formen der »Totalisierung«, der »Potenzierung«, der »Romantisierung« zu sein – des medialen Bezugs also auf das »Absolute«. Das aber heißt: Die Bahnen des Benjaminschen Zugriffs auf die romantische Reflexionstheorie sind in seiner selber romantischen Sprachtheorie bereits weitgehend vorgeprägt – nicht zuletzt daher die überraschende Sicherheit, aber auch die insbesondere dem Anfang eigene Gewaltsamkeit der Durchdringung eines sich geradezu verweigernden Textmaterials.

Reflexion versus intellektuelle Anschauung

Um der Reflexion ihren Primat vor anderen Handlungsweisen des Ich zu sichern, nimmt Benjamin weitere Grenzbestimmungen vor. In der Konsequenz der Ausdehnung der unendlichen Reflexion auf den ganzen Bereich der Philosophie sieht er die Romantiker andere Handlungsweisen des Ich – vor allem das Setzen und die intellektuelle Anschauung Fichtes – depotenzieren oder gar völlig verwerfen. Zunächst zur *intellektuellen Anschauung*. »Schlegels Gegensatz zu Fichte«, so Benjamin, »hat ihn in den Windischmannschen Vorlesungen zu einer häufigen energischen Polemik gegen dessen Begriff der intellektuellen Anschauung veranlaßt« (I 32). Diese Polemik ist die Konsequenz einer Kritik der Anschauung überhaupt:

> Die Anschauung erdrückt, tötet eigentlich jeden Gegenstand, weil sie nicht statt haben kann, ohne daß der Gegenstand beharrlich gedacht wird – er kann nur angeschaut werden, wenn er fixiert, festgehalten wird. (S 12, 329)

Wahre Erkenntnis dagegen müsse sich vom Begriff des Dings ganz lösen, weil sie nur dann das »lebendige Wesen« und unendliche »Werden« erfassen könne (S 12, 329, 335). Der Akt der Anschauung verdinglicht, vergegenständlicht das Angeschaute zu einem fixierten, beharrlichen Objekt. Eben diese Vergegenständlichung aber kritisierten Fichte, Novalis, der frühe Schlegel und Schelling auch an der Ausgrenzung eines Etwas *als* Reflexionsgegenstandes *durch* die Form der Reflexion. Und deshalb schlägt Schlegels Kritik der Anschauung zum Teil auch gegen die Absicht aus, die Benjamin mit ihr verfolgt. Dafür ein Beispiel. Bei Schlegel heißt es: »*Anschauen* können wir uns nicht, das Ich verschwindet uns dabei immer. *Denken* können wir uns aber freilich« (S 12, 332). Benjamins These nun ist: das Denken, das anstelle der Anschauung dem lebendigen, nicht-verdinglichten Ich gerecht werden soll, ist eben die Reflexion. Mit Blick auf den Zug der Vergegenständlichung aber hat Schlegel allen Grund, dieses Sich-selbst-Denken gerade *nicht* als Reflexion zu bezeichnen. Statt also wie Benjamin auf die Gleichsetzung von Denken und Reflexion zu schließen (I 19, 32 f.), liegt es mindestens so nahe, in Schlegels Begriff des *Denkens* einen Modus gleitender lebendiger Bewußtseinsbildung postuliert zu sehen, der die Verdinglichungen der Anschauung *und* der Reflexion transzendieren soll. Und dafür gibt es auch ein herausragendes philologisches Indiz: die terminologische Geschichte der von Benjamin für seine Zwecke reklamierten Formel von der »Fähigkeit, das Ich des Ichs zu sein« (I 19). Zu Beginn seiner kritischen »Theorie der Anschauung« nennt Schlegel diese Figur der Selbstbezüglichkeit zunächst eine »Anschauung der Anschauung«, von der es wiederum eine »Anschauung« geben könne usw. ins Unendliche. Das Verhältnis dieser Anschauungen zueinander – nicht aber sie selbst – wird als das einer »grenzenlosen Reflexion« bestimmt (S 12, 325). Im folgenden wird dann sowohl die Struktur der grenzenlosen Reflexion als auch die Anschauung kritisiert: die eine, weil in ihrer unendlichen Selbstbespiegelung am Ende »das Ich den Gegenstand ganz verlieren« würde (S 12, 326) (dieser Vorwurf der *Ent*gegenständlichung durch *endlose* Reflexion begegnet übrigens mehrfach als das andere Extrem des Vorwurfs der *Ver*gegenständlichung durch jede einzelne, *endliche* Reflexion); die andere, weil sie den Gegenstand durch die Substruktion seiner Beharrlichkeit »erdrückt« und »tödtet« (S 12, 329). Erst nachdem im Begriff des Denkens diese doppelte Kritik rekapituliert worden ist, kommt dann auch die anfängliche Formel wieder zu Ehren: »Die Fähigkeit, das Ich des Ichs zu sein, ist das Denken« (S 12, 340). Eine genaue Betrachtung von Schlegels Anschauungskritik weckt also erhebliche Zweifel an Benjamins Verfahren, im Gegenzug auf eine Identität des nicht-anschauenden Denkens mit der Reflexion zu schließen und damit erneut die lebendige »Unmittelbarkeit«, die Schlegel für das »Denken« reklamiert, auch umstandslos der Reflexion attestieren zu können (I 33).

Schlegels Kritik der (intellektuellen) Anschauung, die Benjamin

so dankbar aufgreift, hat für sein Konzept sogar noch weitere Schattenseiten: sie verfehlt den Sinn des Fichteschen Anschauungsbegriffs, und sie entspricht nicht, wie Benjamin unterstellt, der romantischen Position in der Zeit des *Athenäum*. Fichte bezeichnete zumindest in der *Wissenschaftslehre* von 1794 als Anschauung gerade das Gegenteil fixierender Vergegenständlichung, nämlich die »schwebende« Synthesis in der produktiven Einbildungskraft[17]: »Das Anschauen als solches ist gar nichts Fixiertes, sondern es ist ein Schweben der Einbildungskraft zwischen widerstreitenden Richtungen.« Durch den Versuch einer Fixierung dieser schwebend-lebendigen Synthesis würde »die Anschauung völlig vernichtet und aufgehoben«.[18] Dieser Begriff der Anschauung steht offenbar quer zu Schlegels späterer Kritik. Schwererwiegend jedoch ist, daß Benjamin unter Berufung auf die *Windischmannschen Vorlesungen* die frühromantische Affirmation der intellektuellen Anschauung, die weniger gut in sein Konzept paßt, schlicht verschweigt. Es fällt schwer zu glauben, daß er etwa das Athenäumsfragment 76 – »Die intellektuelle Anschauung ist der kategorische Imperativ der Theorie« (S 2, 176) – oder die vielfachen Hinweise auf die intellektuelle Anschauung in der ihm bekannten Sekundärliteratur übersehen haben kann.

Doch hier gilt es vorsichtig zu sein. Einigermaßen sicher liegen die Dinge nur bei Novalis. Er hat die intellektuelle Anschauung nie verworfen, aber er hat ihr auch nicht annähernd die systematische Bedeutung verliehen, die ihr bei Fichte und Schelling zukommt. Statt *die* Form der Erfassung des Absoluten oder gar dieses selbst zu sein, figuriert die intellektuelle Anschauung bei Novalis nur als ein eher abgeleitetes Moment in der Konstruktion des absoluten »Zusammenhangs« durch das Wechselspiel von »Gefühl« und »Reflexion«.[19] Beim frühen Friedrich Schlegel dagegen wechseln zwei Positionen zur intellektuellen Anschauung ab, von denen sich in den *Windischmannschen Vorlesungen* schließlich die eine durchsetzt. Die affirmative appelliert zum einen an Fichtes zeitgenössische Wiedereinführung der intellektuellen Anschauung – die hinter die Kantische Kritik insofern nicht zurückfällt, als es ihr nicht um die Dinge an sich, sondern allein um das Selbstbewußtsein, nicht um ein Sein, sondern allein um ein Handeln des Ich geht[20] –; zum anderen aber zielt sie noch weiter, nämlich auf eine direkte Revision der Kantischen Restriktionen von Erfahrung und Erkenntnis. Neben den äußerst wenigen Reflexionen im *Athenäum* weisen vor allem eine Reihe Benjamin unbekannter Äußerungen in diese Richtung:

Die intellektuale Anschauung und der kategorische Imperativ sind offenbar Acte des absoluten Vermögens. (S 18, 111)
Nur die Ästhetik führt uns zur *intellektualen Anschauung* des Menschen. (S 18, 208)
Die intellektuale Anschauung ist nichts als das Bewußtsein einer prästabilierten Harmonie, eines nothwendigen ewigen Dualismus. (S 18, 280)
Leben ist die intellektuelle Anschauung der Natur. (S 18, 281)
Die intellektuale Anschauung [...] für Philosophie was Mythologie für Poesie. (S 18, 284)

Wie diese Notizen aus den *Philosophischen Lehrjahren*, räumt auch Schlegels erstes »durchgeführtes« System vor den *Windischmannschen Vorlesungen* – die Benjamin ebenfalls unzugängliche *Jenaer Transzendentalphilosophie* 1800–1801 – der intellektuellen Anschauung einen kardinalen philosophischen Rang ein. Andererseits gibt es in den *Philosophischen Lehrjahren* schon ab 1797 kritische Äußerungen, die schließlich in die Position der *Windischmannschen Vorlesungen* übergehen und insofern Benjamins extrem einseitige Selektion zumindest tendenziell rechtfertigen:

Das Berufen auf intellektuelle Anschauung wie auf Sinn fürs Schöne hilft nicht. (S 18, 70)
Was man gewöhnlich intellektuelle Anschauung nennt, sollte wohl eigentlich das *ideale Faktum* heißen [...] (S 18, 40)
Anschauung ist keine Quelle der Erkenntnis; denn in der intellektualen Anschauung [...] ist es ursprüngliche Einbildung die in die Anschauung übertragen wird. (S 19, 57)

Alles in allem gilt dennoch: Benjamins ausschließliche Fixierung auf die Position »Eine intellektuelle Anschauung gibt es bei uns nicht« (S 12, 355) ist zu sehr von *seinem* Interesse gezeichnet, als daß sie noch aus seiner quasi-archäologischen Fragestellung legitimiert werden könnte, die ja *prinzipiell* den Widerspruch zum Wortlaut einzelner Äußerungen in Kauf nehmen darf.

Reflexion und Setzung

Eine zweite Anstrengung, potentielle Konkurrenten um den obersten Rang der Handlungen der Intelligenz auszuschalten, unternimmt Benjamin mit Blick auf Fichtes Begriff des Setzens. Wo sich die Romantiker ausdrücklich mit ihm auseinandergesetzt haben, liegen die Dinge ganz frappierend ähnlich wie beim Begriff der intellektuellen Anschauung. Novalis findet schon das Wort Setzen »herrlich bedeutungsvoll« (N 2, 232) und integriert denn auch diese Handlungsform, vor allem als Gegensetzen, in sein »System«; aber sie hat darin nicht annähernd die fundamentale Bedeutung des unendlichen Setzens bei Fichte. Schlegel erkennt im Setzen einerseits *neben* der Reflexion »das Gute in Fichte's Form« (S 18, 476); andererseits erscheint es ihm schon zur selben Zeit als »abgeschmackt« (S 18, 405). Von diesen beiden Tendenzen – das »willkürliche« Setzen eines Etwas als schlechter »Empirismus« (S 18, 31) oder als hoher philosophischer »Mystizismus« (S 18, 3) – setzt sich wie beim Anschauungsbegriff zunehmend die negativ-kritische durch, und zwar aufgrund des gleichen Arguments: »Schon das *Setzen* von Fichte ist realistisch und führte ihn wieder in die *Substanz*; denn was heißt es als BEHARRLICH *constituiren*« (S 19, 129).[21] Vermutlich mangels Zugang zu fast allen einschlägigen Äußerungen Schlegels versucht Benjamin allerdings erst gar nicht, seine Überlegungen zum Setzen als erklärtes Selbstverständnis der Romantiker auszugeben. Er hebt lediglich in systematischer begrifflicher Arbeit zwei Punkte hervor, die weniger das Setzen selbst als seine Relation zur Reflexion betreffen. »Für Fichte«, so Benjamin, »kommt nur dem Ich ein Selbst zu, d. h. eine Reflexion existiert einzig und allein korrelativ zu einer Setzung« (I 29). Von dem, »was für uns jeder Körper ist«, sieht Fichte allein das Ich durch das »Prinzip [...], über sich selbst zu reflektieren«, abgehoben, und das bedeutet für ihn: das Ich setzt sich nicht nur, es setzt sich *als* sich setzend, als *für sich* gesetzt.[22] Reflexion ist hier ein trennendes Privileg des Ich, und sie ist eine Funktion des Setzens: Zurückbeugen des Setzens auf das setzende Ich durch eine Gegensetzung (einen »Anstoß«). Das Sein des Setzens des Ich und das Ich-Sein des Setzens mithin als »besondere ontologische Bestimmung« bzw. Voraussetzung der Reflexion (I 29). Eben diese, so Benjamin weiter, »fällt für die Romantiker [...] fort«. Sie dehnen die Reflexion auf »alles« aus, was eine »objektive Struktur« (I 13) der Selbstbezüglichkeit aufweist – auf literarische Texte zumal, aber letztlich auf jedes geistige »Gebilde«, ja sogar auf die »Idee« der Kunst. Dafür gibt es in der Tat eine Unzahl von Hinweisen, auch schon in den Benjamin bekannten Texten.

Nachträglichkeit und Vorgängigkeit der Reflexion, Ursprung aus Nichts, Gefühl

Die von Benjamin reklamierte Aufhebung von »Sein und Setzung [...] in der Reflexion« (I 29) führt allerdings auf eine Fülle ungelöster Probleme. Denn sie stellt das Problem des Ursprungs der Reflexion. Als *re*flektierend *setzt* die Reflexion kein Sein, und als *flektierend* setzt sie kein *Sein*. Insofern kann man sagen, das gesamte »Sein« der unendlichen Reflexion bestehe, als Totalität der Relation, in den Spiegelungen aller ihrer Teile: ein dezentriertes Kontinuum von Reflexionszentren. Daß darüber hinaus diese Figur absoluter Reflexion zugleich die *Struktur des Absoluten selbst* sei (I 36 f.), das »methodische Absolutum« mithin auch ein »ontologisches« (I 54) – erst diese radikale Konjunktur von Erkenntnistheorie und Metaphysik, von Benjamin als axiomatisches »Credo« verzeichnet, begründet schließlich auch den Zusammenhang von Theorie der poetischen Reflexion und Theorie des Absoluten. An diesen von Benjamin nur sehr thetisch exponierten Zusammenhang ist zunächst eine Frage zu stellen: kann eine Reflexion ohne vorausgegangene Setzung, ohne ein vorgängiges Sein überhaupt gedacht werden? *Re*flexion verweist ja schon vom Wort her auf etwas *Voraus*liegendes. Und Benjamin hält sich in seinen ersten Beschreibungsversuchen auch durchaus an das Schema der Nachträglichkeit, der Reproduktivität der Reflexion. Zunächst heißt es, die Reflexion sei eine »umformende – und nichts als umformende –« Handlung (I 20), mithin die Modifikation eines Vorausgesetzten. Später wird die Erfülltheit des unendlichen Reflexionszusammenhangs letztlich aus seiner »ersten Reflexionsstufe« abgeleitet, die ein »Denken von etwas«, von »Stoff« sei (I 27). Erst von der zweiten Reflexionsstufe an, so Benjamin an dieser Stelle der Abhandlung, handle es sich bei der unendlichen Reflexion um eine »von selbst und selbsttätig« entspringende Form (I 28). Im Zusammenhang der romantischen

Theorie des Absoluten fällt dann aber auch diese letzte Beschränkung fort. Unter Berufung auf Novalis' Postulat eines »Fichtism, ohne Anstoß, ohne Nicht-Ich in seinem Sinn« und auf Schlegels »Theorem« eines alles umfassenden »Ur-Ich« (I 36), mutet Benjamin einen »absoluten neutralen Ursprung der Reflexion« (I 64), einen Ursprung »aus nichts« (I 39) zu denken an – die Aufhebung mithin der bloßen *Re*produktivität der Reflexion. Und mehr noch. Benjamin zitiert Windelbands Darstellung der Fichteschen Philosophie:

> Wenn man sonst die Tätigkeiten als etwas ansieht, was ein Sein voraussetzt, so ist für Fichte alles Sein nur ein Produkt des ursprünglichen Tuns. Die Funktion ohne ein funktionierendes Sein ist für ihn das metaphysische Urprinzip ... Der denkende Geist »ist« nicht erst und kommt dann hinterher durch irgendwelche Veranlassungen zum Selbstbewußtsein, sondern er kommt erst durch den unableitbaren, unerklärlichen Akt des Selbstbewußtseins zustande (I 39).

Dieser Gedanke eines »gleichsam wie aus Nichts entstandenen Idealismus« – so Schlegels Formulierung (I 39) – ergibt, auf die Tätigkeit der Reflexion bezogen, eine radikale Konsequenz: statt bloß *Re*flexion eines Vorausgesetzten zu sein, ist die Reflexion umgekehrt sogar »logisch das erste« (I 39), »absolut schöpferisch« (I 63), »das Ursprüngliche und Aufbauende in der Kunst wie in allem Geistigen« (I 65). Statt wie bei Fichte und vor allem bei Schelling das Absolute nie einholen zu können, gilt dann umgekehrt: »Die Reflexion *konstituiert* das Absolute, und sie konstituiert es als Medium« (I 37, Hervorhebung von mir, W. M.). Damit ist der Begriff der Reflexion auf ein Niveau gelangt, auf dem Benjamins erste Bestimmungen weit zurückgelassen, ja vernichtet sind. Obwohl diese (Umschlags-)Bewegung des Begriffs auf wenigen dichten Seiten stattfindet, verzichtet Benjamin darauf, den Widerspruch *als* solchen zu markieren. Aber wenigstens einer Anmerkung hat er das Bewußtsein dieser Widersprüche anvertraut – um sie als solche des Gegenstandes selbst auszugeben. In ihrer Totalität, vor allem im Problem des Ursprungs der Reflexion oder der Urreflexion, führe die romantische Theorie der Reflexion letztlich »auf rein logische unauflösliche Widersprüche«; dessen ungeachtet sei sie von einer beträchtlichen operativen Fruchtbarkeit im Felde der Kunsttheorie (I 57 f.). Eine weitere logische Bearbeitung dieser Theorie sei zwar denkbar, könne vermutlich aber nur noch weiter »ins Dunkel führen«, statt die Widersprüche zu erhellen. Auch auf diese Anmerkung, die ihrer Bedeutung nach keineswegs ins Kleingedruckte gehört, will die ganze vorliegende Arbeit eine Probe geben. Hier zunächst einige weitere Überlegungen zu Defiziten in *Benjamins Darstellung* der Theorie einer vorgängigen konstitutiven Reflexion.

Die knappen Bemerkungen zu einem »Fichtism, ohne Anstoß«, zu einem Ursprung der Reflexion »aus nichts« lassen Wesentliches an begrifflicher Arbeit vermissen. Sie reihen sich zumindest teilweise in jene breite Rezeptionsgeschichte ein, die in der Romantik eine nochmalige Steigerung der (selbst bereits mißverstandenen) Ich-Philosophie Fichtes sah, eine völlige Auflösung des Nicht-Ich ins Ich. Gegen diese Deutung haben Theodor Haering und Manfred Dick in großangelegten Untersuchungen einen überzeugenden Einspruch eingelegt.[23] Sie erkannten nämlich bei Novalis eine entscheidende Aufwertung des Nicht-Ich, der gegenständlichen Welt, gegenüber der Tätigkeit des Ich – und dies nicht nur in einzelnen Wendungen wie etwa der Frage, ob »Fichte nicht zu willkürlich alles ins Ich hineingelegt« habe (N 2, 107), sondern im Gesamtaufbau des Denkens. Nur in erster Reflexion bedeutet die Formel eines »Fichtism, ohne Anstoß, ohne Nicht-Ich in seinem Sinn« die Liquidation des Nicht-Ich. In zweiter Reflexion verweist sie gerade auf ein Nicht-Ich *in einem anderen Sinn* als dem Fichteschen – ein Nicht-Ich, das nicht bloß die Funktion eines »Anstoßes« in der autonomen Produktibilität des Ich, sondern einen gleichwertigen, gleichursprünglichen Rang einnimmt.[24] Nicht anders aber steht es mit der Formel des Ursprungs bzw. der Schöpfung aus nichts. Für Schlegel, der vor allem diese Wendung gern gebrauchte, waren »*Nichts* und *Alles* romantische Kategorien« in dem Sinn, daß das Nichts an sich selbst bereits das Alles in nuce meint: »*Alles* ist vom *Nichts* bloß dadurch unterschieden daß es *voll* ist« (S 18, 271). Unter dieser Voraussetzung kann Schlegel dann geradezu formulieren: »*Nichts* muß demonstriert werden oder auch *Alles*, wie mans nehmen will« (S 18, 32). Nichts ist mithin nicht, wie Benjamin zu lesen nahelegt, das Fehlen eines Etwas, sondern eher der nicht-präsente Motor des Reflexionsmediums und damit an sich selbst die Möglichkeit des Alles, der Entfaltung unendlicher »Fülle«.[25]

Unter diesen Vorzeichen werden in Benjamins Andeutungen zur

Selbst-Ursprünglichkeit der Reflexion Bedeutungspotentiale erkennbar, die er selbst weder angemessen begründet noch erschöpft hat. Vor allem gerät hier ein Begriff in den Blick, den Benjamin nur zweimal verwendet und nicht weiter ausführt – obwohl er es ihm zumutet, das ›Herzstück‹ der Theorie poetischer Reflexion zu markieren. Nach einem Hinweis auf Schlegels *Athenäumsfragment* 433 über das poetische Gefühl als Fähigkeit der Affektion nur aus sich selbst, wagt Benjamin eine Formulierung, die in der ganzen Arbeit einsam bleibt: »Der Indifferenzpunkt der Reflexion, an dem diese aus dem Nichts entspringt, ist das poetische Gefühl« (I 63). Daß dieser Satz keine Explikation erfährt, kann nicht damit erklärt werden, daß auch Schlegels Äußerung über das poetische Gefühl radikal vereinzelt dasteht. Denn ohne den Vorsatz »poetisch« – zu dem später aus Benjamin unzugänglichen Texten noch einige Reflexionen beigebracht werden sollen – ist der Begriff des Gefühls ein schlechthin grundlegender, von jedem sentimentalen Mißverständnis freier Begriff der romantischen Philosophie. Für Fichte ist das Gefühl, statt etwa Gegenpol des Verstandes oder die Form reiner Innerlichkeit zu sein, »der Grund aller Realität«.[26] Das Fühlen der Existenz von etwas, negativ die Hemmung einer völlig freien Produktibilität, bezeichnet den präreflexiven Kontakt von Ich und Nicht-Ich, aus dem alle anderen Handlungsformen hervorgehen: erst durch und im Gefühl »wird Realität für das Ich, sowohl die des Ich, als die des Nicht-Ich«.[27] Der erste Akt der Reflexion ist dementsprechend für Fichte die Reflexion des Gefühls, und auch in der Reflexion auf dieses reflektierte Gefühl (= Empfindung) sowie in allen weiteren Reflexionen bis hin zum Selbstbewußtsein des Absoluten geht dieser Ursprung in einem »Gefühl« nicht verloren. Ähnlich konnte auch Novalis in seiner Konstruktion des absoluten »Zusammenhangs« als Wechselspiel von »Gefühl« und »Reflexion« in streng erkenntnistheoretischer Sicht formulieren: »Die Grenzen des Gefühls sind die Grenzen der Filosofie« (N 2, 114). Nur an einer Stelle kommt Benjamin diesem Zusammenhang ein zweitesmal nahe, ohne doch zu einem vertieften Eindringen zu gelangen: dort, wo er die Kritik, gerade als Reflexion und Darstellung von Reflexion, im Anschluß an eine Wendung aus Schlegels *Meister*-Rezension an eine »ursprüngliche, rein gefühlsmäßige Aufnahme des Kunstwerks« bindet (I 68).

Benjamin berührt also mit seiner Formel vom Indifferenzpunkt der Reflexion im Gefühl das Fundament romantischer Erkenntnistheorie. Doch er selbst hat diese Spur nicht weiter verfolgt, ja er hat sie sogar wieder verwischt. Und dafür gibt es in der Immanenz seiner Darstellung zwei Gründe. Der erste ist hypothetisch: wenn der Indifferenzpunkt des absoluten Spiels der Reflexionen ein Gefühl ist, dann wird damit die behauptete Vorgängigkeit und Konstitutivität der Reflexion wieder in Frage gestellt – scheint die Reflexion dann doch nur die nachträgliche Entfaltung eines Prä- und Irreflexiven für das Bewußtsein zu sein. Dieser Einwand ist jedoch mit Blick auf die romantische Theorie der Sprache und zumal der Selbstdarstellung des Absoluten zu entkräften.[28] Ein zweiter und philologisch erweisbarer Grund für Benjamins Berührungsangst gegenüber dem Begriff des Gefühls: er verweist auf ein Moment des Unbewußten, auf Fichtes Theorie eines ursprünglich bewußtlosen Produzierens bzw. unbewußten Vorstellens. Eben dieses Moment des Unbewußten aber will Benjamin von Beginn an von der romantischen Reflexionstheorie völlig fernhalten. Er versteht die romantische Lösung der Reflexion aus dem Rahmen des (sein) Sein setzenden Ich zugleich als Lösung aus jeder Beschränkung durch ein präreflexives Sein oder eine unbewußte Handlung (I 23). Die Romantiker, so seine These, wollen eine Beschränkung nur »in der bewußten Reflexion selbst« anerkennen; sie »perhorreszieren Beschränkung durchs Unbewußte« (I 36). Im Gefühl aber liegt durchaus eine solche Beschränkung oder Fundierung in einem unbewußten Akt[29], und deshalb würde der Ursprung der Reflexion im Gefühl am Ende Benjamins Theorem von einer absoluten Bewußtheit romantischen Denkens korrodieren. Dieses Theorem, das zumal in etlichen Äußerungen Novalis' einen direkten Widerspruch findet, hindert Benjamin nicht nur an einer unvoreingenommenen Durchführung der Wechselbegründung von Gefühl und Reflexion, sie ist auch für eine Reihe anderer Einseitigkeiten verantwortlich.

Reflexion als Prosa versus Schönheit und Ekstase

Die strenge Betonung eines bewußten verstandesmäßigen Charakters des romantischen Denkens und Dichtens hängt nicht nur mit der Orientierung am Reflexionsbegriff zusammen, zu dessen Bedeutungshof ja in aller Regel das Moment geschärften Bewußtseins gehört. Sie hat bei Benjamin auch offenkundig polemische Funktion: seine Arbeit versucht, durch ihre inhaltlichen Akzente wie durch ihre rigide philosophische Form, so schroff wie möglich mit depravierten Vorstellungen des »Romantischen« – im Sinne einer formlosen Poesie des Unbewußten oder der dunklen Nachtbereiche der Erfahrung – zu brechen. Dabei hat sie den Wortlaut der frühromantischen Poetologie ganz eindeutig auf ihrer Seite. Immer wieder wird eine größtmögliche Bewußtheit künstlerischer Produktion gefordert, sowohl im Sinne einer distanzierten Beherrschung ihres technischen ›handwerks‹- oder gar ›fabrikmäßigen‹ Mechanismus als auch im Sinne einer vollendeten Nüchternheit der Kunst überhaupt:

> Die innersten Prinzipien der Kunst und der Wissenschaft sind *mechanisch* und das ist ein neuer Beweis für die Göttlichkeit des Mechanischen. (S 18, 309)
> Das Große in der Musik ist *mechanisch*, grade der Geist der Kirchenmusik, die Fuge; sie geht wie Schraube, Hebel pp. (LN 1990)

Benjamin zitiert ähnliche einschlägige Sätze der Romantiker (I 104–107) und zieht aus ihnen mehrere fragwürdige Konsequenzen. Er integriert die romantische Idee der Prosa, ihrer formphilosophischen Erfüllung unbeschadet, fast bruchlos auch in das inhaltliche Bedeutungspotential von ›prosaisch‹. Und er sieht – darin offenbar einer Auffassung verhaftet, die einen Konflikt zwischen Schönheit und bewußter Reflektiertheit behauptet – »letzten Endes de[n] Begriff der Schönheit aus der romantischen Kunstphilosophie überhaupt weichen« (I 106). Beides ist schief bis schlicht verkehrt: weder ist die romantische Prosa rein ›prosaisch‹, noch verliert der Begriff der Schönheit an Gewicht. Eher umgekehrt: im Prozeß der Konstituierung einer objektiven Ästhetik vollziehen die Romantiker zwar eine grundlegende Umwälzung im Begriff der Schönheit, aber sie steigern seine Bedeutung sogar noch. Die objektive »schöne Kunst« der Griechen einerseits, Goethes und der zukünftigen Literatur andererseits waren und blieben *die* kanonischen Säulen von Schlegels systematischer und geschichtsphilosophischer Ästhetik.

Für die Theorie poetischer Reflexion ist jedoch vor allem dies von Interesse: Benjamin erkennt nicht, was er doch schon bei Ricarda Huch hätte lesen können[30], daß die Reflexionsform des ›Potenzierens‹ bzw. ›Romantisierens‹ zumal bei Novalis ebenso den Sinn einer Steigerung des *Un*bewußtseins wie des Bewußtseins hat, und er zieht aus der substruierten absoluten Bewußtheit den voreiligen Schluß, »die Reflexion [sei] das Gegenteil der Ekstase« (I 104). Dieser Schluß wird nicht nur durch einen Benjamin unbekannten Satz Schlegels konterkariert: »Die poetische Reflexion ist Ekstase« (S 19, 164). Er ist auch aus systematischen Gründen anfechtbar. Denn in einem strengen erkenntnistheoretischen Wortsinn gehört die Ek-stasis geradezu unabdingbar in den Kontext einer Theorie poetischer Reflexion: mit Blick auf den von Benjamin zumindest angedeuteten Ursprung der Reflexion im Gefühl einerseits, auf die von ihm betonten »Sprünge« (I 27) *im* Reflexionskontinuum, nämlich *zwischen* seinen »Stufen« bzw. dezentrierten »Zentren« andererseits. Das Wort Ekstase findet sich allerdings sehr selten bei den Romantikern. Dafür aber hat vor allem Schlegel einen anderen Terminus des Heraustretens aus sich, aus der Immanenz eines Zusammenhangs, allgemeine kunstphilosophische Bedeutung verliehen: der *Parekbase*. Im Rekurs auf sie und auf einige geometrische Metaphern wird es möglich sein, das Verhältnis von Reflexion und Ekstase anders und den Romantikern angemessener zu denken als Benjamin.[31]

Reflexion und Einbildungskraft

Einen Grundbegriff des Denkens Fichtes und der Romantiker sucht man in Benjamins Dissertation vergebens: den der *Einbildungskraft*. Gegen die (Fichteschen) Handlungsformen der intellektuellen Anschauung, des Setzens und der bewußtlosen Produktion grenzt Benjamin den romantischen Reflexionsbegriff in polemischer Absicht ab; aber wie steht es mit dem Verhältnis der Reflexion zur Einbildungskraft? Auch hier sind in den Elementen der Benjaminschen Arbeit die Gründe angelegt und ablesbar,

warum die Einbildungskraft *nicht* in die Darstellung einbezogen wurde. Sie hätte nämlich kaum lösbare Widersprüche offengelegt. Einerseits ist ihr gegenüber kein analoges Verdikt bzw. eine analoge Depotenzierung durch die Romantiker angezeigt wie gegenüber der Anschauung und dem Setzen. Andererseits kommen in der Einbildungskraft eben die Handlungsformen wieder ins Spiel, die gerade Benjamins polemische Adressaten sind. Denn das Vermögen der produktiven Einbildungskraft ist bei Fichte wesentlich »*keine Reflexion*«, sondern eine unbewußte Produktion und ihr Resultat eine *Anschauung*.[32] Diese unerfreuliche Perspektive mag Benjamin gehindert haben, den romantischen Begriff der Reflexion auch in seinem Verhältnis zur Einbildungskraft zu klären. Dadurch hat er sich um wesentliche Gründe für die romantische Hochschätzung der Reflexion gebracht. Denn wie die (Erkenntnis-)Theorie der Reflexion, so bildet zumal Novalis auch die Bestimmungen der Einbildungskraft in eine objektive Metaphysik des Absoluten um – so, daß die Strukturen der zwischen Sein und Nicht-Sein schwebenden Einbildungskraft, der schwebenden Reflexion und des Absoluten selbst in engste Korrespondenzen treten. Hier liegt eine weitere Anweisung für eine über Benjamin hinausgehende Theorie der poetischen Reflexion.

Die polemische Abwesenheit Schellings

Nimmt man die bislang re- und dekonstruierten Bestimmungen zusammen, dann wird auch eine andere Leerstelle in Benjamins Text nachvollziehbar: das völlige Fehlen Schellings bis hin ins Literaturverzeichnis. In einer philosophischen Arbeit über die Romantik ist diese Abwesenheit so erstaunlich, daß sie *als* Abwesenheit eine Überlegung wert ist. Man weiß, wie »fürchterlich« und »abstoßend« (B 166, 171) Benjamin die Begriffsalgebra des deutschen Idealismus fand, und könnte darin einen ersten Grund für seine Schelling-Abstinenz sehen. Aber solche Spekulationen sind gegenüber seiner Dissertation gar nicht nötig. Bei ihr handelt es sich vielmehr darum, daß sie in fast allen Elementen zu Schellings Philosophie quersteht. Die Romantiker depotenzieren oder verwerfen gar die intellektuelle Anschauung; Schelling steigert gegenüber Fichte ihre Bedeutung sogar noch. Die Romantiker (wie Benjamin sie versteht) negieren das Unbewußte in der Kunst und postulieren einen vollständig bewußten Reflexionszusammenhang. Schelling dagegen faßt das Absolute als ein »ewig Unbewußte[s]«, in dem »gar keine Duplizität ist« und das »eben deswegen, weil die Bedingung alles Bewußtseins Duplizität ist, nie zum Bewußtsein gelangen kann«[33]; die Rolle der Kunst besteht in seinem System dann gerade in der Überwindung dieses Gegensatzes von bewußt *und* unbewußt.[34] Und vor allem: die Romantiker werten die Reflexion, unbeschadet einer Einsicht in ihren vergegenständlichenden Zug, zu einem Modus der Selbstdarstellung des Absoluten auf; Schelling dagegen gesteht ihr – wo er sie nicht geradezu als »Geisteskrankheit« bezeichnet, die vermöge ihres trennenden Charakters die »Identität« und damit alles »höhere Dasein im Keim [. . .] tödtet«[35] – allein einen »*negativen* Werth« zu, als einem »bloßen Mittel«, dem der Reflexion unerreichbaren Absoluten wenigstens in der Form der Verkehrung näherzukommen.[36]

Unter dieser Perspektive erscheint die Abwesenheit Schellings als eine folgerichtige Funktion des Inhalts, die Benjamin, wohl im Interesse komprimierter Darstellung, einer expliziten Auseinandersetzung vorgezogen hat.[37] Und sofern diese Abwesenheit eine Form implizierter Distanzierung ist, gewinnt sie auch in rezeptionsgeschichtlicher Sicht eine polemische Qualität. Im größten Teil der von Benjamin zitierten Literatur zur Romantik wird nämlich Schellings Philosophie relativ bruchlos als Quelle bzw. Kommentar auch zum Denken Schlegels und Novalis' herangezogen. Erst in neueren systematischen Untersuchungen hat man teils eine nur geringe Bedeutung Schellings für die Romantiker[38], teils direkte Oppositionen zwischen beiden festgestellt.[39] Die holzschnittartige Klarheit der Konfrontation, wie sie in Benjamins Arbeit für entscheidende philosophische Paradigmen im Modus des Schweigens Gestalt gewinnt, steht allerdings nach wie vor einzig dar (und wird durch die vorliegende kritische Rekonstruktion zum Teil revidiert).

Das Absolute als Wechsel und Reflexionsmedium

Einer der glücklichsten begrifflichen Coups für die Theorie der Reflexion ist Benjamin durch ihren Bezug auf die romantische Negation eines absolut *Ersten* in der Figur des *Wechsels* gelungen. Auch hier bewegt er sich auf einer äußerst schmalen Textbasis. Nur *einem* Zitat mutet er es zu, seinen Gedanken zu tragen, und dieses Zitat entstammt nicht zufällig jenem Bruchteil der *Philosophischen Lehrjahre*, den Windischmann im Anhang zu den nach ihm benannten Vorlesungen veröffentlicht hatte. Das Fragment lautet:

> Es muß der Philosophie nicht bloß ein Wechselbeweis, sondern auch ein *Wechselbegriff* zum Grunde liegen. Man kann bei jedem Begriff wie bei jedem Erweis wieder nach einem Begriff und Erweis desselben fragen. Daher muß die Philosophie wie das epische Gedicht in der Mitte anfangen, und es ist unmöglich dieselbe so vorzutragen und Stück für Stück hinzuzählen, daß gleich das Erste für sich vollkommen begründet und erklärt wäre. Es ist ein Ganzes, und der Weg, es zu erkennen ist also keine grade Linie, sondern ein Kreis. Das Ganze der Grundwissenschaft muß aus zwei Ideen, Sätzen, Begriffen, Anschauung ohne allen weiteren Stoff abgeleitet seyn. (S 18, 518)

Benjamin beschränkt seine Deutung dieses Fragments auf zwei Sätze. Er identifiziert lakonisch die zwei sich wechselseitig fundierenden »Ideen, Sätze, Begriffe« mit den »beiden Polen der Reflexion« (I 43) und folgert: wenn die ganze Philosophie eine Bewegung *zwischen* diesen Polen ist, ohne einen festen Anfangspunkt *jenseits* des reflexiven Wechsels, dann ist sie als ganzes ein »Medium«.[40]

Angesichts der Bedeutung dieser Gedanken verlohnt es, schon hier einige Elemente ihrer späteren Fundierung vorwegzunehmen – soweit sie nämlich unmittelbar im Kontext von Benjamins Darstellung angelegt sind. Zunächst kann man das Schlegel-Zitat in die Reihe der begrifflichen Konfrontationen mit Fichte stellen. Der Begriff der Wechselbestimmung entstammt ja der *Wissenschaftslehre*, und dort gibt es auch bereits die Idee eines *absoluten* Wechsels, einer »Totalität« der »Relation« ohne ein »an sich Festes«.[41] Aber diese Figur gilt bei Fichte nur auf einer bestimmten Stufe der *theoretischen* Wissenschaftslehre und wird letztlich durch die Idee eines schlechthin absoluten Ich *jenseits* allen Wechsels relativiert.[42] Schlegel und Novalis dagegen, die vielfach ein absolut *Erstes* bzw. erstes *Absolutes* verwerfen[43], heben diese Beschränkung auf und dehnen die Figur des Wechsels auf den ganzen Bereich des Denkens *und* des Gedachten aus. Die Konsequenzen daraus sind: das Absolute ist nichts dem Wechsel Vorausliegendes oder ihm Entzogenes, sondern nichts anderes als die Totalität der als solche *nicht-absoluten* Glieder des Wechsels, identisch letztlich mit dem reflexiven Zusammenhang »alles Wirklichen« (I 37, 54). Und der Reflexion sichert eben diese Figur die von Benjamins sonstigen Überlegungen allenfalls widersprüchlich *behauptete* Konstitutivität und Vorgängigkeit. Denn »das Spiel des Dualismus« zwischen den Polen des Wechsels, von Schlegel einmal direkt als das Spiel der »Reflexion« bezeichnet (S 18, 403), setzt ja allererst oder besser noch: *ist* das Absolute – als »Medium« eines differentiellen Spiels ohne festen Grund. So verstanden ist die romantische Theorie des Absoluten als Reflexionsmedium prima philosophia *als* Negation von prima philosophia. Und insofern das absolute Spiel der Reflexionen wesentlich eine Bewegung zwischen ihren Polen, in ihrer »Mitte« ist, verweist sie wiederum auf die Frage des »Indifferenzpunkts« der schöpferischen Reflexion, auf jene Kraft der *différence*, die in ihrem Werk, dem strukturalen Netz der Reflexionspole, *als* solche ebenso realisiert wie verschwunden ist.

Reflexion und Terminologie

Als erste besondere »Erfüllung« (I 44) des Reflexionsmediums stellt Benjamin die Form der romantischen Philosophie, genauer: ihre Terminologie dar. Vor allem den Fragmenten Friedrich Schlegels ist es eigen, ganze Systeme von Terminologien zu metaphorisieren oder zu analogisieren und damit teils eine scheinbar abundante Fülle von Fast-Synonymen zu erzeugen, teils vermöge der Verschiebung im Gefüge der Begriffe komplexe Zusammenhänge in einem einzigen Begriff aufscheinen zu lassen. Als Voraussetzung für das Funktionieren dieser terminologischen Volten macht Benjamin eine Art absoluten Systemcharakter der Sprache selbst geltend: »Der Terminus, der Begriff enthielt (für Schlegel) den Keim des Systems, war im Grunde nichts anderes als ein präformiertes System selbst« (I 47). Oder mit den Worten

der Theorie der Reflexion: »Die Voraussetzung eines stetigen medialen Zusammenhangs, eines Reflexionsmediums der Begriffe liegt dabei vor« (I 49). Zwei Grundannahmen der seit Saussure dominierenden Sprachwissenschaft sind in diesen Sätzen enthalten. Erstens: die Sprache bezeichnet nicht nachträglich sprachlose Vorstellungen, sondern *im* Akt der Artikulation als der Ausgrenzung von *signifiant und signifié* werden beide allererst gebildet. Kein Signifikat, das nicht schon ab ovo spachlich strukturiert, in der Position des Signifikanten wäre; kein Signifikant, dessen materielle Struktur nicht schon von sich aus in die Markierung von Bedeutungsunterschieden hinüberspielte.[44] Nicht anders soll ja Reflexion in Benjamins Verständnis sozusagen die wechselseitige Produktion von Reflektiertem und Reflektierendem sein, und es gilt hier sogar die metaphysische Annahme, daß die differentielle Spaltung in die Reflexionspole dem unvordenklichen Absoluten nicht nur nicht zuwiderlaufe, sondern daß dieses selbst sich schon in der Position der spaltend-gespaltenen Reflexion befinde, in ihr mithin seine Selbstdarstellung erfahre. Zweitens: in jedem sprachlichen Element ist das *ganze* System enthalten, denn jeder Laut, jede Bedeutung sind, was sie sind, nicht durch eine substantielle Positivität, sondern allein durch ihre negativ-differentiellen Relationen zu allen anderen Elementen. Genauso verweist im Reflexionsmedium der exponierten Art jeder Reflexionspol, jede Reflexionsstufe, jedes Reflexionszentrum nicht auf ein positives Signifikat außerhalb des reflexiven »Zusammenhangs«, sondern virtuell auf alle anderen Reflexionspole, -stufen, -zentren.

Insofern »reflektiert« die romantische Theorie reflexiver Zusammenhänge den selbstbezüglich-differentiellen Systemcharakter der Sprache. Die Besonderheit der romantischen Terminologie mit Blick auf diesen allgemeinen Systemcharakter der Sprache wäre dann diese: in den »witzigen« Versetzungen, mit denen die romantische *parole* das System der *langue* ebenso bestätigt wie bricht, scheint »blitzartig« das System *als* System auf (I 49) – Witz und Blitz gehören für Schlegel nicht »nur« lautlich und metaphorisch untrennbar zusammen –, wird im »mystischen« Terminus mithin selbst bei »äußerster Eingeschränktheit des diskursiven Denkens das Maximum an systematischer Tragweite« erzielt (I 47). Diese Überlegungen im Anschluß an Benjamin markieren noch in seinem eigenen Text die Einsatzstellen für eine sprachtheoretische Vertiefung der Theorie poetischer Reflexion.

Nach der terminologischen Form des romantischen Denkens versucht Benjamin, als zweite konkrete »Erfüllung« die romantische »Theorie der Gegenstandserkenntnis« aus der Theorie des absoluten Reflexionsmediums »abzuleiten« (I 53). Ein erstes Kapitel gilt dabei den Naturgegenständen, ein zweites dem Kunstwerk. Anders als das zweite ist das erste Kapitel wiederum von einer sehr forcierten Selektion geprägt. Als *die* »frühromantische Theorie der Naturerkenntnis« wird nämlich verhandelt, was allein aus einigen Texten Novalis' herausgelesen werden *kann*, aber weder bei Schlegel eine Paralelle findet noch mit der Naturphilosophie Schellings koinzidiert. Benjamins Ableitung gehorcht folgender Logik. »Der Gegenstand, wie alles Wirkliche, liegt im Reflexionsmedium« (I 54), ist also nur »relativ« vom Erkennenden verschieden. Beider Verhältnis zueinander ist nicht das eines denkenden Subjekts zu einem »toten« Objekt, sondern das von »Reflexionszentren« im selben Medium, die sich gegenseitig »einverleiben« können (I 57). Denn *im* reflexiven Zusammenhang ›*alles* Wirklichen‹ ist jeder reflektierende Pol zugleich ein reflektierter und umgekehrt. Insofern gibt es kein bloßes Gedachtwerden, das nicht auch selbst ein Denken, kein Denken, das nicht auch ein Gedachtwerden wäre. Dieser Gedanke einer Wechseltätigkeit zwischen Erkennendem und Erkanntem liegt bereits in Fichtes Theorie des Wechsel-Tuns und -Leidens, in dem das »Leiden« ja auch nicht das bloße Fehlen eigener Tätigkeit, sondern lediglich eine Tätigkeit mit anderer Richtung bezeichnet. Novalis hat sich diese Theorie weithin zu eigen gemacht: »Bloßes Leiden, bloßes Thätigseyn sind abstracte Zustände. Alles leidet nur, inwiefern es thätig ist et vice versa« (N 2, 296). Die »SelbstThätigkeit« des Erkennenden ist zugleich »eine Empfänglichkeit« für den Erkenntnisgegenstand, die passive »Wahrnehmbarkeit« des Erkenntnisgegenstands zugleich eine aktive »Aufmercksamkeit« auf den Erkennenden (N 2, 238). Diesen Zusammenhang deutet Benjamin nun aber nicht nur im allgemeinen Sinn einer Wechseltätigkeit, sondern im besonderen Sinn einer »Bedingtheit jeder Objekterkenntnis in einer Selbsterkenntnis des Objekts« (I 55). Er deutet also das Theorem eines selbst tätigen, selbst denkenden Objekts als das eines *sich* selbst denkenden Objekts. Das aber ist, mit ganz wenigen Ausnahmen

(I 56), nur *gegen* den ›Wortsinn‹ von Novalis' Texten möglich. Gerade was Benjamin als den »paradoxesten, zugleich hellsten« Beleg für seine Deutung anführt – Novalis' Rede von der passiven »Wahrnehmbarkeit« als einer aktiven »Aufmerksamkeit« (I 55) –, meint in seinem Kontext lediglich, daß in der Erkenntnis das »Leiden« des Erkenntnisgegenstandes zugleich eine Art »Tätigkeit« gegen den Erkennenden sei – nicht aber, daß diese Tätigkeit *auf sich selbst* gerichtet, eine *Selbst*reflexion sei.[45] Benjamin sieht sich denn auch veranlaßt, seiner Deutung einen verräterischen, wenig überzeugenden Appendix folgen zu lassen:

> Ob in diesem Satz über die Aufmerksamkeit des Gegenstandes auf sich selbst hinaus noch die auf den Wahrnehmenden gemeint ist, tut nichts zur Sache; denn selbst wenn (Novalis) diesen Gedanken deutlich ausspricht: »In allen Prädikaten, in denen wir das Fossil sehen, sieht es uns«, kann doch jene Aufmerksamkeit sinngemäß nur als Symptom für die Fähigkeit des Dinges, sich selbst zu sehen, verstanden werden. (I 55 f.)

Der Leser darf staunen: wo der Wortlaut nicht in Benjamins Deutung paßt, »tut [er] nichts zur Sache« oder »kann doch sinngemäß« als »Symptom« für sein glattes Gegenteil »verstanden werden«! Dennoch mag hier offengelassen werden, ob die von Benjamin konstruierte romantische Theorie der Naturerkenntnis philologisch und systematisch haltbar ist oder nicht. Für die allgemeine Theorie des Reflexionsmediums bringt sie jedenfalls zwei Elemente bei, die über ihren fragwürdigen Kontext hinausreichen. Das eine ist die tendenzielle Aufhebung der schroffen »Subjekt-Objekt-Korrelation« durch das Wechselspiel nur »relativ« verschiedener »Reflexionszentren«, durch einen »immanenten Zusammenhang im Absoluten« als des Reflexionsmediums »alles Wirklichen« (I 56–58). Das andere ist, vor allem mit Blick auf die Reflexionsfigur der Kritik, die romantische Theorie des *Experiments* als der gezielten Evokation der Selbsttätigkeit des Erkenntnisgegenstands (I 59–61).

Kunst als Reflexionsmedium: Benjamins philologische Exposition

Die dritte von Benjamin rekonstruierte »Erfüllung« des absoluten Reflexionsmediums galt ihm als die »fruchtbarste« und »vielleicht die einzige legitime«: die Kunst (I 44, 62). Für sie behalte die »Theorie des Reflexionsmediums« selbst dann noch einen herausragenden Wert, wenn sie sich absolut gesehen als unhaltbar erweisen sollte (I 57 f.). Wie schon erwähnt, beläßt Benjamin diesen Brennpunkt seiner Darstellung gleichwohl im Status eines metaphysischen Credos:

> Selbstverständlich wäre es völlig verfehlt, bei den Romantikern nach einem besonderen Grund zu suchen, aus dem sie die Kunst als ein Reflexionsmedium betrachten. Für sie war diese Deutung alles Wirklichen, also auch der Kunst, ein metaphysisches Credo. (I 62)

Nicht *warum* die Romantiker die Kunst wesentlich als poetische Reflexion verstehen, sondern allein *daß* sie es tun, will Benjamin mithin erhellen. Und bei dieser Aufgabe hat er es wieder mit einer äußerst sperrigen Beschaffenheit der Texte zu tun. Denn im Kontext der Kunsttheorie begegnet der Begriff der Reflexion noch ungleich seltener als in der allgemeinen Erkenntnistheorie und Metaphysik der Romantiker. Und wo er begegnet, begünstigt er oft nur jene verbreitete Auffassung vom romantischen Reflektieren, die in ihm allein eine eher widerkünstlerische Manier der Selbst*thematisierung*, der *Aussagen über* ein Kunstwerk *in* ihm sieht, nicht aber das integrale und konstitutive Prinzip der Kunst selbst. Der Terminus »poetische Reflexion« gar ist in den Benjamin bekannten Texten überhaupt nur einmal anzutreffen – und auch in den ihm unbekannten, soweit ich sehe, nur zwei weitere Male.[46] Um so größer ist daher der Anspruch an die theoretische Konstruktion. Benjamin stellt sich ihm nacheinander auf drei Ebenen. Er nimmt seinen Ausgang an Schlegels prominenter Äußerung über poetische Reflexion; versucht dann den Nachweis, daß von einer Reflexionsstruktur der Kunst oft auch dort die Rede ist, wo der Begriff als solcher nicht verwendet wird; und steigert die Theorie poetischer Reflexion schließlich dadurch zum übergreifenden Allgemeinen der frühromantischen Poetologie, daß er aus ihr die ungleich bekannteren Ideen der Ironie, der Transzendentalpoesie und des Romans ableitet.

»Nur in dem berühmten 116. Athenäumsfragment«, so Benjamin, habe der frühe Schlegel mit wünschenswerter »Deutlichkeit [. . .] die Kunst als ein Reflexionsmedium [. . .] bezeichnet« (I 63). Und doch stützt dieses Fragment nur sehr partiell Benjamins ›harte‹ These. Schlegel unterscheidet in ihm drei Möglichkeiten der »progressiven Universalpoesie«. Sie könne sich ganz und vorbehaltlos »in das Dargestellte verlieren«, in die Gegenstände ihrer Darstellung, ob dies nun die »ganze umgebende Welt« oder »poetische Individuen aller Art« seien. Sie könne ebenso radikal darin bestehen, daß der Dichter, der Darstellende, nur »sich selbst«, seinen eigenen »Geist« zum »Ausdruck« bringe. Und schließlich könne sie *auch* »zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden [. . .] auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen« (S 2, 182 f.). Nur *eine* von drei Möglichkeiten wird also auf das Modell unendlicher und medialer Reflexion bezogen. Und selbst wenn man, einer Tendenz des Fragments entsprechend, diesen dritten Fall als die Synthesis aller »Fälle« auffaßt, fügt sich das Fragment noch keineswegs nahtlos in Benjamins Darstellung. Denn seine beiden nächstliegenden Lesarten stehen zu ihr durchaus quer. Sie ergeben sich, wenn gemäß dem Kontext des Fragments und auch einer Anmerkung Benjamins »der Darstellende« als der Dichter und »das Dargestellte« als die Gegenstände seiner Darstellung verstanden werden.[47] Als Schweben zwischen ihnen wäre die Reflexion dann entweder eine Art Hiatus *zwischen* Autor und Werk – also nicht jene ganz dem Werk *immanente* Struktur formaler Selbstbezüglichkeit, als die Benjamin sie reklamiert. Oder sie schwebte *im* Werk selbst zwischen einem sich darstellenden Autor und seinen sonstigen Gegenständen – und dann wäre sie kaum jene die gesamte Organisation der »*Formen*« begründende Reflexionsstruktur, um welche allein es Benjamin geht.

Erst eine dritte Lesart – die von Benjamin selbst nicht ausdrücklich erwogen wird, obwohl doch seine ›Verwendung‹ des Zitats an sie appelliert – entgeht diesen Widersprüchen. Sie wird möglich, wenn man Schlegels Rede von Darstellendem und Dargestelltem trotz ihrer relativ eindeutigen Kontextuierung eine Potenz der Ambiguität zuerkennt, die bis in die romantische Semiologie, bis in Novalis' Rede von »Bezeichnendem« und »Bezeichnetem« (N 2, 108 ff.) hinüberspielt. Das schwebend-reflexive Hin und Her zwischen Darstellendem und Dargestelltem ist dann die articulation im Sinne Saussures, die sprachbildende Kraft der *différence*, die die Prozesse zwischen *signifiant* und *signifié* inszeniert, sie dabei allererst *als solche* setzend. Nur so verstanden, meint poetische Reflexion in der Tat die Formation der Form – denn ein »Dargestelltes« ist nicht das Gegenteil, sondern selbst notwendiges Element der sprachlichen Form. Und nur in solcher Lesart gibt es einen direkten Weg von Schlegels wohl bekanntestem Fragment zu Benjamins späterem Resümee:

> Den Romantikern (bekundete) das reine Wesen der Reflexion sich an der rein formalen Erscheinung des Kunstwerks. Die Form ist also der gegenständliche Ausdruck der dem Werk eigenen Reflexion, welche sein Wesen bildet. Sie ist die Möglichkeit der Reflexion in dem Werke, sie liegt ihm also a priori als ein Daseinsprinzip zugrunde; durch seine Form ist das Kunstwerk ein lebendiges Zentrum der Reflexion. (I 73)

Doch zunächst weiter in Benjamins »Ableitung« dieser Formel. Sein zweiter Schritt gilt dem Nachweis: »In vielen Wendungen hat auch Novalis zu verstehen gegeben, daß die Grundstruktur der Kunst die des Reflexionsmediums sei« (I 64). Das erste Beispiel dafür schließt unmittelbar an:

> Der Satz: »Dichtkunst ist wohl nur willkürlicher, tätiger, produktiver Gebrauch unserer Organe – und vielleicht wäre Denken selbst nicht viel etwas anderes – und Denken und Dichten also einerlei« [. . .] weist in jene Richtung. (I 64)

Das ist dünn. Es fällt schwer zu sehen, daß Novalis in der Gleichsetzung von Denken und Dichten als ›tätigen Gebrauchs unserer Organe‹ die Theorie des Reflexionsmediums zu verstehen geben soll. Leicht dagegen ist die Erkenntnis, wie sehr die Formel »weist in jene Richtung« eben die Differenz von Fragment und Absicht seiner Zitation unfreiwillig spüren läßt. Das nächste Beispiel ist kaum gefügiger:

> Ganz deutlich faßt Novalis die Kunst als das Reflexionsmedium κατ' εξοχην auf, wenn er sagt: »Der Anfang des Ich ist bloß idealisch . . . der Anfang entsteht später als das Ich; darum kann das Ich nicht angefangen haben. Wir sehen daraus, daß wir hier im Gebiet der Kunst sind.« (I 64)

Ist es eine generelle Schwäche Benjamins, Zitate selten mit mehr als einem Satz zu kommentieren, so ist das Fehlen jeglicher weiterer Erörterung gegenüber diesen extrem schwierigen Sätzen ge-

radezu ein Verzicht auf Verständlichkeit. Denn wie soll irgendeinem Leser ohne weitere Hilfe folgender Dreischritt gelingen: erstens verstehen, warum nach Novalis ›der Anfang später als das Ich entsteht‹ und ›das Ich darum nicht angefangen haben kann‹; zweitens den Schluß »daraus« nachvollziehen, »daß wir hier im Gebiet der Kunst sind«; und drittens noch dies alles als schlagenden Beleg für die Theorie des Reflexionsmediums auslegen können? Ein Blick auf den Kontext der zitierten Sätze lehrt zunächst, daß Benjamin zumindest in einer Hinsicht – und zwar der für ihn zentralen – die Semantik des Fragments ganz bewußt beugt. Denn ohne Novalis' Dekonstruktion eines absoluten Anfangs hier schon ganz nachvollziehen zu können – seine Folgerung daraus wird von Benjamin jedenfalls qua Verkürzung verfälscht. Mit »Kunst« meint Novalis hier nämlich vor allem eine Künstlichkeit in der philosophischen Konstruktion des nicht absolut anfangenden Ich. »Aber«, so fährt er fort, »diese künstliche Supposition ist die Grundlage einer ächten Wissenschaft die allemahl aus *künstlichen Factis* entspringt. Das Ich soll konstruiert werden. Der Philosoph bereitet, schafft künstliche Elemente und geht so an die Construction« (N 3, 253). Ähnlich hatte schon Fichte erklärt, in der Wissenschaftslehre, die ja die Lehre vom Ich ist, gehe es in einer ersten »Reflexionsreihe« nicht um absolut vorausliegende Fakta, sondern um »nach den Regeln der Reflexion *künstlich* hervorgebrachte Fakta« des Bewußtseins. Und Fichte spricht sogar, wie Novalis, von einem »durch Kunst hervorgebrachten Faktum«.[48] Weder bei Novalis noch bei Fichte geht es also um Kunst in jenem Sinn, den Benjamin durch seine verkürzte Zitation nahelegt, sondern um die Künstlichkeit philosophischer Konstruktion. (Allenfalls in zweiter, von Benjamin nicht geleisteter Reflexion könnte die ›Metapher‹ der Kunst hier *auch* ›wörtlich‹ genommen werden.)

Trotz der Zurückweisung von Benjamins allzu direktem ›Gebrauch‹ könnte Novalis' Fragment über die künstliche Konstruktion des Ich doch wenigstens für die *allgemeine* Theorie des Reflexionsmediums geltend gemacht werden. Denn was Fichte auf eine erste »Reflexionsreihe« beschränkt – die Reflexion auf »durch die Spontaneität unseres Reflexionsvermögens nach den Regeln der Reflexion *künstlich* hervorgebrachte Fakta« –, diese Konstruktion ohne ein absolut Vorausliegendes, diese »Erfindungskunst ohne Data« (N 3, 388) bezieht Novalis in der zitierten Äußerung auf die gesamte Konstruktion des Ich und verweist damit in der Tat, wie Benjamin formuliert, auf den »absoluten neutralen Ursprung der Reflexion« als eines schaffenden Mediums. Und mehr noch als die Differenz zu Fichte hätte Benjamin hier die – implizit in seine Konstruktion versenkte – Differenz zu Schelling von den Romantikern selbst aussprechen lassen können. Denn Novalis' Verständnis des nicht absolut anfangenden Ich als eines künstlichen »Produkts« polemisiert vor allem gegen die Schellingsche Auffassung, Bewußtsein und Ich seien selbst aus der Geschichte der Natur hervorgegangen: »Die *Naturgeschichte* des Ich ist dieses nicht – Ich ist kein Naturprodukt – keine Natur – kein historisches Wesen – sondern ein artistisches – eine *Kunst* – ein Kunstwerck« (N 3, 253). Was hier für die künstliche Konstruktion des Ich angezeigt wird – die Figur der Konstitution *im* Medium der Darstellung, der »Erfindungskunst ohne Data« –, hat Novalis schließlich in der Tat auch auf die Dichtung bezogen. Und deshalb kann Benjamins kursorischer Versuch, die Vorstellung der Kunst als absoluten Reflexionsmediums auch bei Novalis schon als direkten Inhalt einzelner »Wendungen« nachzuweisen, nach anfänglichen Gewaltsamkeiten und Verkürzungen ›glücklich‹ enden: »die Poesie nennt Novalis ›ein sich selbst bildendes Wesen‹ [...]. Also ist Reflexion das Ursprüngliche und Aufbauende in der Kunst wie in allem Geistigen« (I 65).

Das Werk als Reflexionszentrum

Die zweite Schicht von Benjamins Bestimmung der Kunst als Reflexionsmedium bringt zwischen der Form der Reflexion und anderen Elementar-Termini der Kunsttheorie einen Zusammenhang zur Transparenz, der von den Romantikern selbst nur andeutungsweise artikuliert worden ist. Eine erste Verschränkung in dieser reflexiven Grammatik romantischer Terminologie gilt einem »Grundbegriff [...], der theoretisch vordem mit Bestimmtheit nicht eingeführt werden konnte: dem des Werkes« (I 71). Sowohl in der rationalistischen oder gattungspoetischen Regelästhetik wie in ihrer ersten radikalen Negation, »dem schrankenlosen Kultus« sich selbst ausdrückender Subjektivität »in der Theorie der Stürmer und Dränger«, war der Bestand des Werkes wesentlich *von außen* begründet: durch objektive Re-

geln einerseits, durch den Bezug auf seinen »Schöpfer« andererseits (I 71). Schlegels emphatischer Begriff des Werkes dagegen inthronisiert, in einem für die gesamte Ästhetik entscheidenden Akt der Umwälzung, als das einzige »Kriterium des Kunstwerks« seinen »immanenten Aufbau« und bricht damit der Vorstellung von seiner »Autonomie« Bahn. Die vielfachen Äußerungen über das Werk als eines In-sich-Durchbildeten, In-sich-Vollendeten, Sich-selbst-Darstellenden oder gar Sich-selbst-Kritisierenden (I 75) korrespondieren, so Benjamins Überlegung, aufs engste mit der »Theorie der Kunst: als eines Reflexionsmediums, und des Werkes: als eines Zentrums der Reflexion« (I 72). Denn das absolute Medium der in sich spielenden Reflexion ist ja gerade durch eine vollendete Selbstbezüglichkeit und Selbständigkeit definiert.

Aus der Grundlegung im Reflexionsbegriff folgen auch zwei weitere Charaktere des Kunstwerks. Zunächst seine »Doppelnatur«, endlich und unendlich zu sein (I 73 ff.). Im Sinne Fichtes und der Romantiker ist der Akt der Reflexion, als Unterbrechung und Umkehrung einer aus sich herausgehenden Tätigkeit, ein Akt der Begrenzung, der »Selbstbeschränkung«. Dieser »begrenzenden Natur« der reflexiven »Form« steht aber die Möglichkeit entgegen, in weiteren Reflexionen »die Begrenztheit jeder endlichen Reflexion« permanent zu durchbrechen. Der andere Pol des mit der Reflexion gegebenen »doppelten Formbegriffs« ist daher die »Selbsterweiterung« des Werks zu einer »endlosen Reihe von Spiegeln«, seine virtuelle Unendlichkeit (die sogar über die »innere« Unendlichkeit des Werks hinaus auf seine Fortsetzung in der »Kritik« einerseits, auf die »Idee der Kunst« andererseits verweist).

Ein zweiter Charakter des selbstreflexiven Werks ist die Mehrdeutigkeit seiner Elemente. Im Resultat der Benjaminschen Ableitung von Mehrdeutigkeit aus der Form der Reflexion liegt eine genaue Parallele vor zu Jakobsons Theorie der poetischen Funktion als Einstellung des Sprechens auf sich selbst: »Mehrdeutigkeit ist eine unabdingbare, unveräußerliche Folge jeder in sich selbst zentrierten Mitteilung, kurz eine Grundeigenschaft der Dichtung.«[49] Die Begründungen der wesentlichen Mehrdeutigkeit selbstreflexiven Sprechens unterscheiden sich jedoch. Bei Jakobson geht sie aus folgender Überlegung hervor: »Indem (die poetische Funktion) das Augenmerk auf die Spürbarkeit der Zeichen

richtet, vertieft (sie) die fundamentale Dichotomie der Zeichen und Objekte.«[50] Die Aufmerksamkeit auf die Zeichen *als* Zeichen bewirkt eine Art Lockerung der »referentiellen Funktion«, nicht zwar ihre völlige Tilgung, aber die Aufhebung der Eindeutigkeit des »Gegenstandsbezugs«.[51] Benjamins Begründung der Polyvalenz selbstreflexiver (Sprach-)Strukturen ist einfacher und zugleich noch formalistischer als die Jakobsons. Betrachtet man nur drei Elemente einer Reflexionsstruktur, kann ihre Relation untereinander bereits »auf zweifache Art aufgefaßt und vollzogen werden«: es handelt sich um eine Reflexion (der Reflexion der Reflexion) oder um eine (Reflexion der Reflexion) der Reflexion (I 30 f.). Je komplexer die Reflexion, desto weniger gibt es eine eindeutige Klarheit darüber, welches ein reflektierender (Subjekt) und welches ein reflektierter Pol (Objekt) ist. Die »Auflösung« dieser Unterscheidung im ichfreien Medium unendlicher Reflexion bedeutet letztlich, daß eine beliebige Reflexionsstufe bereits qua Reflexionsstufe mehrdeutig ist.

Ironie, Transzendentalpoesie, Roman

Unbeschadet zahlreicher und erheblicher Schwächen seiner *allgemeinen* Grundlegung, fallen Benjamins *kunsttheoretischer* »Erfüllung« des Reflexionsbegriffs die prominentesten Ideen der romantischen Poetologie wie von selbst zu: die der Ironie, der Transzendentalpoesie und des Romans. Diese ›Ableitungen‹ können um so kürzer berührt werden, als sie in der vorliegenden Arbeit weder Gegenstand der Kritik noch Elemente der Neukonstruktion sind.

Daß es in der romantischen *Ironie* um Phänomene der Selbstreflexion geht, war schon lange vor Benjamin unbestritten. Aber diese Reflexion wurde weithin unter dem Vorzeichen des »über« verstanden: als Hinzutreten einer expliziten Selbstrelativierung zum »eigentlichen« Werk, als Subjektivität der Auflösung der dichterischen sujets in ein Spiel mit sich selbst. Benjamin bestreitet nicht eine begrenzte Berechtigung dieses Wortsinns von Ironie: er nennt sie »die subjektivistische Ironie«, die ihren »Spielraum« vor allem im »Stoff« habe (I 83). »Unter ihrem Titel« – dem allein übrigens Hegels vernichtende Kritik gilt – »liegen prinzipielle Einwendungen gegen die Betonung der objektiven

Momente [von Schlegels] Denken nahe« (I 81). Um so dringlicher ist für Benjamin die Aufgabe, einen zweiten Wortsinn von Ironie zu erschließen, der »die Meinung von einem romantischen Subjektivismus sans phrase« (I 83) zurückweist. Und eine solche *objektive* Ironie findet Benjamin eben in der reflexiven Form als der Grundstruktur des Werkes. Die formalen Reflexionsbeziehungen *im* Werk, *zwischen* seinen Teilen, leisten nämlich generell und unausgesprochen, was im stofflichen Reflektieren *über* sich nur ein Grenzphänomen und Sonderfall ist: »Selbsterweiterung« – als Integration in die Beziehungsstruktur des absoluten Mediums – durch »Selbstbegrenzung«, durch Bestimmung der einzelnen Elemente *als* je endlicher Reflexionsstufen. Als solcher Schematismus der Vermittlung von bedingt und unbedingt, endlich und unendlich trägt die Ironie in sich die Doppelheit des Reflexions-, Werk- und Formbegriffs aus. Sie relativiert »die bestimmte Form des einzelnen Werkes«, um ihr eine erweiterte Erfüllung im absoluten Reflexionsmedium als der Idee der Kunst anzuweisen. Diese »formale« Struktur ist »nicht, wie Fleiß oder Aufrichtigkeit, ein intentionales Verhalten des Autors. Sie kann nicht, wie es üblich ist, als Index einer subjektiven Schrankenlosigkeit verstanden, sondern muß als objektives Moment im Werke selbst gewürdigt werden« (I 87).

Analoges gilt für den Begriff der »*Transzendentalpoesie*«. Schon in der Philosophie meint transzendental, als Ausrichtung des Erkennens auf sich selbst, eine Form der Selbstreflexion. Vollends bei Schlegel führt der Begriff des Transzendentalen »überall auf den Begriff der Reflexion« (I 93), am prägnantesten im *Athenäumsfragment* 238 über die qua reflexiver Struktur sich selbst darstellende Poesie. (Daß dieses prominente Fragment die Semantik der Begriffe transzendental und Reflexion zugleich verstelle, wie Benjamin meint, ist schon an anderer Stelle mit Recht verneint worden.[12]) Sowohl aus begriffsanalytischer wie philologischer Sicht ergibt sich also: »der Begriff der Transzendentalpoesie (verweist) zurück auf das systematische Zentrum, aus dem die romantische Kunstphilosophie hervorgegangen ist [...]. Er stellt die romantische Poesie als die absolute poetische Reflexion dar« (I 93).

Schließlich zum *Roman*. Seine Inthronisation zur höchsten Kunstform ist bei den Romantikern wesentlich in der Idee der Auflösung aller Gattungsschranken, der Mischung aller Formen

in einem »absoluten« Kontinuum von Diskontinuitäten begründet. Nichts anderes aber meint Benjamins Rede vom absoluten Medium sich reflektierender Formen, und deshalb kann er den Roman als die ideale Erfüllung der romantischen Idee poetischer Reflexion verstehen: »Unter allen Darstellungsformen gibt es eine, in welcher die Romantiker die reflexive Selbstbegrenzung sowohl, als auch Selbsterweiterung aufs Entschiedenste ausgebildet und auf diesem Gipfel unterschiedslos ineinander übergehen finden. Diese höchst symbolische Form ist der Roman« (I 98). Durch die Ausführung dieses Gedankens (I 98–100) vermag Benjamin auch den »Schlußstein« (S 2, 208) der romantischen Poetologie in die Theorie der Kunst als Reflexionsmediums zu integrieren.

Kritik

Wie »die objektive Struktur der Kunst [...] und ihrer Gebilde« (I 13) sowie die Semantik der sie erfassenden Begriffe, leitet Benjamin auch den romantischen Begriff der Kritik aus der Theorie der Reflexion ab. Daß der Begriff der Kritik, obwohl Titel der ganzen Arbeit, doch nur als *eine* – und zwar als die logisch letzte – in der langen Reihe materialer ›Erfüllungen‹ des Reflexionsmediums figuriert, hat neben dem Fragment-Charakter der Arbeit auch einen systematischen wie polemischen Grund. Benjamin hat ihn in dem nur scheinbar tautologischen Satz formuliert: »Kritik schließt die Erkenntnis ihres Gegenstandes ein« (I 53). In diesem unspektakulären Satz ist für Benjamin die ganze Innovation des romantischen Kritikbegriffs enthalten und damit auch ein Motiv, warum die Theorie der Kritik gleichsam nur als Nachtrag zur Theorie ihres ›Gegenstandes‹ begegnet. Die vor-romantische Kritik schloß nämlich *nicht* eine objektive und immanente »Erkenntnis ihres Gegenstandes« ein. Im Rahmen der subjektiven Wirkungsästhetik war die Kritik wesentlich eine Äußerung von Geschmacksurteilen und behauptete teilweise erklärtermaßen die Unmöglichkeit einer objektiven Ästhetik. Im Rahmen normativer Gattungspoetik oder Stilistik war sie wesentlich ein Messen des einzelnen Werks an ihm äußerlichen, abstrakt vorausliegenden Regeln, nicht aber eine Rekonstruktion des Werkes aus seinem eigenen Bestand. Gegen die »Kantische [...] Behauptung

daß keine Theorie des Schönen möglich sey«[53], weist Schlegel der Kritik ihren Platz in einem »*objektiven System* der [...] ästhetischen Wissenschaften« an (S 1, 358); die subjektiven »Wirkungen aber der Kunstwerke zu erklären ist die Sache des Psychologen und geht den Kritiker gar nichts an« (S 2, 14). Gegen die normative Poetik setzt Schlegel die Erkenntnis des sich selbst darstellenden Werkes aus seinen eigenen Gegebenheiten: »Die *Kritik* soll die Werke nicht nach einem allgemeinen Ideal beurtheilen, sondern das *individuelle* Ideal jedes Werkes aufsuchen« (LN 1733). Oder mit den schönen Worten der *Meister*-Kritik: »(Ein) Buch, welches man nur aus sich selbst verstehen lernen kann, nach einem aus Gewohnheiten und Glauben, aus zufälligen Erfahrungen und willkürlichen Foderungen zusammengesetzten und entstandenen Gattungsbegriff beurteilen; das ist, als wenn ein Kind Mond und Gestirne mit der Hand greifen und in sein Schächtelchen packen will« (S 2, 133).

Als Darstellung der Werke aus ihrem eigenen Bestand ist die Kritik nicht urteilende »Reflexion *über* ein Gebilde«, sondern bewußtseinssteigernde »Entfaltung der Reflexion«, die im Werk selbst als sein eigenes Strukturprinzip vorliegt, *in* einem neuen Gebilde (I 65 f.). Beide, Werk und Kritik, sind also »relative« Momente im selben Reflexionsmedium (I 56). Diese Figur immanenter Entfaltung hat teil an der Doppelheit des romantischen Reflexions-, Form- und Werkbegriffs. Die Reflexion der Reflexion ist einerseits in sich zurückkehrende Begrenzung des Werkes gemäß seiner eigenen formalen Struktur, andererseits – und eben darin – ein Aus-sich-Herausgehen dieser selbstreflexiven Struktur in eine neue höhere Reflexionsstufe. Insofern ist Kritik nicht nur Rekonstruktion, sondern auch Weiterbildung des Werkes: »Der wahre Leser«, sagt Novalis, »muß der erweiterte Autor seyn. Er ist die höhere Instanz, der die Sache von der niedern Instanz schon vorgearbeitet erhält« (N 2, 470; I 68). Oder mit einer Benjamin unbekannten Notiz Schlegels: »Die wahre Kritik ein Autor in der 2t Potenz« (S 18, 106). Wie ernst die Romantiker dieses Moment der Steigerung nahmen, zeigen vollends Schlegels vielfache Äußerungen, wonach es Kritik überhaupt nur von Gegenständen geben könne, die noch »nicht fertig«[54], sondern auf Höherführung angelegt seien.[55] Überhaupt sind die Notizen zur Vollendungsfunktion der Kritik die besten Belege für die von Benjamin reklamierte »axiomatische Voraussetzung«, daß die unendliche Steigerung der Reflexion »nicht in eine leere Unendlichkeit verlaufe, sondern in sich selbst substanziell und erfüllt sei« (I 31).

Resümee und Überleitung

Benjamins Dissertation ist also in toto eine Theorie »ichfreier« Reflexionsstrukturen. Gegen die im deutschen Idealismus sich durchsetzende Geringschätzung der Reflexion als der Herrschaft des trennenden und trockenen Verstandes sieht Benjamin die Romantiker gerade die Reflexion zum Garanten von Unmittelbarkeit und erfüllter Unendlichkeit des Denkens, ja zur (Selbstdarstellungs-)Form des Absoluten inthronisieren. Die allgemeine Exposition der romantischen Reflexionstheorie – die wesentliche Innovation von Benjamins Arbeit – und ihre ›Anwendung‹ stehen dabei in einem scheinbar paradoxen Mißverhältnis. Die vielen und zum Teil mehr als marginalen Gewaltsamkeiten der allgemeinen philosophischen Fundierung hindern Benjamin nicht an einer weithin gültigen ›Ableitung‹ kardinaler Begriffe der romantischen Poetologie aus der Reflexionstheorie als ihrem Zentrum. Nur diesem defizitären systematischen Brennpunkt, nicht aber seinen hinlänglich untersuchten Trabanten gelten die begrifflichen Anstrengungen der folgenden Kapitel.

III

*Re*flexion als *Pro*duktion und absolute Synthesis: Grundbestimmungen eines nicht-repräsentationistischen Modells von Selbstverdopplung (Zeichen, Sprache, Darstellung)

Das Absolute als das Andere der vergegenständlichenden und entzweienden Reflexion (Schelling)

Was von manchen ihrer Antworten transzendiert wird, bestimmt doch ungebrochen die Fragestellung der frühromantischen Philosophie: die Suche nach dem Letztbegründenden des Wissens und der Realität, die Tradition der prima philosophia. *Über das Unbedingte im menschlichen Wissen* – so erläutert Schellings Schrift *Vom Ich als Princip der Philosophie* (1795) noch im Titel sich selbst. Diese Schrift formuliert bereits in kanonischer Form den Grundzug der spezifisch Schellingschen Theorie des Absoluten: ihre Fundierung in einer rigorosen Bedeutungsanalyse des Wortes unbedingt. Daß überhaupt ein Unbedingtes angenommen werden müsse, ergibt sich für Schelling aus folgender Überlegung: ohne ein festes und absolutes Fundament bleibe das menschliche Wissen letztlich ohne die Garantie von »Realität«, »ein beständiges wechselseitiges Verfließen aller einzelnen Sätze ineinander«. Wer dies nicht anerkennen wolle, für den müsse es »einen letzten Punkt der Realität geben, an dem alles hängt, von dem aller Bestand und alle Form unsers Wissens ausgeht«.[1] Dieser letzte »Punkt« könne per definitionem seinen Grund »nicht wieder in etwas anderem« haben[2] – er soll ja eben un-bedingt sein. Und weiter: dieses Unbedingte könne auch niemals »Objekt« des Denkens werden. Denn was immer Gegenstand des Denkens und Vorstellens wird, ist eben dadurch bereits ein »Ding«; unbedingt ist aber nur »das, was gar nicht zum Ding gemacht ist« und »schlechterdings nicht als Ding gedacht werden kann«.[3] Das Unbedingte liegt in uneinholbarer Weise »allem Denken und Vorstellen« voraus; es »objektiv beweisen« zu wollen, »hieße beweisen, daß es bedingt sey«.[4] Oder anders formuliert: wer das Absolute bzw. das absolute Ich »demonstriren will, hebt es eben dadurch auf«.[5]

Wenn das Unbedingte als absolute Identität mit sich, die nur »durch sich selbst gegeben« werden kann[6], niemals in eine Erkenntnisrelation zu anderem zu treten vermag – es sei denn um den Preis eben seiner Absolutheit und Identität –, dann ist »das Ich, insofern es im Bewußtsein vorkommt, nicht mehr reines absolutes Ich«, dann setzt »Selbstbewußtsein die Gefahr voraus, das Ich zu verlieren«.[7] Denn Bewußtsein ist immer Bewußtsein von *etwas*, und es ist eine Figur der Duplizität (Bewußtsein *von* etwas). Das Unbedingte aber ist – als Un-Ding – gerade schlechterdings kein »Etwas« und kann als »absolute Identität« schon deshalb »nie zum Bewußtsein gelangen«, »weil die Bedingung alles Bewußtseins Duplizität ist«.[8] In der Form der Reflexion nun sieht Schelling die Duplizität alles Bewußtseins auf die Spitze getrieben: sie produziere eine »endlose Entzweiung«, ihr »zertrennendes Geschäft« töte die Identität »in der Wurzel«[9]; worauf sie sich richte, werde durch ihre eigene Form sofort ver-dinglicht. Die Reflexion mithin als das schlechthin Andere des Absoluten als des Unbedingten: als spaltend-gespaltene Gestalt von Duplizität ist sie diesem radikal *entfremdet*.

Neben der erkenntnistheoretischen hat diese Entfremdung eine geschichtsphilosophische Dimension. Denn erst mit den Trennungen der Reflexion, so Schelling in einer eher vagen Philosophie der analytischen Zivilisation, entstehe überhaupt »das Bedürfniß, zu philosophiren« – als Streben »wieder zu vereinen, was im menschlichen Geiste ursprünglich und notwendig vereinigt war«.[10] Dieser geschichtsphilosophische Hintersinn von Schellings Reflexionskritik, eine wenig originelle Spielart des beliebten Dreischritts Identität – Entfremdung – Identität, hat zur Folge, daß seine Philosophie sich stärker auf die Duplizitäten des Bewußtseins einlassen muß, als die schroffe erkenntnistheoretische Distanzierung von der trennenden Reflexion erwarten läßt. Denn wenn die Philosophie geradezu an die Epoche der Verdinglichungen gebunden ist, kann sie nicht umhin, der Reflexion wenigstens einen »negativen Werth« zuzuerkennen, als einem »bloßen Mittel« nämlich, das quasi homöopathisch so lange auf sich

selbst angewendet werden müsse, bis sich ihre Trennungen hinwegheben.[11] In den positiven Bestand des Absoluten geht die Reflexion gleichwohl nicht ein. Und das gilt auch für die verschiedensten Gestalten der »Wechselbestimmung« und der gegenläufigen Richtungen der Ich-Tätigkeit (Aus-sich-Herausgehen und In-sich-Zurückkehren), die Schelling in Fichtescher Terminologie in seine Systeme und Systementwürfe integriert. Überall bleibt klar: vor dem Standpunkt der intellektuellen Anschauung werden alle diese Duplizitäten hinfällig. Sie gehören nicht ›eigentlich‹ zum Sein des Absoluten, das vielmehr in einem konsequenten Sinn von unbedingt »alles Entgegengesetzte ausschließ[t]«[12], »niemals aus sich selbst heraus(geht)«[13] und »allen Wechsel in sich schlechthin zernichte[t]«.[14] Die gespaltene und verdinglichende Reflexion mithin als das genaue Feindbild eines »völlig antidualistisch[en] Idealismus« des Unbedingten.[15]

Die Reflexion als Verfehlen der »Nichtreflexion« (Novalis, Schlegel)

Friedrich Schlegels und Novalis' Begriffe des Absoluten können bis zu einem bestimmten Umschlagspunkt parallel zu Schellings beschrieben werden. Mit direktem Bezug auf Schelling formuliert Schlegel: »Das Absolute selbst ist indemonstrabel, aber die *philosophische Annahme* desselben muß analytisch gerechtfertigt und erwiesen werden« (S 18, 512). Und im selben Zusammenhang: »*Erkennen* bezeichnet schon ein *bedingtes* Wissen. Die Nichterkennbarkeit des Absoluten ist eine identische Trivialität« (S 18, 511). Novalis' Überlegungen zum genuinen »Wirkungskreis« der Philosophie berühren sich vielfach mit Schellings Analyse des Wortes unbedingt. Im Gegensatz zu den besonderen Wissenschaften, so Novalis, handele die Philosophie von »einem Gegenstande, der nicht gelernt wird«, sondern allem Wissen immer schon zugrundeliegt. Da man »alle [besonderen] Gegenstände lernen« kann oder muß, handele die Philosophie »also von gar keinem Gegenstande«. Wovon aber dann? Novalis versucht zunächst folgenden Ausweg: »Was gelernt wird muß doch verschieden sein von dem Lernenden. Was gelernt wird ist ein Gegenstand – also ist das Lernende kein Gegenstand. Könnte also die Filosofie vielleicht vom Lernenden handeln, also von uns, wenn wir Gegenstände lernen?« Diese Möglichkeit verwirft Novalis jedoch mit dem einfachen Argument, daß in der »Selbstbetrachtung« nun eben der »Lernende« selbst statt des »Gelernten« »Gegenstand« werde, die Forderung einer Philosophie des Nicht-Gegenständlichen mithin genauso unerfüllt bleibe. Denn:

> Ey! wie fängt es der Lernende an sich selbst in dieser Operation zu belauschen. Er müßte sich also lernen [...] Es würde also wieder ein Gegenstand. Nein Selbstbetrachtung kann [die Philosophie] nicht seyn, denn sonst wäre sie nicht das Verlangte. (N 2, 113)

Für das, was nicht »Gegenstand« ist, gebraucht Novalis allerdings nur sehr selten den Begriff des Absoluten, häufiger dagegen die eigenwilligen Termini »Zustand« und »Gegensatz«, die beide etymologisch motiviert sind – als komplementäre Negationen des Wortes Gegenstand. *Zu*stand kontrastiert dem ersten Teilwort (Gegen) des Kompositums Gegenstand, Gegen*satz* dem zweiten (Stand). Als Chiffren des Absoluten bzw. der absoluten Subjektivität teilen *Zustand* und *Gegensatz* die Grundbestimmung des Schellingschen Unbedingten, nämlich für das vorstellende Denken völlig unbestimmt – Schelling sagt sogar: »gar nichts«[16] – zu sein, als solche »Unbestimmtheit« (N 2, 197) aber gerade als der Grund aller Bestimmung und Inbegriff von »Freyheit« zu figurieren. Am prägnantesten hat Novalis diese Konstellation der Begriffe in der folgenden Gedankenreihe ausgeprägt:

> Der *Gegensatz* aller Bestimmung ist *Freyheit*. Der *absolute* Gegensatz ist Freyheit – Sie kann nie Gegenstand werden, sowenig, wie der Gegensatz, als solcher – Alles Substrat des Gegensatzes kann Gegenstand werden, ist aber eben darum nicht eigentlicher Gegensatz. Alle Bestimmung des Gegensatzes, selbst seine Bestimmung, als Gegensatz, ist er eigentlich nicht selbst.
> Er hat eigentlich keine Sfäre, denn er schließt alle Sfären aus. Alle Worte, alle Begriffe sind vom Gegenstande entlehnt – Gegenstände – und darum können sie ihn nicht fixieren. Namenlosigkeit macht gerade sein Wesen aus – darum muß ihn jedes Wort verjagen. Er ist Nichtwort, Nichtbegriff. (N 2, 202)

Mit einem ironischen Rat hält Novalis dem Versuch, das schlechthin Unbestimmte bestimmend zu ergreifen, seine Unmöglichkeit vor: »Greift doch eine Handvoll Finsterniß« (N 2, 106). Die Analogie zu Schellings Argumentation, jeder Versuch einer Bestimmung des Unbedingten zerstöre gerade seine Unbe-

dingtheit, liegt auf der Hand. Wenn das Absolute (der Gegensatz) der Nicht-Gegenstand, das Nicht-Bestimmte schlechthin ist – dann ist »alle Bestimmung des Gegensatzes, selbst seine Bestimmung, als Gegensatz« unkorrigierbar verfehlt, dann »muß ihn jedes Wort verjagen«, weil es doch wieder nur zum Gegenstand macht, was per definitionem »nie Gegenstand werden (kann)«. Das gilt auch für jenen Terminus des Absoluten, der alle anderen unter sich begreift und aufgrund seiner Nähe zur Semiologie vielleicht als *der* genuin Hardenbergsche gelten darf: der des *Unbestimmten*. »Unbestimmt enthält im Grunde, eine Bestimmung durch den bloßen Begriff Bestimmung – es drückt nicht das aus, was es ausdrücken soll. Es soll Bestimmung gänzlich negiren« (N 2, 198).

Unter diesen Vorzeichen scheint auch Novalis die Reflexion aus dem Bestand des Absoluten nur ausschließen zu können. Denn als Reflexion *von etwas* »(bezieht sich) alle Reflexion auf einen Gegenstand« (N 2, 196). Sie unterwirft auch, was nicht Gegenstand ist, seinen Gesetzen: »Alles, ohne Unterschied, worauf wir reflectiren und was wir empfinden, ist Gegenstand und steht mithin unter dessen *Gesetzen*. Der Gegensatz selbst ist Gegenstand, insofern wir darauf reflectiren« (N 2, 206). Wenn aber selbst das Absolute »nur als Gegenstand in die Reflexion kommen« kann (N 2, 196), dann ist die vergegenständlichende Reflexion seine gerade Verkehrung, dann zerstört die reflektierende Darstellung die Seinsart des Dargestellten: »man will Nichtreflexion durch Reflexion darstellen und kommt ebendadurch nie zur Nichtreflexion hin – man beeifert sich zu demonstriren, daß Schwarz Weiß sey« (N 2, 122). Neben der Vergegenständlichung ist es auch bei Novalis der entzweiende Charakter der Reflexion, der sie das Unbedingte als absolute Identität verfehlen läßt. Schon aufgrund der für sie konstitutiven Differenzierung von reflektierendem (Subjekt) und reflektiertem Pol (Objekt) »sezt sie unaufhörlich entgegen« (N 2, 206). Und weil »die Form der Reflexion blos im Gegensetzen beruht« (N 2, 125), muß sie auch jede Identität in die Position der Gespaltenheit bringen: »Was Ist, muß sich zu widersprechen scheinen, insofern man es gleichsam in seine Bestandtheile auflößt, welches man doch durch die Natur des Reflexionsvermögens gleichsam gezwungen thun muß« (N 2, 267). Reflexives Selbstbewußtsein vermag deshalb die Spaltung in reflektierendes und reflektiertes Ich nie zu überwinden, sondern allenfalls unendlich zu potenzieren – was die absolute Identität doch nur immer weiter *aufschiebt*. Novalis spricht von einem »getheilten Ich«, dessen Identität sich reflexiv »nie von sich selbst kriegen läßt« (N 2, 131). Eben diese Figur ist ja der Grund, der Fichte die Unmöglichkeit eines »wirklichen» Selbstbewußtseins durch Reflexion behaupten ließ und ihn zur Theorie der intellektuellen Anschauung motivierte. In Anlehnung an Derrida könnte man die Gestalt der Reflexion als eine Gestalt der *différance* im Doppelsinn von Differenz und Aufschub beschreiben. Allein durch die »Gegensetzungen« in der Reflexion, durch ein differentielles »*Spiel*« (N 2, 247) werden die Relata der Reflexion als das, was sie sind, konstituiert. Und diese »Handlung des Brechens« (N 3, 213) vermag eine Selbstausstreichung ihrer Differenzialität nie zu erreichen, ist deshalb der unendliche Aufschub absoluter Identität. Diese von Derrida metaphysikkritisch ins Positive gewendete Figur der *différance* bedeutet an dieser Stelle *zunächst* nur einen Mangel, einen kategorialen Fehl der Reflexion gegenüber dem Absoluten.

Die Theorie der Reflexion als des Mediums, ja als des Seins des Absoluten selbst – die Benjamins Dissertation als die romantische vorträgt –, findet in den bislang rekonstruierten fundamentalen Bestimmungen einen denkbar harten Widerpart. Benjamin ist ihm wohl nicht nur aus Unkenntnis ausgewichen. Und ähnliche Überlegungen wie Schelling und Novalis hat auch Schlegel angestellt: wenn das Absolute als absolute Identität verstanden wird, dann besteht eine »Unmöglichkeit das *Höchste* durch Reflexion positiv zu erreichen« (S 19, 25) – denn die Reflexion entfaltet stets ein »Spiel des Dualismus« und ist daher untauglich zur »Ergreifung des Indifferenzpunktes, der überall das Mystische bildet« (S 18, 403).

Verkehrung der verkehrenden Reflexion: die *ordo inversus*-Lehre

So weit bisher dargestellt, reiht sich die frühromantische Theorie des Absoluten und der Reflexion in jene dominierende philosophische Tradition des Abendlandes ein, die Derrida als Metaphysik der Präsenz charakterisiert hat. Sie unterstellt, daß es so etwas wie einen Ursprung, ein Letztbegründendes, ein Absolutes

gebe, die *differenzlos* – und das heißt vor allem: ohne die Intervention einer Abwesenheit, denn jede differentielle Bestimmung markiert ja gerade den Fehl positiv-substantieller Selbstpräsenz – mit sich selbst identisch seien und als *positiv anwesend* gedacht werden können. Aber – und das ist der erste Vorbehalt gegenüber dieser Tradition – die Romantiker verschärfen das Bewußtsein von der spezifischen *Realität* dieser angenommenen präsentischen Identität so weit, daß sie die Möglichkeit seiner reflektierenden *Darstellung* in Frage stellen und damit in die Philosophie eine irreduzible Abwesenheit und Gespaltenheit einführen. Dies gilt zunächst jedoch nur für die Form der Reflexion selbst, nicht aber für den Gegenstand oder besser Nicht-Gegenstand, den sie im Modus der Verfehlung zu reflektieren sucht. Und sofern der Ausweg der intellektuellen Anschauung genommen wird, fällt auch diese Beschränkung fort.

Anders als Schelling und der spätere Fichte haben sich Novalis und Friedrich Schlegel gegenüber dem Problem der philosophischen Erfassung des Absoluten nur sehr begrenzt auf die Seite der intellektuellen Anschauung geschlagen. Sie haben vielmehr an den Ansprüchen der Reflexion festgehalten und Überlegungen angestellt, wie die Unangemessenheit der Reflexion gegenüber der Darstellung des Absoluten durch einen bewußten Umgang mit dieser Unangemessenheit zumindest relativiert werden könnte. Dies ist der Kern von Novalis' *ordo inversus*-Lehre. Ihr Ausgangspunkt ist, in Anspielung auf die Seitenverkehrung in der Spiegelung, die von der Reflexion bewirkte Verkehrung. Wenn ein »Gefühl«, das »sich nicht selber fühlen kann«, als athetischer Ausgangspunkt des Philosophierens »in der Reflexion betrachtet« wird, dann ist »der Geist des Gefühls da heraus« (N 2, 114). Und wenn in dieser Reflexion »die Reflexion Was ist und das Gefühl Nichts, so ist es in der That umgekehrt, so ist das Gefühl Was und die Reflexion Nichts« (N 2, 118). Während die Bewegung des Absoluten »in Wirklichkeit« vom Unbeschränkten und Unabhängigen zum Beschränkten und Abhängigen geht, schlägt die Reflexion notwendig gerade die umgekehrte Richtung ein: »Der relative Gesichtspunkt dreht immer die Sache um« (N 2, 122). Nur »das einfache Bewußtsein« aber müsse dieser Verkehrung erliegen. Das »reflectirte Bewußtsein« (N 2, 118) dagegen weiß, »wie sorgfältig man [...] von *dem nothwendigen Zusatz*, von der gegebnen Form [der Reflexion], abstrahiren muß, um die ursprüngliche Form des Seyns zu finden« (N 2, 112). Es nimmt die Verkehrungen der ersten Reflexion »in einer andern Reflexion« zurück (N 2, 118) – Revision des *ordo inversus* der Reflexion durch Anwendung auf sich selbst.[17]

Für die poetische Praxis nicht nur der Romantiker und auch für die Theorie des Parallelismus ist die Figur der doppelt verkehrenden – und dadurch sozusagen ›richtigen‹ – Spiegelung von eminentem Interesse. Dennoch soll sie hier nur am Rande erwähnt werden. Nicht allein, weil sie ›nur‹ eine besondere Technik der Spiegelung (Reflexion) ist, sondern vor allem, weil ihre erkenntniskritische Begründung keineswegs ausreicht, um die romantische Hochschätzung der poetischen Reflexion verstehen zu lassen. Denn auch die *ordo inversus*-Lehre beruht ja noch ganz auf der Annahme der kategorialen Unangemessenheit reflektierender *Darstellung* an das selbstpräsente *Sein* des Absoluten. Sie postuliert lediglich einen besonders raffinierten Umgang mit dem Fehl der Reflexion.

Gefühl und Reflexion (1)

Neben der Verwerfung der Reflexion gegenüber Sein und Darstellung des Absoluten, neben ihrer partiellen Rettung zumindest für eine Art negativer Darstellung hat das insistierende Weiterdenken des Verhältnisses von Reflexion und »Absolutem« schließlich auch solche Elemente gezeitigt, die auf eine positive Durchdringung beider nach Darstellungs- *und* Seinsform hinauslaufen. Erst mit diesen Elementen ist jene ›Schicht‹ bzw. »Tendenz« (I 41) frühromantischen Denkens erreicht, der vor allem die Aufmerksamkeit der vorliegenden Arbeit gilt. Die Rede von einer ›Schicht‹ neben bzw. im Gegensatz zu anderen verweist zwar auf eine Partialität der begrifflichen Präparierung, sie darf aber doch nicht als Behauptung eines liberalen Pluralismus selbst direkt widerstreitender Interpretationslinien verstanden werden. Gewiß, bei genügender Abstraktheit ist es leicht möglich, für fast jede theoretische Position im gewaltigen Korpus der romantischen Fragmente und Notizen eine Stütze zu finden. Erleichtert wird dies durch die oft völlige Unentscheidbarkeit des pragmatischen Status zumal der Schlegelschen Notizen. Wenn etwa Notizen der *Philosophischen Lehrjahre* in wenigen Stichworten Positionen Schel-

lings oder Fichtes markieren, dann verraten sie in vielen Fällen durch nichts, ob es sich jeweils um ein quasi ›wertungsfreies‹ Lektüre-Exzerpt, um eine positive Identifikation oder gerade umgekehrt um die Notierung einer zu kritisierenden Position handelt. Deshalb kann letztlich *keine* Interpretation der romantischen Texte durch das bloße Beibringen einiger konkurrierender Zitate ›widerlegt‹ werden. Dennoch sind nicht alle Interpretationen gleich beliebig und gleich berechtigt. Einen Gradmesser ihrer immanenten Produktivität finden sie nämlich an ihrem Vermögen, die Deutung einzelner Begriffe und Elemente in die Deutung größerer Denkzusammenhänge zu integrieren und umgekehrt. Die Rede von einer Schicht oder einer Tendenz des frühromantischen Denkens impliziert also die Aufweisbarkeit eines ganzen Komplexes, einen Zusammenspiels *vieler* Begriffe und Theoreme in einer konsistenzbildenden Struktur. Ein solcher struktureller Maßstab reduziert die beliebige Vielfalt atomistischer Lektüren ganz erheblich.

Je genauer Novalis die Verhältnisse von Gefühl und Reflexion, Gegensatz (Zustand) und Gegenstand, Wesen und Eigenschaft, Sein und Schein, Stoff und Form, Geist und Buchstabe zu bestimmen versucht, desto sicherer gelangt er dabei zur Annahme einer unhintergehbaren Verschränkung der anfänglich oft dichotomisch Entgegengesetzten. Eine Reflexionsreihe der Fichte-Studien 1795/1796 geht von folgendem Problem aus: wenn die Philosophie, um ihrem Begriff zu genügen, von keinem »Gegenstand« (einschließlich des Philosophierenden selbst) handeln darf, dann ist sie »vielleicht [...] ursprünglich ein Gefühl«, ein Gefühl einer »Urhandlung als Ursache und Wirkung« zugleich (N 2, 113 f.). Der Begriff des Gefühls schließt vor allem an Fichtes Sprachgebrauch an, wonach das Gefühl als unmittelbare Apperzeption eines Nicht-Ich die Realität der »Welt« und des Ich begründet und insofern die Basis allen Philosophierens ist.[18] »Die Grenzen des Gefühls«, sagt Novalis in diesem Sinn, »sind die Grenzen der Filosofie« (N 2, 114), und alle Philosophie kann nicht mehr leisten, als dieses gegebene Gefühl zu klären. Ihr »Bedürfniß« ist erfüllt, sobald sie einen »systematischen Zusammenhang zwischen Denken und Fühlen« herstellen kann. Den athetischen, nicht-gegenständlichen Charakter, der das Gefühl für Novalis zur Grundlage der Philosophie prädestiniert, teilt es auch mit jenem herkömmlichen Gefühlsbegriff, der seine Bedeutung aus der Opposition zur Sinnenwelt oder zur Welt des Verstandes bezieht. Wie vermag Philosophie nun den erstrebten »Zusammenhang zwischen Denken und Fühlen« aufzufinden?

Zunächst häuft Novalis, wie bereits erwähnt, solche Bestimmungen, die auf ein Scheitern des gesuchten wechselseitigen Zusammenhangs, der »*Hin* und *her* Direction« (N 2, 117) von Gefühl und Reflexion hinauslaufen. Sobald die Reflexion sich dem Gefühl zuwende, könne es nur noch »verkehrt erscheinen«, denn »der Geist des Gefühls ist da heraus«. Zwischen »Form« und »Stoff« der Philosophie scheint eine unüberbrückbare Kluft, ja ein kontraproduktives Verhältnis zu bestehen. Als Stoff der Philosophie bestimmt Novalis zunächst das im Gefühl selbstpräsent »Gegebene«. Das »Contingent, was die Reflexion [...] liefert«, ist dann die »reine Form«. Vom vergegenständlichenden und entzweienden Charakter dieser Reflexion abgesehen, bedeutet diese Gegenüberstellung: die Reflexion ist nur nachträgliche Darstellung eines Vorausgesetzten, ihr kommt nur eine reproduktive, nicht aber eine konstitutive Funktion zu. Die Reflexion, sagt Novalis in diesem Sinn, »(sezt) nothwendig einen Stoff voraus« (N 2, 116). Oder mit Schlegels Worten: »Die Reflexion setzt ein Phänomen voraus« (S 12, 19) und ist aus dieser Sicht »durchaus nicht produktiv« (S 18, 408). Daß damit nicht das letzte Wort der Frühromantiker über die Produktivität der Reflexion gesagt ist, kündigt sich ganz unscheinbar schon in einer anderen Formel für ihren Charakter als bloßen Nachtrags, Supplements, Zeichens an: »Was die Reflexion *findet, scheint* schon d a zu seyn« (N 2, 111). Worauf es hier ankommt, ist das Wort »scheint«. Die ganze Passage über den Zusammenhang von Gefühl und Reflexion lebt von der Ambivalenz dieses »scheint« – von seiner Doppelbedeutung als Anzeige und Infragestellung einer möglichen Geltung.

Geist und Buchstabe: die romantische Lehre der notwendigen Wörtlichkeit (Rhetorizität) des Geistes und der Darstellung

Für die Überführung des ›scheinbaren‹ in das ›wirkliche‹ Verhältnis von Gefühl und Reflexion – und analog von Absolutem und Bedingtem, Gegensatz und Gegenstand usw. – gibt es ein Grundmodell, das in seinen Varianten stets mitenthalten ist. Es ist die

romantische Fassung der Lehre von *Geist und Buchstabe*. Sie ist als Inbegriff der gesamten frühromantischen Sprachphilosophie zu verstehen.[19] Diese richtete sich ja keineswegs nur auf spezifisch poetische Qualitäten der Sprache, sondern durchaus auf ihre Beschaffenheit und Funktion überhaupt. Nicht zuletzt in ihrer Terminologie haben Novalis und Schlegel Erkenntnissen in den differentiellen Systemcharakter der Sprache Bahn gebrochen, die erst bei Saussure und seinen Nachfolgern zur Grundlage der Sprachwissenschaft geworden sind. Ein solcher terminologischer Coup ist zumal die scheinbar unromantische Parallelisierung der Sprache mit der Mathematik. »Das Zahlensystem«, sagt Novalis, »ist *Muster* eines ächten Sprachzeichensystems« (N 3, 350). Oder umgekehrt: »Die *eigentliche Sprache* ist ein Logarythmen System« (N 3, 386); Sätze seien weithin »nichts, als algebraische Formeln« (N 2, 600). Trotz des häufigen Bezugs auf Leibniz' Idee einer zahlenförmigen *lingua characteristica universalis* als Grundlage einer wahren *ars combinatoria* liegt die Pointe der romantischen ›Mathematisierung‹ gerade nicht im Austreiben des – die reine sprachfreie Vernunft trübenden – Eigensinns der Sprache. Sie zielt vielmehr umgekehrt auf eine sowohl technische wie philosophische Sicherung der irreduziblen Produktivität der Sprache. Zwei Motivationen treten hier zusammen: die Zurückweisung eines, mit Derrida zu reden, transzendentalen Signifikats und die Erschließung des selbstreflexiven Spiels des Sprachsystems in sich.
Wie Kant die Mathematik und Geometrie als reine Konstrukte des menschlichen Geistes von der nachträglichen »Erfahrung« vorausgesetzter »Erscheinungen« abgrenzte, so klassifiziert auch Novalis die Zahlen als etwas »aus Nichts erschaffene[s] Reale[s]« (N 3, 440f.). Ein »Zahlensystem« ist nicht Ausdruck, Abdruck einer vorausliegenden Ordnung, sondern es konstituiert allererst die Ordnung, in der bzw. als die es gilt. Zu dieser Klasse konstitutiver »Zeichen« rechnet Novalis neben den »Zahlen« die »Worte«: sie sind nicht bloß Re-Präsentation, sondern ihr differentielles »Logarythmen System« konstituiert allererst die Gedanken als das, was sie sind. Jeder »*Gedanke*«, sagt Novalis, »ist nothwendig *wörtlich*« (N 3, 463). Er ist ab ovo sprachlich strukturiert – und zwar nicht nur *wie* die Sprache, sondern *als* Sprache: »Denken ist Sprechen« (N 3, 297). Auch das stille Denken ist für Schlegel nur »ein innerliches Reden« (S 10, 350). Wer ein unbedingtes Wissen jenseits sprachlicher Strukturiertheit suche, der könne »am Ende nichts in den Händen halten, als das unbedingte Nichtwissen« (S 10, 42). So »unzertrennlich ist Geist und Sprache, so wesentlich eins Gedanke und Wort« (S 6, 14), daß dem »Sprachzeichensystem« schon im Ursprung des Gedankens konstitutive Funktion zukommt. In polemischer Umkehrung der herkömmlichen Vorstellung der Sprache als Sekundarität, als Abbild, Nachtrag, Supplement bestimmt Schlegel sie daher als »das schlechthin Erste« (S 19, 100) – wie später Benjamin den Begriff der Reflexion dahin revolutionierte, daß sie »logisch das erste« (I 39), »absolut schöpferisch« (I 63), »das Ursprüngliche und Aufbauende [...] in allem Geistigen« (I 65) sei. Der Begriff des Ersten ist hier allerdings nicht so zu verstehen, daß nun der Gedanke oder das Absolute gegenüber dem Wort oder der Reflexion das Zweite seien. Vielmehr ist eine Gleichursprünglichkeit beider zu denken: beide sind, da »unzertrennlich« (S 18, 289), gleichzeitig in der Position des *Ersten ohne ein Zweites* oder besser noch des *Zweiten ohne ein Erstes*. Wenn aber der »gesamte Geist als Wort constituiert« ist (S 18, 291), dann ist der »Buchstabe« – über dessen »Allmacht« man zumeist nur im Sinne einer Entfremdung des Geistes geklagt habe, »ohne recht zu wissen was man sagt« (S 2, 262) – »der wahre Zauberstab« (S 18, 265). Dann erfährt die Darstellung eine entscheidende Aufwertung und wird zu einem integralen Moment des Dargestellten selbst – wieder bis hin zur polemischen Umkehrung ihrer herkömmlichen Rangordnung:

> Man sagt, Philosophie sey erfunden und nichts übrig als sie *darzustellen*, d. h. ALLES; denn sie hat ja keinen Inhalt, die Form ist also alles, der classisch geistreich *energische* Buchstabe. (S 18, 384)

Die Grenze zum Darstellungsbegriff Kants und Fichtes ist hier überdeutlich markiert. Schon Kant wertet die Darstellung auf: zwar bleibt er ihrer Auffassung als äußerlicher Repräsentation verhaftet, aber diese wird immerhin ausdrücklich als *notwendig* erkannt. Weil für Kant Begriffe ohne Anschauungen »leer« sind, können nur »schematische« oder »symbolische« [...] Hypertyposen, d. i. Darstellungen (exhibitiones)« der Erkenntnis »objektive Realität« geben, indem sie Begriffe mit Anschauungen verbinden.[20] Die Einsicht in die Notwendigkeit von Darstellung und die Theorie von Schematismus und Symbol sind mithin zwei Seiten derselben Sache. Aus ähnlichen Gründen wird die Repräsentationsfunktion von Darstellung auch in Fichtes *Ueber Geist*

und Buchstab in der Philosophie zu einer unverzichtbaren »mechanischen Kunst« erklärt.[21] Aber – und dies ist die Grenze zu dem Schlegelschen Fragment und zu Novalis' Annahme »einer besonderen darstellenden Kraft – die blos um darzustellen, darstellt« (N 2, 282) – es handelt sich hier stets nur um die Anerkennung einer *negativen Unverzichtbarkeit* von Darstellung als *Mittel* und *Repräsentation*. (Sonst hätte Fichte in einem Brief an Schiller kaum das direkte Gegenteil der oben zitierten Schlegel-Notiz formulieren können: »Die Philosophie hat ursprünglich gar keinen Buchstaben, sondern sie ist lauter Geist.«[22] Die »Aeusserung« sieht Fichte dementsprechend einen »Körper« als nachträglichen und instrumentellen »Vermittler« mit Bedeutungen »beleihen«, die sich zuvor dem »geistigen Auge unverhüllt zeigten«. Erst aus dem Wunsch der »Mitteilung«, nicht aber aus der inneren Logik des Geistes selbst entsteht das »Bedürfniss« der Verhüllung, des Einlassens auf die Sphäre der Zeichen.[23]) Schlegel und Novalis dagegen erkannten eine durchaus *positive Unhintergehbarkeit* von Buchstabe und Darstellung als *Medium* und *Produktion*. Erst mit dieser zweiten Aufwertung ist der genuin ›moderne‹ Begriff von (poetischer) Darstellung erreicht.[24] Diese Zäsur, diese semiologische Wende in Philosophie und Literaturtheorie ist von den Namen Friedrich Schlegel und Novalis nicht zu trennen. Allenfalls noch weit ungelesenere Autoren wie Klopstock – der überhaupt als erster das Wort »Darstellung« zu einem emphatischen Kernbegriff poetologischer Erörterungen auflud[25] – und Johann Georg Hamann haben diese ›Revolution‹ antizipiert.

Im Gefolge dieser semiologischen Dekonstruktion eines transzendentalen Signifikants – eines absoluten, selbstpräsenten, sprachfreien Seins und »Inhalts« – wird zumal ein zeitgenössisch eher pejorativ besetzter Topos von Darstellung um- und aufgewertet: die *Rhetorik*. Sie wird geradezu zur »eigentlich[en] Bewußtseinskunst« (S 19, 147), »unendlich weit erhaben [...] über den sophistischen Maßstab der Philosophie« (S 2, 187). Statt nur Verkleidung »eigentlicher« Inhalte zu sein, »Constituiren« die Figuren der Sprache allererst das Figurierte (S 18, 318). Statt nur Instrument partikularer Zwecke zu sein, ist »die Idee der Rhetorik« gerade das »Absolute« (S 18, 314), wie es eben nur durch den »Buchstaben [...] praecipitirt werden« kann (S 18, 291). Gegenüber einer Metaphysik selbstpräsenten Seins oder Sinns ist eine neue »Philosophie der Rhetorik« daher »die wahre Kritik der Philosophie« (S 18, 75). Gerade weil und sofern sie aufs »Absolute« gehen, ist für Schlegel die Poesie »eine unendliche Rhetorik« (S 18, 141), die Philosophie »nichts als eine *universelle Grammatik*« (S 18, 71). Oder mit Novalis' Worten: »Die reine Philosophie ist daher gerade so etwas, wie die Lettern Algéber« (N 2, 600); Künstler, Kritiker, auch Physiker sind »Letternaugur[en]«, deren »Divinationskunst«, deren aufs Absolute gehende »geistige Reisekunst« von der »*materialen Tropik*« sprachlicher Darstellung nicht zu trennen ist (N 2, 598). (Für Novalis' eigene Werke hat Jurij Striedter die entscheidende, quasi ›absolut‹ werdende Bedeutung des Figuralen glänzend herausgearbeitet.[26])

Gefühl und Reflexion (2)

So weit sich diese frühromantische Darstellungstheorie etwa von Schellings Annahme einer »Sprache der Geister« jenseits der »Wortsprache«[27] entfernt, so groß sind letztlich auch die dabei implizierten Differenzen in der Theorie des Absoluten. Denn die semiologischen Entdeckungen der Frühromantiker zeitigen auch Konsequenzen im Felde ihrer ›Ontologie‹. Man könnte geradezu die ganze frühromantische Philosophie als eine Semontologie oder Ontosemiologie bezeichnen.[28] Die auf einer veränderten Sicht des Verhältnisses von Geist und Buchstabe beruhende Theorie der Darstellung revolutioniert die Theorie des Dargestellten. Denn wie »der Geist [...] immer nur in *fremder* [...] Gestalt (erscheint)« (N 2, 428), *ohne* jenseits dieser Erscheinung in einem anderen über ein selbstpräsentes Sein zu verfügen, so dekonstruieren die Romantiker in analogen Figuren auch die Annahme eines Absoluten jenseits des Bedingten, eines Gefühls jenseits der Reflexion. »Scheinbar« – bei diesem Stand war die Verhältnisbestimmung von Gefühl und Reflexion oben unterbrochen worden – ist das Gefühl der rein für sich bestehende »Stoff« der Philosophie bzw. ihre materiale »These«, und die Reflexion fügt sich ihm nur als (tendenziell sie verfehlende) »Form« bzw. »Antithese« hinzu. Am Ende der Überlegungen ist dieser Ausgangspunkt negiert: »Das war ein falscher Begriff«, so Novalis zu sich selbst, »daß du die Form zur Antithese, den Stoff zur These

machtest« (N 2, 130). Denn ohne die scheinbar nachträgliche Form der Reflexion gäbe es erst gar nicht das Gefühl als »Stoff« dieser Reflexion. Sie ist von vornherein mit dem verflochten, dessen Wirkung in einer »fremden Gestalt« sie zu sein scheint. Novalis erwägt sogar eine genaue Umkehrung von Erstem und Zweitem: »Die anscheinende Folge, oder die reale reflexion begründete die Ursache« (N 2, 118).

Jenseits polemischer Akzentuierung geht es – analog der Theorie von Geist und Buchstabe – auch hier um die Destruktion eines absolut Ersten jenseits einer Relation auf anderes. Beide, Reflexion und Gefühl, »sind immer in einem Momente« (N 2, 135), sind bereits »in der Urhandlung Eins«; ja »die Urhandlung« wird geradezu definiert als »die Einheit des Gefühls und der Reflexion« (N 2, 119). Gefühl und Reflexion folgen also nicht als These und Antithese abstrakt aufeinander, um in einem dritten Schritt in eine Synthese zu münden, sondern alle drei Momente – These, Antithese, Synthese – sind immer schon verschränkt.[29] Für Novalis ist dies ein »neues Datum des Wechselverhältnisses zwischen den Entgegengesetzten« (N 2, 116): »Wir müssen überall auf die Synthese des Gefühls und der Reflexion stoßen, der nichts entgegengesezt wird und werden kann« (N 2, 118). Oder allgemeiner: »Wir müssen durchgehends auf den synthetischen Zusammenhang der Entgegengesezten reflectiren« (N 2, 292). Im Rahmen dieser Bestimmungen fällt es nicht schwer, Benjamins Wendung über einen Indifferenzpunkt des Gefühls, aus dem die Reflexion wie aus nichts entspringe (I 63), als Beschreibung romantischen Selbstverständnisses zu akzeptieren, ohne doch darum die Reflexion wieder der bloßen Reproduktivität und äußerlicher Nachträglichkeit preisgeben zu müssen. Denn *im* Rahmen durchgängigen »Wechsels« ist die »Alienation«, die dem Gefühl oder einem anderen Reflexionsgegenstand in der Reflexion widerfährt, selbst integrales Moment seiner »Produktion«: eine »genetische Handlung« (N 2, 200). Die Figur *konstitutiver Nachträglichkeit, ursprünglicher Zweiheit* terminologisch auf die Spitze treibend, spricht Novalis sogar von einer »Urreflexion« (N 3, 176) bzw. einer »ursprünglichen Reflexion« (N 2, 430).

Dieser Reflexionsfigur, die den »Fehl« der Differenz auf sich nimmt und Fichtes Gegenmodell, die identische Subjekt-Objektivität in der intellektuellen Anschauung, unterläuft bzw. überwindet, kann paradoxerweise gerade eine Fichtesche Charakteristik des sich anschauenden Ich als Parallele zur Seite gestellt werden:

> Das Ich geht zurück *in sich selbst*, – wird behauptet. Ist es denn also nicht schon vor diesem Zurückgehen, und unabhängig von demselben da für sich; muss es nicht für sich schon da seyn, um sich zum Ziele eines Handelns machen zu können; und, wenn es so ist, setzt denn nicht eure Philosophie schon voraus, was sie erklären sollte?
> Ich antworte: keineswegs. Erst durch diesen Act, und lediglich durch ihn, [...] wird das Ich *ursprünglich* für sich selbst.[30]

Ein Zurückgehen in sich selbst ohne die Annahme eines In-sich-Zurückgehenden *vor* dem In-sich-Zurückgehen, mithin nicht als nachträgliche Objektivation, sondern als *ursprüngliche* Konstitution *im* Zurückgehen – diese Figur der Selbstbezüglichkeit hat Fichte, als eine Art nicht-*re*flexive Reflexion jenseits der Spaltung von Vorgängigem und Nachtrag, dem herkömmlichen Paradigma der Reflexion unter dem Namen der intellektuellen (Selbst-)Anschauung entgegengestellt. Schlegel und Novalis dagegen haben eine analoge Bedeutungsverschiebung im Denken des In-sich-Zurückgehens einer neuen Prägung des Reflexionsbegriffs selbst einverleibt. Allerdings gerade nicht, um dem Spiel der Differenz zu entkommen, sondern umgekehrt: um es quasi selbst zum (nicht-absoluten) Absoluten aufzuwerten.

Manches spricht dafür, daß der spätere Fichte den Frühromantikern darin gefolgt ist. Denn die *Wissenschaftslehre von 1801* definiert die intellektuelle Anschauung – jenes unmittelbare »Sichergreifen« oder »absolute Selbsterzeugen«[31], das nicht Wissen *von* etwas[32], von einem vorausliegenden Sein ist, sondern dieses selbst – nicht länger nur aus dem Kontrast gegen den herkömmlichen Reflexionsbegriff, sondern faßt sie selbst wiederum als Reflexion sui generis auf. Mal ist, offenbar um die Distanz zum gewöhnlichen Reflexionsmodell auch sprachlich zu wahren, von einem »Reflex« die Rede, der selbst allererst »das *Seyn* (ist)«, und die intellektuelle Anschauung meint dann nichts als die »absolute Möglichkeit, in jedem Seyn zugleich Reflex desselben zu seyn«.[33] Mal heißt es auch ganz direkt: »Sie [die intellektuelle Anschauung als untrennbar sich selbst eingesetztes und sich selbst erleuchtendes Auge, W. M.] ist die absolute *Reflexion*«; absolut, weil die Bewegung des »von sich selbst Losreissens [...], um dann sich

wieder fassen (objectiviren) zu können« allererst konstituiert, was sie »faßt«, so daß es »kein *Seyn*« vor der Reflexion und ohne sie gibt.[34] Denn das ›Prä-‹, die ›Substanz‹ einer solchen Reflexionsform »reflectirt sich [...] nicht etwa zufälligerweise in ihr selbst, so dass sie es auch unterlassen könnte und doch *wäre* [...,] – sie thut es eigentlich gar nicht, sondern sie ist es«.[35] Konsequenterweise spricht auch Fichte einer solchen absoluten und gar nicht wegzudenkenden, mithin nicht nachträglich-sekundären Reflexion die Prädikate »ursprünglich« und »constituirend« zu.[36]
Trotz dieser strukturellen Übereinstimmungen erreicht der um- und aufgewertete Reflexionsbegriff der *Wissenschaftslehre von 1801* nicht die Radikalität des romantischen. Denn erstens bleibt er ganz und klarer noch als in der frühen Wissenschaftslehre in den Rahmen des Wissens oder der »Ichheit«[37] gebannt, die sich absolut und *zeichenfrei* in sich selbst ergreift. Bei den Romantikern dagegen ist Selbstreflexion auch auf, mit Benjamins Wort, »ichfreie« Strukturen ausgedehnt, und vor allem: sie meint eine Reflexion *in anderem*, eine immanente und ursprüngliche Veränderung, Selbstüberschreitung alles Selbst. Sie affiziert also jenes reine »für sich selbst Seyn«, das sie bei Fichte in einer Art mystischen »Lichtzustands« garantieren soll[38], mit einer wesentlichen Alterität und Äußerlichkeit. Was sie in Fichtes *Wissenschaftslehre von 1801* ausschließen soll – daß nämlich etwas »Fremdes hereintreten« kann in das »in sich geschlossene Auge«, das sich selbst sieht[39] –, eben dies impliziert sie bei Schlegel und Novalis, wo sie auch und gerade als absolute Reflexion ein ›Splitter im Auge‹ bleibt. Und eine zweite, damit zusammenhängende Differenz: die Fichtesche Hereinnahme des »Reflexes« ins »Seyn« selbst geschieht nur, um die untrennbare *Einheit* eines absoluten Wissens in sich denkmöglich zu machen. Wäre nämlich der Reflex Reflex von etwas, wäre er und damit das Wissen gespalten und eben nicht absolut. Die »Duplicität«, die mit der »ursprünglichen Reflexion« ins absolute Wissen eingeführt wird, geht also wieder restlos in »Einheit« auf, »verschmilzt« in ihr, ja garantiert sie geradezu.[40] Denn *sub specie* des »Verschmelzens« geben die Differenzen der Reflexion »ihren Charakter der Unterscheidung [...] gänzlich auf und verlieren (ihn)«.[41] Pointiert formuliert: Die Duplizität ist gar keine Duplizität, sondern Einheit, die Heterogenität Homogenität; die Differenzen sind selbst nur Funktionen der Annahme eines absoluten Wissens »als Eins, eben als sich selbst gleiches, und ewig gleich bleibendes«.[42] Die romantische Hereinnahme objektiver Reflexionsstrukturen ins Absolute selbst sprengt dagegen letztlich den identitätsphilosophischen Rahmen. Sie wird als *Spaltung*, als Trennung in sich und von sich ernster genommen. Die mit ihr gesetzte Differenz sperrt sich gegen die bruchlose Vereinnahmung durch, ja *als »organische* Einheit«.[43] Das Moment der »Alienation« des reinen Absoluten durch Doppelung hebt sich nicht ohne Spuren hinweg, sondern zieht Erkenntnislehre und Ontologie in einen übergreifenden Sog von Zeichen-, Sprach- und Darstellungslehre hinein.

Dekonstruktion eines Ersten, ursprüngliche Duplizität, Identität als Wechsel

In manchen Reflexionen der Frühromantiker ist die Dekonstruktion einer nur in sich ruhenden Letztbegründungsinstanz, eines sozusagen absoluten Absoluten jenseits aller Differenz – und damit auch: jenseits aller Darstellung und Reflexion – direktes Thema. Während Schelling annimmt: »Es muß einen letzten Punkt der Realität geben, an dem alles hängt«[44]; während auch Fichte in der schlechthinnigen Einheit der intellektuellen Anschauung nach einem solchen absoluten Haltepunkt sucht, formuliert Schlegel schroff die Antithese: »einen absoluten Punkt, ein Ey für das Universum giebts nicht« (S 18, 409). Der Anspruch der Philosophie, »bis zum schlechthin Ursprünglichen« oder Unbedingten zu gehen, erfährt dementsprechend den bündigen Bescheid: sie »kann das nicht« (S 18, 248). Und für Novalis gilt: »Alles Suchen nach der Ersten [Thathandlung] ist Unsinn« (N 2, 254); die Philosophie habe sich damit zu bescheiden, daß »Aller wircklicher Anfang ein 2ter Moment (ist)« (N 2, 591), der gemessen an der Idee schlechthinniger Absolutheit nur relativ sein kann. In diesem Kontext gewinnt auch das bereits zitierte, von Benjamin sehr frei verwendete Fragment über die Unmöglichkeit eines (absoluten) Anfangs des Ich seine Bedeutung.[45] Ähnlich ist für Schlegel »jeder Punkt des Bewußtseins schon der zweite« (S 19, 62). Das »freywillige Entsagen« eines schlechthin letzten Punktes oder Grundes jenseits aller Relation und Differenz gilt Novalis gar als die Voraussetzung produktiven Philosophierens: dieses entstehe allererst »durch *Unterbrechung* des

Triebes« nach einem »Stein der Weisen«, nach einem reinen »Absoluten« (N 2, 269). Solche Äußerungen können gewiß oft auch so gelesen werden, daß es zwar ›eigentlich‹ ein Absolutes »im eigentlichen Sinn« gebe, ›wir‹ aber vor der Möglichkeit seiner Erkenntnis zu resignieren hätten. Mindestens so oft jedoch, und mit großem systematischen Recht, liegt eine andere Deutung nahe: der Verzicht auf ein absolut Erstes ist ein motivierter Verzicht auf etwas, dessen Realität nicht länger angenommen oder zumindest in Frage gestellt wird. Novalis gebraucht einen Vergleich: so wie »Ewigkeit durch Zeit realisirt (wird), ohnerachtet Zeit der Ewigkeit widerspricht«, so werde auch das absolute Ich nur »durch ewigen Mangel« reiner Selbstpräsenz »realisirt«, weil es wesentlich »nur im *Entgegengesezten*«, in Verflechtungen in die Differenz existiere (N 2, 270). Derrida wird später einen ähnlichen Abschied von der Metaphysik eines reinen Absoluten oder Ersten formulieren: die Einsicht in Arbeitsweise und Struktur der *différance* bedeutet ihm *ipso facto*, die Annahme eines »absoluten Ausgangspunkts« zu überwinden (D 10).

Da nun auch »die Reflexion nur im Entgegensetzen besteht« (N 2, 296), ist der differentielle Aufschub reiner selbstpräsenter Identität, den sie produziert, nicht länger ein Modus der Verfehlung, sondern er korrespondiert genau der dem Absoluten eigenen Existenzform. Das darstellende Sich-Reflektieren in einem Entgegengesetzten ist die Seinsform, das Medium des Dargestellten selbst. Die Bestimmung, »daß die Form der Reflexion blos im Gegensetzen beruht« (N 2, 125), gibt unter dieser Perspektive ihre Ambivalenz zu erkennen. Was nur den Verlust absoluter Identität in der reflexiven Spaltung zu bedeuten scheint, ist doch gerade die Darstellungs- *und* Seinsform des »Einzig mögliche[n] Absolute[n]«, das kritische Philosophie annehmen dürfe (N 2, 269). Schon die Terminologie realisiert diese metaphysikkritische Drehung: »Gegensetzen« ist die substantivierte Verbform von »Gegensatz« und damit eines Hardenbergschen Terminus absoluter Subjektivität – die *als* »Gegensatz« eben stets in die Dialektik mit der differentiellen Welt des »Gegenstandes« verwickelt ist. Von hier aus gewinnt eine markante Formel Benjamins ihre volle Berechtigung: »Die Reflexion konstituiert das Absolute, und sie konstituiert es als ein Medium« (I 37). Denn der scheinbare Fehl der Reflexion, die »Naturwidrigkeit« ihrer Form, ist frühromantischer Metakritik selbst »Natur« (N 2, 203). Zwar »scheint« das

Absolute oder das Ich »im Widerspruch zu stehn«, indem es eine Darstellung und sein Sein »durch das gewählte Mittel« – nämlich die ursprüngliche Entäußerung an das »Entgegengesetzte«: Nicht-Ich, Bedingtes, Buchstabe – gerade »zu vereiteln scheint – aber eben dadurch handelt es mit sich selbst in Uebereinstimmung, consequent möcht ich sagen, es muß so, vermöge seiner Natur, agiren« (N 2, 267).

Die Romantiker »deduciren« also »*die Dualität* gleich in der Einheit« (S 18, 414). Der »Begriff der Identität« enthält für sie schon an seinem Ursprung den Begriff »des Wechsels in sich selber« (N 2, 214); das »ächte Individuum« ist ihnen ein »Dividuum« (N 3, 451). Und dies ist in letzter Konsequenz so zu lesen, daß es nicht sowohl eine Dualität in einer ihr zugrunde- und vorausliegenden Einheit gebe, als daß diese Einheit überhaupt nur ein Effekt ursprünglicher Gespaltenheit sei. Die Zweideutigkeiten, die sich hier immer wieder ergeben, resultieren letztlich aus dem aporetischen Unternehmen, die Metaphysik absoluten selbstpräsenten Seins in ihrer eigenen Sprache zu revozieren. Auch eine der bedeutendsten romantischen Überlegungen zum Absoluten als *différance* bleibt von dieser Zweideutigkeit gezeichnet. Es ist Novalis' Interpretation des Identitätssatzes a=a, mit dessen Hilfe Fichte seine gesamte *Wissenschaftslehre* exponiert.

> In dem Satze a ist a liegt nichts als ein Setzen, Unterscheiden und verbinden. Es ist ein philosophischer Parallelismus. Um a deutlicher zu machen wird A getheilt. (N 2, 104)

In diakritischer Reflexion entdeckt also Novalis schon im scheinbar unverdächtigsten Ausdruck der Identität mit sich (a = a) eine Differenz, die diese Identität, qua Verdopplung in sich selbst, spaltet. Die bloße Prädikation eines A von sich ist schon ein um die Kopula gruppierter differentieller »Parallelismus«. (Die dabei dem Identischen widerfahrende »Entäußerung« [N 2, 144] notiert Novalis als Wechsel vom großgeschriebenen A zum kleingeschriebenen a = a.) »Um es darzustellen«, muß »das *Identische*« also stets »verlassen« werden: »wir stellen es durch sein Nichtseyn, durch ein Nichtidentisches vor – Zeichen« (N 2, 104). Das überraschende Fazit von Novalis' Interpretation des Identitätssatzes ist daher eine Theorie des differentiellen sprachlichen Zeichens. Und die ›naive‹ Lektüre, die gegen die im Zeichen gelegene Einführung einer differentiellen Abwesenheit (»Nichtseyn«, »Nichtidenti-

sches«) eine ›wirkliche‹ Selbstpräsenz des Identischen jenseits seiner Darstellung aufrechterhält, wird vollends durch Novalis' »*Wechselrepraesentationslehre des Universums*« (N 3, 266), durch seine Theorie des Absoluten als eines »Sichselbstdarstellenden« dementiert. (Ihre direktesten Spuren hat diese Theorie bei Benjamin übrigens nicht in seiner Dissertation, sondern in der *Erkenntniskritischen Vorrede* zum Trauerspielbuch hinterlassen: in der Bestimmung von Wahrheit und Idee als »Darstellung ihrer selbst« [I 209].) Der Kern dieser Theorie ist die nicht hintergehbare Entlassung alles »Selbst« an ein »Fremdes«. Eine »Alienation«, die doch die »Produktion« des Alieenierten ist (N 2, 200): denn jenseits des Wechsels, der Reflexion in anderem, gibt es kein Ich, kein Absolutes, kein Identisches. »Die Kraft des Identischen«, sagt Novalis bündig, »besteht im Wechseln« (N 2, 219), und die Pole der »Wechselwirkung« sind ihrem Bezug aufeinander nicht prä- oder postexistent, sondern »geschehen«, und zwar gleichzeitig (»zu einem Moment«), nur *in* diesem Wechsel (N 2, 214).[46]
Was für die Chiffre A gilt, prägt nicht weniger das Ich: »Um sich selbst zu begreifen muß das Ich ein anderes ihm gleiches Wesen sich vorstellen, gleichsam anatomiren [...] Es muß ein Nichtich seyn, damit Ich sich, als Ich setzen kann« (N 2, 107). Oder noch komprimierter: »[Das Ich] findet *sich, außer* sich« (N 2, 150). Gewiß, auch Fichte und Schelling kennen diese Figur der Wechselbestimmung. Aber sie kennen sie nur als eine beschränkte, ja als die »beschränkteste Sphäre«[47], die vom absoluten Ich gerade transzendiert werde. Novalis dagegen substruiert nicht länger ein Absolutes *jenseits* der »Wechselrepraesentation«, sondern diese ist selbst – als »Totalität« der »Verhältnisse« (N 2, 291) – der absolute »Zusammenhang« (N 2, 269). Bar eines letzten absoluten Grundes, ruhen dessen differentielle Glieder »ohngefähr« so in sich »wie die spielenden Personen, die sich ohne Stuhl, blos Eine auf der andern Knie kreisförmig hinsetzen« (N 2, 242). *Ohne Stuhl*: ohne einen ›letzten Punkt des Anhaltens‹ (Schelling), ohne transzendentales Signifikat. In nuce hat Walter Benjamin diesen ganzen für die romantische Reflexionstheorie entscheidenden Zusammenhang – ohne jeden Bezug auf Novalis – aus einer einzigen Notiz Schlegels über die Begründung der Philosophie in einem »Wechselbegriff« extrapoliert. Ohne Verankerung in einem »für sich« seienden absolut »Ersten«, sei die Philosophie von Beginn an ein differentielles »Spiel«, angewiesen auf (mindestens)

»zwei« sich wechselseitig reflektierende und darin konstituierende »Ideen, Sätze, Begriffe« (S 18, 518). Und was schon im Begriff der Wechselwirkung oder des »Wechselerweis[es]« liegt, hat Schlegel auch ganz direkt ausgesprochen: wo sie zum »Gott« der Philosophie avanciert, da ist die Reflexion »sein Mittler« (S 18, 280).
Mangels eines Absoluten jenseits des Wechsels ist diese Reflexion selbst »*absolutirt*«, Regent in einem »antithetischen Reich von Potenzierungen und Quadraturen« (S 18, 38). In ihm übt sie ihre »Handlung des Brechens« (N 3, 213) oder »Versetzens« (N 2, 214) aus, ohne daß es doch ein selbstpräsent vorausliegendes Gebrochenes oder Versetztes gäbe. Und weil derart nicht nur die Darstellung, sondern auch das Sein des Absoluten wesentlich ein reflexiv ›Gebrochenes‹ ist, sucht Schlegel nicht wie Schelling einen »Standpunkt« jenseits der »Reflexion«[48], vielmehr ist ihm »der Idealismus nichts als Entwicklung der *Reflexion*« (S 18, 396). Denn im Kontext frühromantischer Semontologie ist die spaltend-gespaltene Reflexion nicht länger, wie Schelling sein Verdikt über sie begründete, »identisch mit dem Standpunkt der Analysis«[49], sondern an sich selbst eine »synthetische Methode« (S 18, 397).
Im Gefolge dieser Umdeutung konnte Schlegel die Reflexion dann auch mit einem anderen seiner höchsten erkenntnistheoretischen wie ontologischen ›Begriffe‹ gleichsetzen, dessen Semantik – zumal im (pseudo-)›romantischen‹ Verständnis – mit derjenigen von »Reflexion« nur wenig gemein zu haben scheint: der »Liebe«. Als Wahrnehmungsfähigkeit für anderes (»Kontakt« mit dem »Universum«) *und* Form der »Selbsterweiterung«, als ekstatische Verschwendung *und* Form höherer Einheit konvergiert »Liebe« mit den beiden Momenten der Reflexion, dem »*Aus sich herausgehn und In sich zurückkehren*« (S 18, 476). »Die Liebe als Vorstellungsvermögen«, sagt Schlegel, »ist wohl *Reflexion*« (S 19, 25). Oder umgekehrt und postulativ gewendet: »Alle *Reflexion* sollte Liebe sein« (S 18, 453). Ohne diese spekulative und grundlegend neue Auffassung der in der Reflexion geleisteten Synthesis bliebe unverständlich, warum die Romantiker ihr schließlich auch den Titel eines »Vermögen[s] der Schönheit« zusprechen konnten (LN 1945).
Die »Methode der Reflexion« als eine »synthetische Methode«, nicht trotz, sondern kraft ihres »entgegensetzenden« Charakters,

ihres differentiellen »Spiel des Dualismus« – vor diesem Hintergrund gewinnt auch ein anderer Terminus, der in seiner Unschärfe von Benjamin scheinbar überstrapaziert wird, seine kontrastive Bedeutungskraft: der des *lebendigen Zusammenhangs* (I 26 f., 37, 49, 54, 58, 73, 77). Aus der kritischen Perspektive Schellings verfehlt die Reflexionsphilosophie den ›wahren‹ Zusammenhang des Absolut-Identischen aus einem doppelten Grund: weil sie sich in die Trennungen eines nur abstrakten Verstandes-Zusammenhangs verliert und weil das Unbedingte kraft seines Begriffs letztlich in überhaupt keinem ›Zusammenhang‹ steht (denn dann wäre es schon wieder »bedingt«). Mit der Negation eines Unbedingten jenseits endlich-differentieller Zusammenhänge dagegen werden diese und damit auch die Reflexion als Form von »Zusammenhang« erkenntnistheoretisch und metaphysisch auf-, ja umgewertet: aus abstrakten Entfremdungen des Absoluten zu dessen konkreter und lebendiger Selbstdarstellung. Nicht nur Benjamin, auch Schlegel und Novalis selbst setzen den unscheinbaren Begriff des Zusammenhangs mehrfach in diesem emphatischen Sinn.[50]

Theodor Haering hat Novalis' Formeln der Selbstdarstellung im Fremden ins Zentrum seiner Interpretation gestellt, und er hat bereits ein verkürztes Verständnis abgewehrt. Ihre Pointe sei keineswegs nur, daß das Absolute nur in seiner Repräsentation »von uns Menschen faßbar sei«, sondern weiter und strenger, daß es an sich selbst nur »als ein Sichselbstrepräsentierendes« existiere.[51] Manfred Dick hat diese Deutung einerseits bestätigt und vertieft, andererseits ihre allzu hegelianische Einfärbung bei Haering korrigiert. In den Figuren der wechselseitigen Durchdringung, der Vermittlung der Gegensätze, konnte Haering zwar mit Recht ein dialektisches Denken bzw. ein Denken von Dialektik sehen. Aber er verwischte dabei zu sehr die Grenzen zur spezifisch Hegelschen Dialektik, die ein teleologisches Moment enthält, ein Fortschreiten von These über Antithese zu Synthese. Demgegenüber erkannte Dick, daß Novalis' Figur des Wechsels der Entgegengesetzten weitgehend »das Zeitmoment ausschaltet«, weil ihre Momente »immer schon zugleich« existieren.[52] Mit Blick auf die oben gegebenen Beispiele: Geist und Buchstabe oder Gefühl und Reflexion sind als These, Antithese und Synthese für Novalis »immer in einem Momente« (N 2, 135). Ihr Wechselspiel ist eine »allaugenblicklichste Tatsache« (N 2, 228) und nicht erst Resultat eines Prozesses in der Zeit.

Das heißt übrigens nicht, wie Dick nahelegt, daß es bei Novalis nun überhaupt keine Formen der »Entfaltung und Steigerung« gibt.[53] Die Steigerung eines Werkes in der Kritik – der Leser als der erweiterte Autor (N 2, 470) – widerlegt dies schlagend. Vielleicht kann man das Verhältnis der Figuren von Dialektik und Steigerung so beschreiben: während sie bei Hegel wesentlich koinzidieren, denkt Novalis einerseits die Wechselrepräsentation Entgegengesetzter nicht als sukzessiv eintretende Vermittlung, sondern als gar nicht zu hintergehende Konjunktion, und entläßt er andererseits die zeitlichen Formen der Steigerung aus der dialektischen Verpflichtung auf eine Synthese Entgegengesetzter. Generell sind von der Theorie des reflexiven Wechsels her zwei Aspekte, zwei Blickwinkel auf die Zeit-Problematik zu unterscheiden. Insofern das Wechselspiel der Entgegengesetzten quasi ursprünglich und selbst das »Absolute« ist, also nicht in einem Nicht-Wechsel gründet und auch nicht in einen Nicht-Wechsel mündet, gilt der Befund eines *Ausschaltens des Zeitmoments*: die Entgegengesetzten sind immer schon ›vermittelt‹ oder aneinander entäußert, ohne ein selbstpräsentes Prä oder Post jenseits des ›Spiels‹. Andererseits dagegen impliziert die unhintergehbare Entlassung des Absoluten in den Wechsel gerade seine – allerdings nicht mit den Mitteln Hegelscher Dialektik zu fassende – radikale *Verzeitlichung*. Denn die *Verräumlichung* des Geistes im Buchstaben, des Gefühls in den zeichenhaften Akten der Reflexion überantwortet das Unbestimmt-Innerliche auch der zweiten Dimension äußerer Bestimmung: kein Wechselspiel der Entgegengesetzten, kein Reflexionszusammenhang ohne das Moment der *Zeit*.[54] Auch wenn es kein transzendentales Selbst vor oder nach dem »*Aus sich herausgehn und In sich zurückkehren*« als der »Form der *Reflexion*« (S 18, 476) gibt – eben kraft der formalen Handlungsweise der Reflexion wird der vertrackte Modus nicht-transzendentalen und nicht-dialektischen Selbstseins im anderen an die beiden Dimensionen der Zeiterfahrung gebunden: *Erinnerung* (In-sich-zurück) und Erwartung oder *Sich-Entwerfen auf Zukunft* (Aus-sich-heraus). Kein Präsens und keine Präsenz ohne diese Temporalisierung. Unter dieser Perspektive ist das romantische Absolute, mit voller Konsequenz als Wechselspiel und Reflexionszusammenhang gefaßt, mithin *ab ovo* und für immer an *Raum* und *Zeit* entlassen, ja Raum und Zeit sind geradezu Konstituentien dieses (nicht-absoluten) Absoluten.

Ein anderer Unterschied der romantischen Theorie quasi ursprünglicher Selbstdarstellung in einem Fremden zur Hegelschen Dialektik ist die veränderte Rangordnung von Identität und Differenz. Während die Hegelsche Dialektik – oft allerdings weniger ihrer materialen Durchführung als ihrem methodisch-ontologischen Selbstverständnis nach – die Differenz (Unterschied, Gegensatz, Widerspruch) aus einer an sich seienden Identität hervorgehen und in einer an und für sich seienden Identität ›aufheben‹ läßt, ist in Novalis »Wechsel« eher umgekehrt die Differenz ›das übergreifende Allgemeine‹ und die Identität nur ein gleitender Effekt ihres Spiels.

Die Auf- und Umwertung der Reflexion als Konsequenz der frühromantischen Semontologie

Vermutlich waren es die sprachtheoretischen Entdeckungen der Frühromantiker, die sie auch im Felde der Ontologie die Annahme eines »reinen«, sich selbst gegenwärtigen Absoluten haben erschüttern lassen. Mit großer Konsequenz nämlich könnte die *ganze* romantische Philosophie als Theorie des Zeichens oder der Sprache gelesen werden. »Alles spricht« (N 3, 268) ist eine der Bannformeln für diesen Zusammenhang, und erklärtermaßen hat Novalis die »Ordnung der Elementarthätigkeiten« oder gar der absoluten »Urthätigkeit« von ihrer Korrespondenz zur »Ordnung der Zeichen« her gedacht (N 3, 176). An eben dieser Stelle fällt auch das Wort von einer »Urreflexion«, die dem Reflektierten »simultan« sei – genau wie die Ordnung der differentiellen Zeichen kein bloßer Nachtrag für sich bestehenden Sinns ist. Dringt man zur sprachtheoretischen Fundierungsschicht frühromantischen Philosophierens vor, ist es daher keineswegs, wie Benjamin glaubte, »völlig verfehlt«, nach einem »Grund zu suchen« für die »romantische Deutung des Absoluten« und »alles Wirklichen« als eines Mediums reflexiver Selbstdarstellung (I 62). Vielmehr erscheint diese ›dialektische‹ Theorie des Absoluten motiviert in einem konsequenten Zuendedenken der ›notwendigen Wörtlichkeit‹ allen Geistes, der Dekonstruktion eines transzendentalen Signifikats jenseits der differentiellen Bahnungen der »Zeichen«. Doch ob man die romantische Metaphysik nun wie Benjamin als bloßes »Credo« stehen läßt oder sie in grundlegenden sprachtheoretischen Entdeckungen angelegt und vorgeprägt sieht: der Befund eines onto-semiologischen Parallelismus – einer Konvergenz elementarer Denkfiguren in Darstellungs-/Sprachtheorie, Poetologie und Ontologie von »Seyn« und »Leben« – ist in jedem Fall mehr als ein nur hypothetisches Datum. In der kritischen Wendung gegen eine absolute Identität sich selbst durchsichtigen Seins korrespondieren die Figuren der romantischen Semiologie und der romantischen Ontologie aufs engste, und es ist eben diese Konjunktion, welche die Darstellungsform der Reflexion zugleich zur Seinsform des Absoluten selbst aufzuwerten ermöglicht. Denn der Begriff der absoluten Wechselrepräsentation Entgegengesetzter spielt nicht nur terminologisch in den Begriff produzierender Spiegelung oder konstitutiver Reflexion hinüber, er hat auch der Sache nach – wie immer genauer erwiesen werden soll – in ihm seinen Wahlverwandten.

Nachdem als eine erste Motivation der romantischen Parallelisierung von Mathematik und Sprache die Negation eines selbstpräsenten ›Dings an sich‹ jenseits der Konstruktion des Mediums bzw. in ihm dargestellt worden ist, nun zu den Konsequenzen, die sich für die Theorie der Reflexion daraus ergeben. Novalis hat sie bündig formuliert: wenn die »mathematischen Formeln [...] eine Welt für sich aus(machen)«, statt nur eine vorausgesetzte »Welt« sekundär zu re-präsentieren, dann »spielen (sie) nur mit sich selbst«, dann ist das differentielle Spiel ihrer Reflexionen in sich an sich selbst das ›Sein‹, das sie darstellen. Und »so ist es auch mit der Sprache«: »Wenn man den Leuten nur begreiflich machen könnte, daß es mit der Sprache wie mit den mathematischen Formeln sei – Sie machen eine Welt für sich aus – Sie spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll« (N 2, 672). Sollte bei Leibniz die Ineinsbildung von Mathematik und Sprache auf eine reine Ordnung des Verstandes führen, so motiviert ihre Korrelation bei Novalis gerade ihren Paradigma-Charakter für die romantischen Ideen der »Schöpfung aus Nichts« und der sich selbst darstellenden Poesie. Von einer »*poetischen mathematischen* [...] Welt« spricht Novalis (N 3, 441), und die selbstgesetzliche Welt der Musik, das relationale Spiel der Töne, ist unter dieser Perspektive selbst wiederum eine Metapher von Mathematik und Sprache:

Bayerische Staatsbibliothek München

Musikalische Mathematik. Hat die Musik nicht etwas von der Combinatorischen Analysis und umgekehrt. Zahlen Harmonieen – Zahlenacustik – gehört zur Combinatorischen Analysis [...]
Die Combinatorische Analysis führt auf das Zahlen Fantasiren – und lehrt die *Zahlencompositionskunst* – den mathematischen Generalbaß. (Pythagoras, Leibnitz.) Die Sprache ist ein musicalisches IdeenInstrument. Der Dichter, Rhetor und Philosoph *spielen* und componiren grammatisch. (N 3, 360)

Dichtung und Philosophie als grammatisches Komponieren im selbstreflexiven Medium – dies ist eben deshalb kein Abfall vom Anspruch auf Darstellung des Absoluten, weil Mathematizität, »musicalischer Genuß« und »mystischer Gebrauch« der sprachlichen différance für die Romantiker eins sind. »Mystisch« ist am Spiel der Buchstaben, daß jeder Geist schon an seinem Ursprung in es eingeschrieben ist. Insofern »(liegt) überall eine grammatische Mystik, wie mir scheint zum Grunde – die sehr leicht das erste Erstaunen über *Sprache* und *Schrift* erregen konnte. (Die wilden Völker halten die Schrift noch jezt für Zauberey.)« (N 3, 267).

Kraft dieser grammatischen Mystik ohne ein Absolutes jenseits des grammatischen Komponierens kann auch mit Benjamin von einer *Unmittelbarkeit* selbstreflexiver Strukturen gegenüber Darstellung und Sein des Absoluten gesprochen werden. Als Spiegelung in einem anderen ist die Reflexion scheinbar der Inbegriff *mittelbarer* Darstellung; insofern aber diese reflektierende Darstellung allererst das Dargestellte zu dem werden läßt, was es ist, sind ihre Strukturen *unmittelbar* Medium und Sein des vermeintlich nur Gespaltenen und Aufgeschobenen. Was Novalis über »alle ächte Beziehungen« äußert, gilt daher auch für die Reflexion: sie ist »mittelbar und unmittelbar zugleich« (N 3, 404), eine »Synthesis des Mittelbaren und Unmittelbaren« (N 3, 62). Sie ist »unmittelbar, und mittelst des Unmittelbaren mittelbar, real und symbolisch zugleich« (N 2, 551). Von Benjamin nur sehr verkürzt exponiert, erfährt das Theorem einer »vermittelten Unmittelbarkeit« der Reflexion (I 27) mithin durch die romantische Semontologie eine tragfähigere Begründung und Bestätigung.

Geist, Sein, Reflexion und Leben: Hölderlins Darstellungstheorie

Die spekulative Gedankenmasse, die in den vorangegangenen Kapiteln in ihre Extreme polarisiert worden ist, hat in all ihrer Widersprüchlichkeit eine erstaunliche Parallele in Denkfiguren, die zur selben Zeit Friedrich Hölderlin artikuliert hat. Erstaunlich ist das Ausmaß dieser Ähnlichkeiten, weil es offenbar keine direkten Querverbindungen zwischen den Zeitgenossen gab. Obwohl sich ihre Kreise vielfach überschnitten – Hölderlin stand wie Novalis und Schlegel in Kontakt mit Schiller, Goethe, Fichte und Schelling; auch er lebte vorübergehend in Jena; alle drei veröffentlichten in renommierten Verlagen und Periodika –, kam es bekanntlich zu keiner wechselseitigen Rezeption. Daß die extrem weltläufigen Notizbücher und Studienhefte Friedrich Schlegels unter Hunderten von Namen den Hölderlins kein einziges Mal erwähnen, ist geradezu eine Probe auf die vielbeschworene Außenseiterstellung und Unbekanntheit Hölderlins. Kein Wort auch von Novalis über den *Hyperion*, der dem *Ofterdingen* immerhin in vielem nähersteht als Schlegels *Lucinde* oder Tiecks *Sternbald*. Umgekehrt, auf der Seite Hölderlins, mögen die größere Zurückgezogenheit, die Distanz zu literarischen Kreisen und zum ›gesellschaftlichen‹ Leben überhaupt sowie ein geringerer Antrieb zu weitläufiger Kennerschaft der Grund gewesen sein, warum Hölderlin selbst eine so auf öffentliche Wirkung bedachte Gestalt wie Friedrich Schlegel offenbar nicht wahrgenommen, zumindest nicht erwähnt hat. Die philosophischen Fragmente und Studien, um die es hier geht, sind allerdings zur fraglichen Zeit ohnehin nur zu einem sehr kleinen Teil publiziert worden. Daß gerade in ihnen so weitreichende Analogien sich finden, ist trotzdem alles andere als mysteriös. Denn es sind dieselben, durch Kant, Fichte und Schelling vorgegebenen Probleme und Begriffe, von denen sowohl Hölderlins als auch Schlegels und Novalis' philosophische Äußerungen ihren Ausgang nehmen und auf die sich noch ihre eigenwilligsten Prägungen beziehen lassen. Darüber hinaus aber korrespondieren auch manche der individuellen Akzente und Versetzungen, kraft deren die drei Zeitgenossen die tradierten Bahnen, sich in ihnen bewegend, stets auch in Frage stellen und verlassen.

Hölderlins längste und bedeutendste theoretische Aufzeichnung

– *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes* – ist in toto eine Theorie der »Darstellung« (H 245). Die Bewegung vom Anfang zum Ende führt vom »Geist« zur »Sprache«, und als der Hauptmotor dieser Vermittlung, als der poetischen Verfahrungsweise »zum Grunde liegende Tätigkeit«, stellt sich »die *unendliche* schöne Reflexion« heraus, »welche in der durchgängigen Begränzung zugleich durchgängig beziehend und vereinigend ist« (H 265). Hölderlin gebraucht auch (allerdings nur für eine bestimmte Stufe der »unendlichen schönen Reflexion«) den Terminus »poetische Reflexion« (H 247),[54] und um den im Re angelegten Repräsentationsgedanken immanent zu erschüttern und in eine Produktionslogik zu überführen, prägt er die markante Formel von einer »*schöpferischen Reflexion*«, die »nichts als gegeben annehme, von nichts positivem ausgehe«, als »Produzentin« der Sprache (H 263). Wie sonst nur Schlegel und Novalis, wendet auch Hölderlin die Semiologik von Reflexion und Sprache ins Ontologische (und umgekehrt). Die Theorie der Darstellung ist ipso facto eine objektive Theorie des Dargestellten, des Geistes, des Lebens und des Menschen; »der Gang und die Bestimmung aller und jeder Poesie« und »der Gang und die Bestimmung des Menschen überhaupt« gelten als »ebendasselbe« (H 263). Die Hölderlin-Forschung hat daher zu Recht festgestellt, Hölderlin setze Poetologie, Reflexionsphilosophie, Sprachphilosophie und Philosophie des Lebens in eins.[55] Diese Konjunktion ist allerdings bei Hölderlin mindestens so sehr von Brüchen und Widersprüchen geprägt wie bei Schlegel und Novalis. Die folgende Lektüre will solche Brüche weder zudecken oder gar versöhnen noch auf subjektives Unvermögen reduzieren. Sie will vielmehr gerade sie auf ›Zusammenhang‹ durchsichtig machen: als Mit- und Gegeneinanderspielen von vorgegebenen Denkfiguren und solchen, die sie transzendieren.

Eine erste Schicht der Hölderlinschen Überlegungen kann direkt auf die Probleme bezogen werden, die Fichte und Schelling in aller Schärfe artikuliert und in unterschiedlicher Weise ›gelöst‹ haben. Sie beruht auf der qua Tradition übermächtigen metaphysischen Grundannahme, daß der »Geist«, das »Reine«, das »Ich«, das absolute »Sein«, wesentlich Einheit in sich ist, bei Hölderlin zwar die Einheit Entgegengesetzter, aber eben doch eine unauflösliche Einheit, in der »gar keine Trennung vorgenommen werden kann« (H 217). Wie kann eine solche innerliche und untrennbare Einheit in der Sphäre äußerer Unterscheidungen – im Buchstaben, im Unreinen, im Nicht-Ich, im Wechsel – sich darstellen, ja wie kann sie überhaupt reflexiv erfaßt werden? Eine ganze Reihe von Hölderlins Äußerungen führt auf die Antwort: sie kann das überhaupt nicht, oder anders: sie kann das nur im Modus der Verfehlung, der negativen Aufhebung ihrer selbst. Das Paradigma für diese Antwort ist, wie bei Fichte und Schelling, die Aporie reflexiver Selbsterfassung des Ich. In dem Moment, wo das Ich von sich selbst Ich sagt, ist es schon nicht mehr das als untrennbare Einheit hypostasierte Ich, sondern unterscheidet sich in sich als Subjekt und Objekt. Es verfehlt mithin, was es ergreifen will, und jeder weitere Reflexionsakt würde diese Verfehlungsstruktur nur potenzieren und die Einheit unendlich aufschieben. Schon in der Aufzeichnung *Urtheil und Seyn* hat Hölderlin die reflexive Identität qua Spaltung schroff und unvermittelbar einer hypostasierten unvordenklichen Einheit gegenübergestellt. Wie Novalis im Identitätssatz a = a gerade das Verlassen des Absoluten diagnostizierte, so gilt auch für Hölderlin:

> »Ich bin Ich« ist das passendste Beispiel zu (dem) Begriff der Urtheilung [...] Wenn ich sage: Ich bin Ich, so ist das Subject (Ich) und das Object (Ich) nicht so vereiniget, daß gar keine Trennung vorgenommen werden kann, ohne, das Wesen desjenigen, was getrennt werden soll, zu verlezen; im Gegenteil das Ich ist nur durch diese Trennung des Ichs vom Ich möglich. Wie kann ich sagen: Ich! ohne Selbstbewußtseyn? (H 216f.)

Als (Ur-)Teilung bleibt alle Reflexion mithin strikt getrennt von jenem vorgängigen Sein, auf das sie sich vergeblich richtet:

> Wo Subject und Object schlechthin, nicht nur zum Theil vereiniget ist, mithin so vereinigt, daß gar keine Theilung vorgenommen werden kan, ohne das Wesen desjenigen, was getrennt werden soll, zu verlezen, da und sonst nirgends kann von einem *Seyn schlechthin* die Rede seyn, wie es bei der intellectualen Anschauung der Fall ist. (H 216)

Hölderlin teilt also mit seinen Zeitgenossen die Einsicht in die Aporien reflexiver Selbstvergewisserung und Selbstdarstellung, und er verwendet als deren Gegenbild auch den Terminus der intellektuellen Anschauung. Aber zumindest zu der Fichteschen Lösung dieser Aporie steht seine bündige Formulierung doch quer. Wie bereits entwickelt, zieht Fichte aus dem Dilemma der Selbstreflexion – wie entgehe ich der Spaltung? und wie erkenne ich mich *als* mich, wenn ich mich nicht schon vorher kenne? – die

Konsequenz: es *muß* ein aller Reflexion vorausliegendes »unmittelbares Bewußtsein unserer selbst« geben, in dem keine Trennung statthat. Eine solche intellektuelle Anschauung ist zwar nicht demonstrabel, aber doch *denknotwendig*, um überhaupt so etwas wie eine absolute Einheit und ein Sich-Wissen widerspruchsfrei annehmen zu können. Für Dieter Henrich ist dies schlechthin »Fichtes ursprüngliche Einsicht«[56], und viele seiner Schüler haben von ihr her die Selbstbewußtseins-Theoreme von Fichtes Zeitgenossen interpretiert. Hölderlin jedoch ist so wenig auf diesen Nenner zu bringen wie Schlegel und Novalis. Die Differenz der zitierten Passage zu Fichte ist eine doppelte. Erstens: Fichte konstruiert – provokativ formuliert: um gleichzeitig einem idealistischen Einheits- und Selbstbewußtseinsphantom entsprechen zu können – in rein logischer Demonstration ein Un-Ding, eine als untrennbare Einheit in sich verschlossene und insofern von keiner Differenz gezeichnete Handlung, der er gleichwohl den Charakter des Bewußtseins zuschreibt. Da alles Bewußtsein Bewußtsein *von* etwas und mithin in die Differenz verwickelt, eben dies aber zu vermeiden ist, rettet Fichte sich mit der Formel eines »unmittelbaren Bewußtseins« – was eher ein gelungener sprachlicher Ausdruck der zu lösenden Paradoxie als deren Überwindung ist (und mehr wohl auch nicht sein kann). Diesen raffinierten Ausweg im Interesse bestimmter metaphysischer wie erkenntnistheoretischer Vorgaben und Ziele geht Hölderlin nicht mit. Einerseits besteht er darauf, daß alles Ich stets Bewußtsein und Bewußtsein unweigerlich Spaltung, Vermittlung impliziert, und verweigert sich insofern der Konstruktion eines absoluten, nicht-setzenden, prädifferentiellen und präreflexiven »Bewußtseins unserer selbst«. Andererseits spricht er der untrennbaren Einheit in der intellektuellen Anschauung konsequenterweise strikt das Prädikat eines wie immer gearteten Bewußtseins[57] ab. »Die intellectuale Anschauung und ihr mythisches, bildliches Subject, Object« gelten ihm nicht als unmittelbares Bewußtsein unserer selbst, als Ergreifen unserer selbst im Akt, sondern bedeuten ohne Abstriche den »Verlust des Bewußtseins« (H 259). Denn:

(Fichtes) absolutes Ich (= Spinozas Substanz) enthält alle Realität; es ist alles, u. außer ihm ist nichts; es giebt also für dieses abs. Ich kein Object, denn sonst wäre nicht alle Realität in ihm; ein Bewußtseyn ohne Object ist aber nicht denkbar, und wenn ich selbst dieses Object bin, so bin ich als solches notwendig beschränkt, sollte es auch nur in der Zeit seyn, also nicht absolut; also ist in dem absoluten Ich kein Bewußtseyn denkbar, als absolutes Ich hab ich kein Bewußtseyn [...][58]

Wenn man so will, zerlegt Hölderlin also Fichtes rettende Formel von einem quasi unbewußten Bewußtsein in seine unvereinbaren Pole. Oder anders: er hält ganz bewußt an der aporetischen Ausgangslage von Fichtes Selbstbewußtseinstheorie fest. Der Term intellektuelle Anschauung wird dabei in einem deutlich radikaleren Sinne transzendent als bei Fichte. Er bezieht sich nicht auf ein unmittelbares Sich-selbst-Ergreifen qua *Handlung*, sondern wird synonym mit dem unvordenklichen »*Seyn schlechthin*«. Diese doppelte Differenz zu Fichte[59] im Anschluß an eine weitgehend übereinstimmende Darlegung der Aporien reflexiver Selbstvergewisserung markiert allerdings noch keineswegs eine völlig originelle Position Hölderlins. Denn sie ist ipso facto eine um so größere Nähe zur Schellingschen Semantik von unbedingt, Absolutheit, intellektueller Anschauung und transzendentem Sein. Während Kant die intellektuelle Anschauung als Behauptung einer unmittelbaren *Erkenntnis* der *Dinge an* sich kritisch verwarf; während Fichte die intellektuelle Anschauung, um den Vorwurf eines Rückfalls in die vorkritische Metaphysik abwehren zu können, von jedem Bezug auf ein Sein explizit löst und sie nur noch auf ein *Handeln* des Ich »gehen« läßt, das in diesem Handeln seiner selbst unmittelbar *bewußt* sein soll[60], bezieht Hölderlin sie auf eine neue Weise auf die Kategorie des Seins zurück: nicht auf seine Erkenntnis, sondern auf die erkenntnis- und *bewußtseinstranszendente* Struktur des Seins selbst, des »*Seyns schlechthin*«. Wenn aber die intellektuelle Anschauung nur ein direktes Korrelat, ja ein Synonym des unvordenklichen Seins und mithin genauso in sich verschlossen wie dieses ist, dann darf von ihr her nicht – wie bei Fichte – eine Lösung des Reflexions- und Bewußtseinsproblems erwartet werden. Ausdrücklich wird daher auch der Ausweg der intellektuellen Anschauung für die theoretische Philosophie verworfen:

Ich suche mir die Idee eines unendlichen Progresses der Philosophie zu entwikeln, ich suche zu zeigen, daß die unnachläßliche Forderung, die an jedes System gemacht werden muß, die Vereinigung des Subjects und Objects in einem absoluten – Ich oder wie man es nennen will – zwar

ästhetisch, in der intellectualen Anschauung, theoretisch aber nur durch eine unendliche Annäherung möglich ist, wie die Annäherung des Quadrats zum Zirkel, und daß, um ein System des Denkens zu realisieren, eine Unsterblichkeit ebenso nothwendig ist, als sie es ist für ein System des Handelns.[61]

Diese Sätze aus dem Brief an Schiller vom 4. September 1795 formulieren bündig zwei Eckdaten des Hölderlinschen Denkens. Erstens: an die Stelle eines Akts instantaner und unmittelbarer Erfassung des Seins (Geist, Absolutes, Ich) tritt in der theoretischen Philosophie die »unendliche Annäherung«.[62] Das in sich ›runde‹ Absolute (»Zirkel«) darf nicht auf eine gleichermaßen in sich runde Anschauung vertrauen, sondern bleibt in das Medium einer kantigeren, ›quadratischen‹ Handlungsform entlassen. In der *Verfahrungsweise des poetischen Geistes* wird diese »Tätigkeit« zeitlicher und differentieller Vergegenwärtigung des Geistes die »*unendliche* schöne Reflexion« genannt (H 265). Zweitens: der intellektuellen Anschauung – als bewußtlosem Korrelat der untrennbaren und unauflöslich in sich verschlossenen Struktur des Seins schlechthin – wird ›nur‹ noch eine ästhetische Bedeutung zugesprochen. Die Berechtigung, hier in einem einschränkenden Sinn von ›nur‹ zu sprechen, ergibt sich zwar nicht aus der zitierten Briefstelle, wohl aber aus dem Sprachgebrauch sämtlicher poetologischer Aufzeichnungen. Hölderlin verweist die intellektuelle Anschauung nicht in die Ästhetik, um sie damit wie Schelling zur Krönung, zum Abschluß des gesamten Systems aufzuwerten.[63] Kein Hinweis, daß er der intellektuellen Anschauung, die ihm stets als gleichbedeutend mit dem »Verlust des Bewußtseins« galt, im Felde der Kunst die Schellingsche Synthese von bewußt und unbewußt zugetraut hätte. Nein, Hölderlin steigert die intellektuelle Anschauung nicht durch ihre Verschiebung aus der theoretischen Philosophie in die Ästhetik, er partikularisiert sie vielmehr. Denn sie figuriert letztlich nur noch als eine quasi-metaphorische Gattungsbezeichnung für den »Grundton« des »tragischen Gedichts« (H 266). Und diesem Grundton stehen in den anderen Gattungen nicht nur andere Grundtöne zur Seite, seine »Innigkeit« als »Einigkeit mit allem, was lebt« (H 267), ist auch ganz und gar durch den widerstrebenden »Kunstkarakter« der in heroischen Dissonanzen und Kämpfen sich äußernden Tragödie gebrochen. Für die intellektuelle Anschauung bleibt also

nur eine bescheidene und sehr partikulare Rolle in Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne, und diese Lehre ist wesentlich eine Lehre der poetischen Reflexion.

Wie sind aber die bislang exponierten Momente – Hölderlins Beschreibung der untrennbaren Einigkeit von Sein und Geist; seine Depotenzierung der intellektuellen Anschauung; und seine Forderung einer »unendlichen Annäherung« an das Absolute – unter der Perspektive des Darstellungsproblems zusammenzudenken? Eine erste Antwort darauf, und dies wurde bereits oben eine erste ›Schicht‹ von Hölderlins Behandlung des Darstellungsproblems genannt, kann nur lauten: sie sind es nicht. Denn mit der intellektuellen Anschauung beraubt Hölderlin sich offenbar der einzigen Erfassungsform, die seiner Metaphysik von Sein und Geist als untrennbarer Einheit und vorgängiger Präsenz entsprechen könnte. Die unendliche Annäherung qua Reflexion kann dagegen nur eine ebenso unendliche Entfernung und Verfehlung sein, denn sie vermag nie die Dimension der Zeit und der Trennungen zu transzendieren. Diese Aporie stellt Hölderlin denn auch in der *Verfahrungsweise des poetischen Geistes* in aller Schärfe heraus. Die einem Werk zugrundeliegende »poetische Individualität«, das »poetische Ich«, teilt für Hölderlin die Charaktere des Seins: wie dieses unzertrennliche Einheit von Subjekt und Objekt, eine »harmonischentgegengesezte«, in sich selbst unterschiedene Einheit ist, so verbindet auch die poetische Individualität »unzertrennlich« (in-dividuum) »beedes in *Einem*«, Entgegensetzung und Vereinigung. Kraft dieser Unzertrennlichkeit in sich kann die poetische Individualität aber per definitionem nicht »der Reflexion« und »also gar nicht erscheinen« oder sich selber »zum Object« werden, ohne sich *als* unzertrennliche aufzuheben, zu »töten«:

Sie ist also nie blos Entgegensezung des Einigen, auch nie blos Beziehung Vereinigung des Entgegengesezten und Wechselnden, Entgegengeseztes und Einiges ist in ihr unzertrennlich. Wenn diß ist, so kann sie in ihrer Reinheit und subjectiven Ganzheit, als ursprünglicher Sinn, zwar in den Acten des Entgegensezen und Vereinigens, womit sie in harmonischentgegengeseztem Leben wirksam ist, passiv seyn, aber in ihrem lezten Act, wo das Harmonischentgegengesezte als Harmonisches entgegengeseztes, das Einige als Wechselwirkung in ihr als Eines begriffen ist, in diesem Acte kann und darf sie schlechterdings nicht durch sich selbst begriffen, sich selber zum Objecte werden, wenn sie nicht statt einer unendlich

einigen und lebendigen Einheit, eine todte und tödtende Einheit ein unendlich positives gewordenes seyn soll; denn wenn Einigkeit und Entgegensezung in ihr unzertrennlich verbunden und Eines ist, so kann sie der Reflexion weder als entgegensezbares Einiges, noch als vereinbare Entgegengeseztes erscheinen, sie kann also gar nicht erscheinen [..] (H 251f.)

Mit diesem Fazit, mit dieser Aporie (die gleich dreimal[64] in aller Ausführlichkeit entwickelt wird) wäre Hölderlins Reflexions- und Darstellungslehre zu Ende und gescheitert, wenn nicht noch derselbe Satz auf das »kann also gar nicht erscheinen« den Einspruch folgen ließe: »und doch muß er es«. Dieses »muß« kann aber in letzter Konsequenz nur eingelöst werden, wenn rückwirkend auch seine ausweglosen Vorgaben in Frage gestellt werden. Und tatsächlich gehen vom positiven Teil der Hölderlinschen Darstellungslehre her Friktionen, Verschiebungen aus, die in die zugrunde gelegte Metaphysik des Dargestellten eingreifen, sie ›dekonstruieren‹. Ein großer Teil der positiven Darstellungslehre – und nur er ist recht eigentlich in der Hölderlin-Forschung wahrgenommen worden – versucht in der Tat, das Unvereinbare zu vereinbaren: ein (Sich-)Erscheinen in einem »äußeren Organ« zu denken, ohne doch die Metaphysik der vorgängigen und ›reinen‹ Präsenz aufzugeben. Diese Überlegungen werden im folgenden als eine zweite Schicht von Hölderlins Darstellungslehre umrissen.

Hölderlins Lösung der Selbstbewußtseins- und Darstellungsaporien scheint auf den ersten Blick die Problematik nur zu verschieben. Sie gehorcht im übrigen einer ähnlich formalen Argumentation wie Fichtes ›Herleitung‹ der intellektuellen Anschauung – wenn das eine nicht funktionieren *kann*, so *muß* das andere denknotwendigerweise möglich sein: »Da (der poetische Geist) aber (seine Individualität, sein Ich) nicht durch sich selbst und an sich selbst erkennen kann, so ist ein äußeres Object notwendig« (H 252). Transzendental ›hergeleitet‹, obwohl sicher auch von Hölderlins früher, erklärtermaßen an zu großer Weltlosigkeit laborierender Lebenserfahrung motiviert, kommt so jene bekannte Formel zustande, die man geradezu als den Hölderlinschen Imperativ bezeichnen könnte:

Seze dich *mit freier Wahl* in harmonische Entgegensezung mit einer äußeren Sphäre, so wie du in dir selber in *harmonischer* Entgegensezung

ist, von Natur, aber unerkennbarer weise so lange du in dir selbst leibst. (H 256f.)

Dieser Imperativ »aus sich heraus zu gehen«, um »fühlbar« zu werden (H 241), verweist das Ich an das Nicht-Ich, den Geist an ein äußeres »Organ«. Was schon der Anfang der *Verfahrungsweise* unter dem Fichteschen Terminus des »Wechsels« exponiert, erfährt von hier aus seine Begründung. Die Wendung vom »sich in sich selber und in anderen zu reproduciren« (H 241) des Geistes markiert daher nicht zwei additive Momente der »Bewegung«, sondern das »sich in sich selber« ist Hölderlin überhaupt nur denkbar »in anderen«. Als »gewis merkwürdig« notiert schon ein Brief an Hegel vom 26. Januar 1795 Fichtes »Auseinandersezung der Wechselbestimmung des Ich und Nicht-Ich (nach seiner Sprache)«.[65] Gewiß merkwürdig ist auch die Hölderlinsche Fassung des Wechsels. Von der Fichteschen differiert sie in zwei Punkten. Erstens: während Fichte scharf den theoretischen und den praktischen Wechsel unterscheidet – hier setzt sich das Ich als *bestimmend* das Nicht-Ich, dort setzt es sich als *bestimmt* durch das Nicht-Ich –, sind bei Hölderlin stets beide Seiten verschränkt. Das Ich, der Geist, wähle ein »Object« (»Organ«, Nicht-Ich), »um von diesem *durchaus angemessen bestimmt zu werden* und es *zu bestimmen*« (H 254). Diese Konjunktion, sofern man sie nicht als bloße Ent-Differenzierung der Fichteschen Theorie ansehen will, erinnert an den seit Kant verbreiteten Systemgedanken, komplementäre Einseitigkeiten der theoretischen und praktischen Philosophie in der Ästhetik zu ›versöhnen‹. Zweitens: während Fichte in der Aporie reflexiver Selbstvergewisserung gerade die Notwendigkeit sieht, ein absolutes Ich *jenseits* des Wechsels anzunehmen, in den er das Ich als Subjekt und Objekt von Beginn der *Wissenschaftslehre* an verstrickt, führt dieselbe transzendentallogische Aporie bei Hölderlin recht eigentlich erst *in* den Wechsel *hinein*. Oder anders formuliert: sie begründet post festum, warum und in welcher Weise auch die *Verfahrungsweise* von Beginn an eine Theorie des Wechsels ist.

Inwiefern *kann* Hölderlins Wechsel aber leisten, was er seiner Begründung zufolge leisten *muß*? Ein Gegenargument liegt ja nahe: der Wechsel mit, die Reflexion in einer »äußeren Sphäre« verwickelt den untrennbar-innigen Geist doch genauso in Entgegensetzungen, wie es bei seiner ›inneren‹ Spaltung in Subjekt

und Objekt der Fall gewesen wäre. Warum ist, was dort als Verfehlen und »Töten« der Einheit nicht sein durfte, hier als Aussich-Herausgehen und In-sich-Zurückkehren erwünscht? Die Antwort Hölderlins darauf kann man etwa so zuspitzen: gerade weil das äußere Organ so manifest verschieden ist von dem In-sich-Einssein des Geistes, *»eben weil (der Mensch bzw. der poetische Geist) mit (der äußeren Sphäre, dem Organ der Darstellung) nicht so innig verbunden ist, von dieser abstrahiren und von sich, in so fern er in ihr gesezt ist, und auf sich reflectiren kann«* (H 257), kann die Gefahr seiner falschen Identifikation hier besser und kunstvoller umgangen werden. Der wechselnde Ton, die nächste Reflexion verweisen darauf, daß die vorhergehenden nicht »das Ganze« waren; die Gesamtheit des Wechsels und der Reflexionen in einem äußeren Organ hebt sich letztlich gewissermaßen selbst hinweg und wird zum »Vehikel« der »unendlichen Annäherung« an den als solchen undarstellbaren Nicht-Wechsel.[66] Dies nennt Hölderlin »Übergang« (H 244), einen Prozeß des »Werdens im Vergehen« (H 282 ff.) oder des Vergehens im Werden zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit. Als Synonyma für einen solchen »Übergang« gebraucht er, die tradierten rhetorischen Bedeutungen durch eigenwilligen Rekurs auf die Etymologie verschiebend, die Begriffe »Metapher« (von μεταφέρειν, [hin]übertragen, wechseln) und »Hyperbel« (von ὑπερβάλλειν, darüber hinauswerfen, überschreiten).

Jede Darstellung, jede »Äußerung« (H 262) sensu stricto ist, so gesehen, eine Metapher bzw. Hyperbel, das Sich-selbst-Ergreifen des poetischen Ich im Werk »die Hyperbel aller Hyperbeln« (H 252). Und nur aufgrund dieses »Metaphorischen« und »Hyperbolischen« (H 245) in der »Wechselwirkung« steht das äußere »Element« dem Geist, dem es »zwar in seiner anfänglichen Tendenz widerstrebt«, nicht kategorisch und definitiv im Weg. Vielmehr ordnet es sich ihm – in ihn »übergehend« – unter, und die Aufgabe der poetischen Verfahrungsweise, der künstlerischen Technik ist es, ihr »Vehikel« so »metaphorisch« oder »hyperbolisch« wie möglich zu gestalten. Kraft dieses Verfahrens spielen das Sein, der Geist, die transzendentalen Signifikate derart raffiniert mit ihren »anderen«, mit den »Zeichen« (H 248), daß sie sich auf eine »Darstellung« in ihnen einlassen können, ohne ihr vorgängiges und untrennbares Selbstsein einzubüßen. Im Gegenteil: gerade im Spiel des Wechsels und der Reflexionen, in deren Qualität als »Übergang«, wird es »fühlbar«. Zwar verliert also der Geist in seinem Einlassen auf ein äußeres Organ prima vista und strenggenommen etwas von seiner ontologischen Qualität und Reinheit, aber dieser »Verlust« wird »ersetzt« (H 242 f.) durch die Möglichkeit, in der letztlich sich selbst ausstreichenden äußeren Sphäre zu *erscheinen*.

Dieses Schema hat in der Hölderlin-Forschung weithin und mit einigem Recht eine hegelianisierende Interpretation erfahren: da gibt es zunächst den Geist *an sich*, dann seine *Negation*, sein Außer-sich-Sein in der Sphäre der Zeichen, und schließlich – da diese zweite Stufe mit dem Für-andere-Sein auch erst ein Für-sich-Sein ermöglicht – den Umschlag in sein *An-und-für-sich-Sein* als reflektiertes An-sich.[67] Der versöhnlichen Deutung, die dieses Schema dem scheinbar ausweglosen Darstellungsproblem gibt, entspricht auch Hölderlins die »Dissonanzen« (H 261) entschärfende Prägung eines *Harmonisch*entgegengesetztseins. Der radikalen Verfehlung und Alterität der Reflexion ist damit schon terminologisch die Spitze abgebrochen, der Exponent der Einheit bleibt die Dominante noch in der Entgegensetzung mit sich selbst. Das Hegelsche durch-hindurch regelt die Kommunikation zwischen den ontologisch gleichwohl getrennt bleibenden Bereichen.

Diese Darstellungstheorie korresponiert in ihren wesentlichen Elementen mit der *ordo inversus*-Lehre des Novalis. Wie Novalis den Fehl der Reflexion durch Anwendung ihrer Verkehrungsstruktur auf sich selbst hinweggehoben sah, so auch Hölderlin: ist die Reflexion der poetischen Individualität von einer ersten Stufe aus betrachtet »auflösend und verallgemeinernd, verteilend«, wird diese Inversion durch die weiteren Stufen der *»unendlichen* schönen Reflexion« doch wiederum invertiert: »sie giebt dem Herzen alles wieder, was sie ihm nahm« (H 261). Die metaphysische Grundannahme eines vorgängig-transzendentalen Geistes, Seins oder Signifikats läßt eine solche Darstellungstheorie unangetastet. Denn die differentiellen Bahnungen der »äußeren Sphäre« der »Zeichen« figurieren ja, wenn auch nicht als bloße Bezeichnungen, so doch als raffinierte Umwege, als indirekte »Vehikel« der »Reproduktion« von etwas, das kategorial anders als sie selbst strukturiert ist. Zwar gilt die äußere Reproduktion als notwendig, um den Geist nicht nur für andere, sondern auch für sich »erscheinen« lassen zu können. Aber dies läßt die Einsicht in die Funktionsweise zeichenhafter Bestimmung

noch nicht auf die präsenzmetaphysische Auffassung des Dargestellten – des Seins, das erscheint – durchschlagen, wie es in dem radikalisierten Darstellungsbegriff der Frühromantiker geschieht und wie es im folgenden auch als Tendenz einer dritten ›Schicht‹ der Hölderlinschen Darstellungstheorie herausgearbeitet werden soll.

Eine *pro*duzierende statt nur »reproduzierende« Rolle des äußeren »Organs« und damit eine Erschütterung des ›reinen‹, vorgängigen Seins (Geistes) von der Bestimmungslogik der »Zeichen« her, ist in Hölderlins *Verfahrungsweise des poetischen Geistes* vor allem in drei Momenten angelegt, ja ausgesprochen. Das erste ergibt sich bereits aus Hölderlins grundlegender Figur des ἓν διαφέρον ἑαυτῷ, des Einen in sich selbst Unterschiednen[68], als der Grundbestimmung von Sein, Geist und Ich. Diese Formel führt nämlich, konsequent gedacht, keineswegs nur auf den freundlichen Hegelianismus einer ihr Gegenteil übergreifenden Einheit. Sie erlaubt auch Akzentuierungen in anderer Richtung. Denn die *Unhintergehbarkeit* der Entgegensetzungen – Paradigma: das absolute Ich als Subjekt/Objekt – wird durch das Kriterium der *Untrennbarkeit* der Entgegengesetzten nur sehr formal der Einheit integriert. Nichts ist in dieser Einheit, das sich nicht durch das, was es nicht ist, bestimmte und das anders als *in* dieser Relation existierte – also ist die Einheit selbst nur Effekt dieser Differenz- und Entgegensetzungslogik, ohne ein Substrat jenseits davon; also ist das »Eine« gar nicht anders als das Wechselspiel der »Reflexion« und »Zeichen« im »äußeren Organ« strukturiert. Es entfällt mithin die strikte und unvermittelbare Trennung von Urteil und Sein, Reflexion und Leben, Zeichen und Geist: das Sein ist an sich selbst immer schon von einer »Ur-Theilung« (H 216) gezeichnet. Hölderlin entfaltet damit die Ambivalenz von Urteil: einerseits appelliert die Teilung an ein vorgängiges Sein, das geteilt bzw. über das geurteilt wird; andererseits jedoch läßt das Ur- das Uralte, den Ursprung mitschwingen und verwandelt die »Ur-Theilung« in eine im vollen Wortsinn *ursprüngliche* Entgegensetzung eines jenseits davon gar nicht präsenten Seins. Die Formulierung des Hölderlinschen Imperativs, wonach die Struktur des Seins in sich selbst »so« beschaffen sei »wie« diejenige der Entgegensetzung mit einer äußeren Sphäre (H 256), kann daher ernst genommen werden als Formulierung eines ontosemiologischen Parallelismus von Darstellung und Dargestelltem.

Der ausweglose Chorismos, die kategoriale Kluft zwischen beiden Bereichen hebt sich unter dieser Perspektive hinweg, und die »poetische Reflexion« benötigt von hier aus nicht mehr die bloß funktionale Legitimation in der Lehre der qua Potenzierung sich selbst hinweghebenden Verkehrung, sie kann vielmehr in den positiven Bestand des Geistes selbst hereingenommen werden. Terminologisch interessant ist in diesem Zusammenhang, daß Hölderlin die »Bedeutung«, als Schematismus »zwischen Geist und Zeichen« (H 248), als »Übergang [...] zwischen dem Ausdruk, [...] dem sinnlichen Stoffe, [...] und zwischen dem Geiste« (H 244), auch als »Grund des Gedichts« bezeichnet. Vermöge der Denotation und vollends der Konnotation von »Grund« avanciert dadurch das »Verbindungsmittel«, das Mediale, selbst zu einer Art (ursprungslosen) Ursprung dessen, was es verbindet – eine Figur, deren überragende Bedeutung für die frühromantische Philosophie noch dargestellt werden soll.

Die Hereinnahme der Darstellung in den positiven Bestand des Dargestellten geschieht bei Hölderlin – und darin liegt das zweite Moment seiner Dekonstruktion präsenzmetaphysischer Vorgaben im Vollzug der Erörterung des Darstellungsproblems – vor allem vermöge des Begriffs des *Lebens*. Auch hier gibt es Parallelen zu Friedrich Schlegel und Novalis. Der Umschlagspunkt in Hölderlins Semantik von »Leben« kann direkt an der Ambivalenz seiner Darstellungslehre markiert werden. Einerseits wird aus der untrennbaren Einheit des Geistes in der spaltenden »Reflexion« in sich eine »todte und tödtende Einheit« (H 252). Insofern sind Reflexion und (Selbst-)Darstellung Gegenpole des »wahren« Lebens, der »lebendigen Einheit« (H 252) des »Reinen«: »Das Reine [...] widerstreitet dem Organ, in dem es begriffen, [...] es widerstreitet dem Wechsel« (H 248). Andererseits verweigert Hölderlin dem »Reinen« an sich selbst das Prädikat lebendig, weil es per definitionem keiner Bestimmung fähig (denn jede Bestimmung wäre ja eine Trennung des Untrennbaren), mithin schlecht abstrakt, leer (»*leere* Unendlichkeit«, H 251, »Mangel in der Einigkeit«, H 247) und so gesehen ebenfalls »tot« ist. Lebendig wird dieses Reine für ihn erst dadurch, daß es »aus sich herausgeht« (H 257) in ein »äußeres Organ«, wo es sich, statt sich nur zu verlieren, »negativpositiv [...] und hyperbolisch darstellt« (H 250). Der Term Negativpositiv realisiert in sich, was Hölderlin von Sein und Geist fordert: eine Einheit

Entgegengesetzter zu sein. Um ihm gerecht zu werden, darf man ihn nicht als nachträgliche Verbindung vorausgesetzter Pole, sondern muß ihn, gemäß des Hölderlinschen Prädikats der Untrennbarkeit, als eine Art ursprüngliches Wechselspiel denken. Im Charakter des Negativpositiven – eine verwandte Prägung ist das »positive Nichts« (H 252) – treffen also letztlich Hölderlins Bestimmungen der lebendigen Darstellung und des Dargestellten selbst (Sein, Geist) zusammen. Die Ontologie wird von der Semiologie mit in die Sphäre konstituierender Spaltung und Außer-sich-Seins hineingezogen, das »harmonischentgegengesezte« irreversibel und unaufhebbar in die »äußere Sphäre« des »geradentgegengesezten« (H 246) entlassen. Nur *durch* und *in* der Darstellung gewinnt der Geist sein »Leben«: »das Reine, das dem Organ an sich widerstritt, (ist) in eben diesem Organ sich selber *gegenwärtig* und so erst *ein Lebendiges*« (H 250). Wegen des »Mangels« in der reinen »Einigkeit« ist die »poetische Reflexion«, als Negation dieses Mangels, mit der »Idee des Lebens« bereits da verbunden, wo sie die poetische Individualität verallgemeinert, bestimmt, entgegensetzt. Vollends durch die unendliche Potenzierung ihrer selbst »im lebendigen Ganzen«, kraft derer sie »dem Herzen alles wieder (giebt), was sie ihm nahm«, ruft die Reflexion allererst »das verlorene Leben schöner hervor«. Daher gilt von ihr, nicht anders als bei Schlegel und Novalis: »sie ist belebende Kunst« (H 261).

Diese Konvergenz von Leben und Reflexion hat schon Gerhard Kurz notiert: »Leben selbst hat eine Entgegensetzungs-, eine Reflexionsstruktur. Ein ›Lebendiges‹ ist einzig, was ›sich selber gegenwärtig‹.«[69] Wenn aber »das Reine« (Geist, Sein, Ich) erst durch »das Unreine« ein »Lebendiges« wird, dann beschränken sich auch unter dieser Perspektive Reflexion und Darstellung nicht darauf, ein bereits Vorhandenes zu »reproduciren«, vielmehr sind sie »schöpferisch«, produzierendes Moment des Dargestellten. Darstellung und Dargestelltes gehorchen nicht länger einer Logik von Repräsentation und Präsenz; beide verschränken sich vielmehr an ihrem ›Ursprung‹, der (scheinbare) Nachtrag mit der (scheinbaren) Vorgabe, der Stellvertreter mit dem Original, das Supplement mit dem Supplementierten. Auf eine bloß zeitliche Stufenfolge vom reinen An-sich-Sein des Geistes über seine Entäußerung zum reflektierten An-und-für-sich-Sein – so die fast durchgängige Deutung in der Hölderlin-Forschung – kann

diese »andere« Logik, in letzter Konsequenz gedacht, so wenig reduziert werden wie bei Novalis – auch wenn Hölderlin selbst eine solche Sicht mehr als einmal nahelegt. Dies wird vollends deutlich – und damit ist das dritte Moment von Hölderlins Exposition eines nicht-repräsentativen Darstellungsbegriffs erreicht –, wo vom »*Produkt dieser schöpferischen Reflexion*« die Rede ist, von der »Sprache« (H 263). Die Erkenntnis, daß *Re*flexion *pro*duzierend, schöpferisch ist, die immanente Dekonstruktion des bloßen Re in der anfänglichen Rede vom »reproduciren« des Geistes »in sich und in anderen« und damit auch der Annahme eines reinen Prä – diese Erkenntnis in ihrer oxymerontischen Zuspitzung und die Exposition des Begriffs der Sprache treffen nicht zufällig am Schluß der *Verfahrungsweise* zusammen. Denn sie markieren deren Ende im doppelten Sinn der raumzeitlichen Begrenzung wie der erreichten Finalität, des Schlußsteins des Gedankengangs. Als kardinale Bestimmung der ›gefundenen‹ Sprache figuriert ganz direkt und geradezu die Negation eines transzendentalen Signifikats. Für den Dichter, der qua und als schöpferische Reflexion sein poetisches Ich sprachlich darzustellen vermöge, sei es

> vorzüglich wichtig, daß er in diesem Augenblike nichts als gegeben annehme, von nichts positivem ausgehe, daß die Natur und Kunst [...] nicht eher *spreche*, ehe für *ihn* eine Sprache da ist, [...] *denn* wäre vor der Reflexion auf den unendlichen Stoff und die unendliche Form irgend eine Sprache der Natur und Kunst für ihn in bestimmter Gestalt da, so wäre er *in so fern* nicht innerhalb seines Wirkungskreises, er träte aus seiner Schöpfung heraus [...] (H 264 f.)

Hier wird, von ihrem umstürzenden Pol her, die Spannung in Hölderlins Darstellungslehre geradezu mit Händen greifbar. Einerseits die Kritik der Selbstreflexion als Verfehlen des vorgängigen positiven Seins, als untauglichen Versuchs der Erfassung von etwas, das sich kraft untrennbarer Einheit in sich dieser Erfassung kategorial entzieht und transzendent bleibt. Andererseits die Negation eines »Gegebenen«, eines »positiv« der schöpferischen Reflexion »Vorausgehenden«, und die durchaus positive Verpflichtung der Sprache auf ihre eigenen Bahnungen, auf die Immanenz ihres »Wirkungskreises«, als Lösung des Reflexions- und Darstellungsproblems. Wenn daher Hölderlins *Verfahrungsweise* mit der sehr romantischen Apotheose der »*unendlichen*

schönen Reflexion« schließt (H 265), dann hat sie eine keineswegs homogene Gedankenmasse bewegt. In der Hölderlin-Forschung finden sich denn auch widersprüchliche Äußerungen oft auf engstem Raum nebeneinander – ohne daß sie doch *als* Widersprüche markiert sind: denn stets fast haben die Paraphrasen (bzw. ihr Schein) einen synthetisierenden und harmonisierenden Gestus. Je nachdem, welche Elemente der *Verfahrungsweise* man gerade herausgreift, wird mal die schlechthin transzendente Vorgängigkeit des Dargestellten vor der nachträglich sich hinzufügenden Darstellung akzentuiert – wobei die *Re*produktion sensu stricto dann einerseits eine Logik der Verfehlung, der Annäherung mit falschen Mitteln inszeniert, andererseits als sich selbst hinweghebender Wechsel transparent wird auf das, was per definitionem keine Relation eingehen kann, ohne dadurch sich entfremdet zu werden.[70] Mal wird dagegen eine dialektische Verwirklichungslogik von Dargestelltem und Darstellendem und mithin eine substantielle Verschränkung von *Prä* und *Re* behauptet: »Aus dem Gesagten geht hervor, daß der göttliche Geist nicht nur in seiner Verwirklichung erst erscheint und erkennbar wird, sondern daß er auch durch diesen Akt erst vollkommen er selbst wird [...] Die Innigkeit des Geistes [...] wird erst sie selbst im fremden Stoff.«[71] Ob dieser versöhnliche Hegelianismus bereits die ganze Wahrheit über Hölderlins *nicht*-repräsentativen Darstellungsbegriff ist oder nicht – die obigen Ausführungen geben darauf ja eine negative Antwort –, der Widerspruch bleibt doch unschlichtbar genug: Darstellung kann nicht einerseits integral und wesentlich zum Sein (Werden) des Dargestellten gehören, andererseits bloß äußerer und äußerlicher Nachtrag einer transzendenten Präsenz sein. Solche Brüche wurden in der hier versuchten Lektüre ganz bewußt überbetont, um verschiedene ›Schichten‹ des Hölderlinschen Gedankengangs möglichst scharf herauszupräparieren, um die Mischung von Tradtionellem, zeitgenössisch Kurrentem und Neuem zu ent-mischen. Das Mischungsverhältnis als ganzes ist bei Hölderlin eher ›konservativer‹ als bei Friedrich Schlegel und Novalis, aber unter seinen Elementen figuriert doch deutlich genug auch jenes radikale und genuin ›moderne‹ Denken von der Darstellung, der Semiologie her, das bei den Romantikern auf die Ontologie selbst übergreift und die Darstellung, den Wechsel, die Reflexion zum »Absoluten« aufwertet.

Die frühromantische Semontologie als Vorwegnahme Derridas

Die grundlegenden Tropen der romantischen Semontologie – wie Nachträglichkeit des Ersten, Vorgängigkeit und Konstitutivität des Zweiten (ursprüngliche Reflexion, schaffende Darstellung) – sind in ihrer Paradoxie nicht sowohl wider- als gegensinnig. Denn sie unternehmen es, die ›Metaphysik der Präsenz‹ in deren eigener Sprache zu dementieren. Mit der Charakterisierung der *Re*flexion als eines »logisch Ersten« (I 36) und »absolut Schöpferischen« (I 63) hat Walter Benjamin diese Auseinandersetzung im Medium frühromantischen Denkens bereits in aller (scheinbaren) Paradoxie markiert. Ausgeführt und in ihrer ganzen Tragweite erhellt hat zuletzt Jacques Derrida analoge Figuren von Denken und Sein. Was Derrida in dekonstruierenden Lektüren vor allem Rousseaus, Freuds, Husserls und Saussures zu denken gegeben hat, hätte er den frühromantischen Texten teilweise schon im Modus einfacher Wiedergabe entnehmen können. Produktiv wird das Zusammendenken Derridas und der Frühromantiker vor allem durch folgenden Umstand: Derridas Sprache hat den von Benjamin markierten Figuren romantischer Semontologie eine maximale Zuspitzung verliehen. Und das heißt zumindest potentiell: eine *maximale Deutlichkeit* – die allerdings faktisch von der vielbeklagten Unverständlichkeit Derridas kaum zu trennen ist.

Die sprachtheoretischen Grundannahmen Derridas konvergieren weithin mit denen der Frühromantiker. Er hat sie freilich nicht von diesen, sondern von Ferdinand de Saussure übernommen und mit einer Saussure selbst überbietenden Konsequenz weitergedacht. Lautbild und Vorstellung, Signifikant und Signifikat hat Saussure mit den beiden Seiten eines Blattes verglichen.[72] Beide – und damit das Zeichen als ganzes – werden erst durch den Akt der *Artikulation* konstituiert. Es gibt für Saussure also kein Signifikat *vor* oder *nach* der sprachlichen »Bezeichnung«, sondern nur *in* ihr.[73] Natürlich heißt das nicht, daß mit dem Signifikat ›Tisch‹ auch der Referent ›Tisch‹ erst durch den Signifikanten ›Tisch‹ produziert wird. Die ›*Referenten*‹ *an sich* kommen in Sausssures Theorie überhaupt nicht vor, ohne daß sich doch sein Strukturalismus des Sprachsystems gegen ›Wirklichkeit‹ abdichtet: denn die Vorstellungen oder Signifikate regeln ja die Kommunikation

mit der ›Wirklichkeit‹. Und insofern das Theorem gilt »Keine Vorstellung vor und jenseits ihrer Bestimmung in einer zeichenhaften Struktur«, ist ›alle Wirklichkeit‹ – denn eine andere als die vorstellungsmäßig erschlossene und das heißt zeichenhafte Wirklichkeit gibt es für uns nicht, wenn anders man nicht auf ein vorkritisches Konzept der intellektuellen Anschauung der Dinge an sich zurückfallen will – stets schon *in* den Bahnungen der Artikulation enthalten. Die Ausgrenzung oder Artikulation selbst geschieht bei Saussure mittels einer Ordnung, deren Elemente nicht durch positiv-substantielle Qualitäten, sondern allein *negativ-differentiell* – durch ihre Relation zu allen anderen Elementen, zu dem, was sie nicht sind – definiert sind.[74] Saussures Negation eines selbstpräsenten Signifikats vor der sprachlichen Gliederung – die Pointe schon des romantischen Theorems von der notwendigen Wörtlichkeit des Geistes – hat Derrida so aufgegriffen: »Der Sinn muß warten, bis er benannt oder beschrieben wird, um sich selbst bewohnen zu können [...] Der Sinn ist weder vor noch nach dem Akt [der sprachlichen Artikulation, W. M.]« (SD 22 f.). Der Signifikant ist, trotz seiner Arbitrarität, dem »Sinn« notwendig, für ihn konstitutiv. Die innere Funktionsweise der sprachlichen Ordnung sieht Derrida mit Saussures »These von der *Differenz* als Quelle des sprachlichen Werts« (G 92) gegeben: »Die Differenz ist die Artikulation« (G 115), sie leistet »die Formation der Form« (G 110). Oder ausführlicher: »Wir bezeichnen mit différance jene Bewegung, durch die sich die Sprache oder jeder Code, jedes Verweisungssystem im allgemeinen ›historisch‹ als Gewebe von Differenzen konstituiert« (D 18). Zur Abwesenheit eines transzendentalen Signifikats *jenseits* sprachlicher Strukturen tritt mit dem Differenzprinzip eine zweite Abwesenheit: auch jeder *in* der Sprache ausgegrenzte Sinn erscheint doch nicht im Modus substantieller Selbstpräsenz, sondern allein als Funktion differentieller Intervalle, als »Brisur« (G 121), als Effekt der Kombination von Abwesenheiten. »Die Bedeutung bildet sich also nur in der Einbuchtung der *différance*: der Diskontinuität und der Diskretion, der Aufschiebung und der Zurück(be)haltung dessen, was nicht in Erscheinung tritt« (G 121).

Die erste Teilbedeutung von Derridas ›Begriff‹ der *différance* als Differenz und Aufschub ist also mit Saussures Theorie der negativ-differentiellen Funktionsweise der Sprachstruktur gegeben.

Dabei radikalisiert Derrida allerdings den Gedanken der »Strukturalität der Struktur« (SD 422) gegen den Gedanken des *Systems* im Sinne der *Schließung* (*clôture*) der Struktur zu einer *stabilen Ordnung* festgelegter Markierungen. Eine Struktur, deren Elemente jeweils nur dadurch definiert sind zu sein, was die anderen nicht sind, entbehrt jeglichen Zentrums. Alle Terme sind gleichermaßen Kristallisationspunkte eines relativen Beziehungsgeflechts; *alle* sind Zentren einer eben dadurch zentrumslosen oder dezentrierten Struktur negativer Differenzen. Dieser Befund ergibt sich in voller Klarheit schon aus Saussures *Cours*, nur hat Saussure selbst aus dem Fehlen eines orientierenden Zentrums der Struktur keine Konsequenzen für sein Theorem ihrer basalen Stabilität gezogen (und spätere Strukturalisten haben überdies auch, in Abschwächung von Saussures Radikalität, ihre Strukturanalysen auf Zentren hin ausgelegt). Derrida nun wendet den Befund der wesentlichen Dezentriertheit einer Struktur gegen die Idee ihrer Stabilität, das von Saussure entdeckte ›Ordnungs‹-Prinzip ist für ihn stets zugleich ein Motor von Unordnung. Analoges gilt auch für eine andere Art der Dezentrierung: schon bei Saussure fällt das sprechende Subjekt als Träger und Angelpunkt der Sprache aus – denn diese regelt die Werte ihrer Elemente ja nach rein internen Strukturbeziehungen, die nicht in der Macht der sprechenden Subjekte stehen. Und nicht nur vermag das Subjekt der Sprache keine zentrierende Rolle in ihrer Struktur zu spielen, es wird auch selbst, sobald es sich auf sie einläßt, dezentriert. Zumindest der erste der beiden letzten Teilsätze ist ein klares Element des *Cours*, und Lévi-Strauss hat ihn mit geradezu polemischer Deutlichkeit gegen die Orientierung von Strukturanalysen an einem sie konstituierenden und tragenden Subjekt zugespitzt.[75] Derrida zieht ›nur‹ radikalere Konsequenzen aus dieser doppelten Dezentrierung der Struktur. Er stellt von ihr her letztlich das ›Ordnungs‹-Denken des klassischen Strukturalismus in Frage. Ein Spiel von Differenzen ohne positives Sein und ohne Zentrum ermangelt für ihn nicht nur eines selbstpräsenten Ursprungs, sondern kann auch – konsequent gedacht – nie in einem konstanten Aggregatzustand terminieren.

Indem Derrida die »Strukturalität der Struktur« ernster nimmt als die klassischen Strukturalisten selbst es getan haben, gelangt er zu einem »poststrukturalistischen« Denken der »Dezentrierung« und damit der Offenheit der strukturellen »Spiele«. Die Zentrie-

rung und Schließung der Struktur wäre gerade eine »Reduktion (ihrer) Strukturalität« (SD 422 ff.). Die strukturalistische Vision des Ordnungsrasters wird so von der poststrukturalistischen Kritik kraft eines konsequenten Weiterdenkens der Kernthese des Strukturalismus selbst, eben des Differenz-Prinzips, aufgebrochen. Schon jede Wiederholung einer »Marke« – Derrida zieht den Begriff *marque* dem des *signe* vor, weil *marque* stets und unhintergehbar *beide* Seiten eines Zeichens meint und damit den Rückfall in einen metaphysischen Dualismus von (vorgängig-selbstpräsentem) Signifikat und (nachträglichem) Signifikanten schon terminologisch erschwert – trennt diese Marke zeitlich und räumlich von sich selbst. Auch in ähnlichen bis gleichen Kontexten sind bei hinreichend genauer Analyse feine Verschiebungen der differentiellen Werte zu bemerken. Jede Geschlossenheit, jeder Systemcharakter der Struktur kann daher stets nur relativ sein, ist porös für Überschreitungen und mithin *keine* Geschlossenheit – wie es ja in der Tat die Sprache charakterisiert, wie es schon Humboldt bündig formuliert und wie es übrigens auch Saussure in von Derrida vernachlässigten Passagen diagnostiziert hat. Die Negativität des Differenz-Prinzips mithin nicht nur als Supplementierung selbstpräsenten Seins, sondern ebenso und ipso facto als positiver Garant der Offenheit und Unabschließbarkeit der produzierenden Artikulationen.

Seine zweite Teilbedeutung gewinnt der ›Begriff‹ der différance aus einer Art philosophisierender Nutzanwendung der ersten, nämlich aus deren Bezug auf die sowohl die Metaphysik wie den ›gesunden Menschenverstand‹ beherrschende Annahme eines Seins, Sinns oder einer Idee, die *als* sie selbst ihren Manifestationen vorausliegen. Jeder Sinn, jedes Sein und jede Idee wird nämlich durch das Differenz-Prinzip zu einer wesentlich durch das Spiel von Abwesenheiten geprägten Anwesenheit (SD 17, 437, 440; G 72)[76]; ihre substruierte Selbstpräsenz wird von der Differenz unendlich aufgeschoben. Dieser Begriff des *Aufschubs* ist von jener charakteristischen strategischen Volte geprägt, in der mit der kritischen Potenz dialektischer Semontologie zugleich ihre Mißverstehbarkeit gründet. Denn wie im Begriff der Reflexion der Gedanke an ein selbstpräsent vorausliegendes Reflektiertes liegt, so scheint die Semantik von Aufschub notwendig etwas zu implizieren, das aufgeschoben wird, mithin ›eigentlich‹ jenseits des Aufschubs existiert. Eben diese Implikation aber

wird von Derridas konsequentem Durchhalten des Prinzips der Differenz revidiert. Wie die differentielle Signifikantenstruktur allererst den »Sinn« als Spiel von An- und Abwesenheit konstituiert, so ist der Aufschub an sich selbst die Produktion, ja das einzige Sein des Aufgeschobenen:

> Die Bewegung der *différance* kommt nicht zu einem transzendentalen Subjekt [oder Signifikat, W. M.] hinzu. Vielmehr erzeugt sie dieses erst [...] Sie bringt das Selbst [das selbstpräsente Subjekt oder Signifikat, W. M.] als Beziehung zu sich in der Differenz mit sich, das Selbst als das Nicht-Identische hervor. (SP 140)
>
> Aufschieben kann daher nicht heißen, eine mögliche Präsenz aufzuhalten [...] Den Aufschub als ursprünglich zu bezeichnen, heißt zugleich den Mythos eines präsenten Ursprungs auszustreichen. Deshalb muß »ursprünglich« als *ausgestrichen* verstanden werden, widrigenfalls leitete man den Aufschub aus einem vollen Ursprung ab. Die Ursprungslosigkeit ist es, die ursprünglich ist. (SD 312)

Die Bewegung ursprünglicher *différance* wird also nicht »von der Präsenz her und im Hinblick auf sie geregelt« (D 14). Genauso wenig aber im Hinblick auf ihr bloßes Gegenteil, die Abwesenheit: vielmehr »überschreitet« die *différance* – als Spiel von bzw. zwischen An- *und* Abwesenheit – letztlich »die Alternative von Gegenwart und Abwesenheit« (D 28).[77] Diese Struktur ursprünglichen Aufschubs jeglicher einfacher Selbstpräsenz gilt nicht nur für die *Effekte* der *différance* (also etwa einen konstituierten Text), sondern ebenso für die sprachschöpferische Kraft, die »operierende *différance*« *selbst* (G 110). In einer »klassischen Begrifflichkeit« zu sagen, »daß *différance* die konstituierende, produzierende und originäre Kausalität bezeichnet, den Prozeß von Spaltung und Teilung, dessen konstituierte Produkte oder Wirkungen die *différents* oder *différences* wären« (D 13), erfordert deshalb eine kritische Kautele, die einem in der ›klassischen‹ metaphysischen Terminologie angelegten Mißverständnis entgegenarbeitet: »Die *différance*, die diese Differenzen hervorbringt, geht ihnen nicht etwa in einer einfachen und an sich unmodifizierten, in-differenten Gegenwart voraus. Die *différance* ist der nicht-volle, nicht-einfache Ursprung der Differenzen« (D 17). So wenig wie eine Selbstpräsenz des produzierten Sinnes, gibt es bei konsequenter Reflexion auf die *différance* ein selbstpräsentes Subjekt (ὑποκείμενον) seiner sprachlichen Produktion. Vom ›Subjekt‹ des Sprechens gilt daher genauso wie von jedem Signi-

fikat und Signifikanten: »Ein Intervall muß es von dem trennen, was es nicht ist, damit es es selbst sei, aber dieses Intervall, das es als Gegenwart konstituiert, muß gleichzeitig die Gegenwart in sich selbst trennen« (D 19).

Einen Fehl oder »Mangel« (SD 437) indiziert diese Struktur nur, solange man an der metaphysischen Norm absoluter Selbstpräsenz von Sinn und Sein festhält. Im Rahmen kritischer Semontologie dagegen wird sie selbst zur positiven Struktur der Konstitution von Sinn und Sein als eines differentiellen »Spiels« (G 87) ohne einen »einfachen Ursprung«. Mit Nietzsche spricht Derrida von einer »fröhlichen Bejahung des Spiels« der »Zeichen« und der »Welt«: »Diese Bejahung bestimmt [. . .] das *Nicht-Zentrum* anders denn als Verlust des Zentrums. Sie spielt, ohne sich abzusichern« (SD 441). Derrida wird es nicht müde – und diese Insistenz scheint gegenüber den eingefahrenen Denkgewohnheiten angebracht –, in immer neuen dekonstruierenden Lektüren die Denknotwendigkeit der Figuren der *différance* nachzuweisen. Vor allem drei Begriffe sind es, an denen sich seine Semontologie wiederholt kristallisiert: Supplement, Schrift und Spur.

Vorkritischer Auffassung von Präsenz und Repräsentation supplementiert das Zeichen ein Bezeichnetes in der Weise, daß es sich ihm als Nachtrag und Ersatz für das Bewußtsein hinzufügt. Wenn aber »der Ausdruck sich nicht als eine hinzukommende ›Schicht‹ der Präsenz eines ›vor-ausdrücklichen‹ Sinns anschließt«, dann ist die Bewegung des Hinzufügens dem Substrat des Hinzufügens nicht äußerlich, dann kann man vielmehr »im Hinblick auf beide von einem ursprünglichen ›Supplement‹ sprechen: ihre *Addition* supplementiert [. . .] eine ursprüngliche Nicht-Selbstpräsenz« (G 144). Der Nachtrag wird zum Ersten bzw. zu einem Zweiten ohne ein Erstes: »die befremdliche Struktur des Supplements [. . .] erzeugt aufschiebend das, wovon es heißt, daß sie sich diesem hinzufügt« (G 146). Die vermeintlich supplementierte Präsenz ist unter diesem Vorzeichen selbst »nichts weiter als ein Supplement des Supplements« (G 511), weil sie nur in den Skansionen ihrer Abwesenheit, als gleitender Effekt der differentiellen Signifikantenstruktur[78] anwesend sein kann, oder mit einer prägnanten Wendung Lacans: »nur als Spur eines Nichts Gestalt annimmt«.[79] Derrida hat diese Struktur in aller Schärfe auf den Begriff gebracht: »Wir haben es folglich, sofern dieser absurde Ausdruck überhaupt ins Spiel gebracht werden darf, mit einem originären Supplement zu tun, das in einer klassischen Logik nirgendwo situiert werden kann. Ja sogar Ursprungssupplement: das den verlöschenden Ursprung äußerlich ergänzt und das dennoch nicht abgeleitet ist. Dieses Supplement ist, wie man von einem Werkstück sagt, original« (G 537). Ganz analog wird im Felde zeichenhafter Artikulation auch die »Verspätung«, und Nachträglichkeit der Spur zu einer »ursprünglichen«, zum Modus einer Selbstkonstitution ohne ein vorgängiges Sein, das die Spur hinterläßt. Als Gestalt der *différance* bildet sich »die Spur immer nur im Rückgang auf einen Nicht-Ursprung und gerät damit zum Ursprung des Ursprungs [. . .] Und doch ist uns bewußt, daß dieser Begriff seinen eigenen Namen zerstört und daß es, selbst wenn alles mit der Spur beginnt, eine ursprüngliche Spur nicht geben kann« (G 108).

Supplement, Nachtrag, Reflex – das traditionelle Verständnis dieser Begriffe hat, von mystischen und theologischen Theorien abgesehen, ihre geradezu kardinale Erfüllung im Begriff der *Schrift*. Galt der gesprochene Signifikant für den naiven Repräsentationismus als Supplement eines vorgängigen Signifikats, so die Schrift wiederum als Supplement dieses Supplements. Eben wegen dieser potenzierten Supplementierungs-Struktur ist der Begriff der Schrift für Derridas gegenläufiges Denken die größte Herausforderung. Was für die Metaphysik der Präsenz der Inbegriff von Sekundarität und Äußerlichkeit ist, wird in einer radikalen Theorie der *différance* zum polemischen Term von ›Ursprünglichkeit‹ und Konstitutivität. Diese Um- und Aufwertung der Schrift vollzieht Derrida durch folgenden begrifflichen Coup: er behält die herkömmliche Beschreibung der Schrift als Signifikant eines Signifikanten bei, erkennt aber – kraft konsequenter Reflexion auf das Saussuresche Differenz-Prinzip – in eben dieser Figur die Grundstruktur der Sprache überhaupt. Denn der Wert eines sprachlichen Zeichens ist ja für Saussure allein durch seine Relation zu den anderen Zeichen bestimmt; er ist positiv nur das, was die anderen nicht sind. Insofern kann man sagen, daß die Zeichen zuerst und vor allem sich wechselseitig selbst bedeuten: jeder Signifikant ist an seinem Ursprung durch sämtliche anderen Signifikanten bestimmt. Oder umgekehrt: jeder Signifikant ist wesentlich Signifikant der anderen Signifikanten. Genauso gibt es »keine Bedeutung, die nicht notwendig auf eine andere Bedeutung verwiese«.[80] (Hier liegt denn auch der Grund

für Lacans änigmatische Definition: »Ein Signifikant ist, was für einen andern Signifikanten das Subjekt vorstellt«[81], oder für seine Bemerkung: »Tatsächlich gibt es keine signifikante Kette, die, gleichsam an der Interpunktion jeder ihrer Einheiten eingehängt, nicht alles stützen würde, was sich an bezeugten Kontexten artikuliert, sozusagen in der Vertikalen dieses Punktes.«[82]) Hinzu kommt, daß schon Saussure aus dem Differenz-Prinzip die Konsequenz gezogen hat: »Das Wesentliche an der Sprache ist [...] dem lautlichen Charakter des sprachlichen Zeichens fremd« (G 92)[83] – eben weil der Laut nicht kraft seiner an und für sich seienden Präsenz bedeutet, sondern erst seine quasi-mathematischen, nur als abwesende anwesenden Systemrelationen seinen Wert bestimmen. »Die Differenz«, sagt Derrida, ist »niemals an sich und per definitionem eine sinnlich wahrnehmbare Fülle«; »ihre Notwendigkeit widerspricht der Behauptung einer von Natur aus lautlichen Wesenhaftigkeit der Sprache« (G 92). Derrida brauchte also nur Grundlagen-Erkenntnisse der modernen Semiologie ernster zu nehmen, als selbst Saussure dies tut, um in der herkömmlichen, abwertenden Charakteristik der Schrift ihre paradigmatische semiologische »Würde« formuliert zu sehen:

> Das Wort Schrift (hört nicht auf), den Signifikanten des Signifikanten zu bezeichnen; aber in einem ungewohnten Licht wird deutlich, daß »Signifikant des Signifikanten« nicht länger eine akzidentelle Verdopplung und abgefallene Sekundarität definiert. Signifikant des Signifikanten beschreibt im Gegenteil die Bewegung der Sprache – in ihrem Ursprung; aber man ahnt bereits, daß ein Ursprung, dessen Struktur als Signifikant eines Signifikanten zu entziffern ist, sich mit seiner eigenen Hervorbringung selbst hinwegrafft und auslöscht. Die Sekundarität, die man glaubte der Schrift vorbehalten zu können, affiziert jedes Signifikat im allgemeinen, affiziert es immer schon, das heißt, *von Anfang, von Beginn des Spieles* an. Es gibt kein Signifikat, das dem Spiel aufeinanderverweisender Signifikanten entkäme [...] (G 17)

Genauso wenig gibt es für die romantische Semontologie einen »Geist«, der dem »Spiel« der »Buchstaben« und »Zeichen«; ein »Absolutes«, das dem differentiellen Spiel der Reflexion der Reflexion der Reflexion usw. entkäme. Als Figur ursprünglicher Nachträglichkeit hat Derridas ›Begriff‹ der Schrift gegenüber den analog gesetzten ›Begriffen‹ Supplement und Spur allerdings einen offenkundigen Nachteil, der seiner Tauglichkeit als polemischem Wendepunkt abträglich ist. Während »Supplement« und »Spur« trotz ihrer Umwertung doch immer noch solche Phänomene ›bezeichnen‹, auf die sie auch im dominierenden Sprachgebrauch gemünzt sind, meint »Schrift« in der Terminologie Derridas allenfalls noch marginal jene Grapheme, von deren Geringschätzung seine begriffliche Volte ausgeht. Denn »Schrift« wird letztlich zu einer Metapher – Derrida würde vielleicht sagen: zu einer »ursprünglichen« Metapher – der »Bewegung der *différance*« überhaupt (G 105, 169). Ausdrücklich heißt es, »daß die gesprochene Sprache bereits dieser Schrift zuzurechnen ist« (G 97) und daß umgekehrt etwa die »Schrift im gewöhnlichen Sinne« (G 130) oder gar »die Idee des Buches« dem von Derrida inaugurierten »Sinn der Schrift zutiefst fremd« sind (G 35). Vor allem »strategisch« und mit Blick auf die »historischen« Vorgaben »der Wissenschaft und der Philosophie« sieht Derrida denn auch seine ›rettende‹ Verschiebung des Schriftbegriffs legitimiert (G 169)[84] – wie er überhaupt selbst das denkbar schärfste Bewußtsein von der Problematik seiner Begriffsverwendung artikuliert hat. Dennoch bleibt der Eindruck einer relativen Überstrapazierung des Schriftbegriffs – zumal angesichts der Erkenntnis, daß die anderen, analogen Grundfiguren von Derridas Semontologie nicht mit dem Begriff der Schrift stehen und fallen.

Die vertrackte, aber nichts weniger als unmotivierte Semantik, die Derrida den überkommenen Termen Supplement, Nachtrag, Aufschub und anderen einschreibt, konnte auch für die Konzepte der *Reflexion* oder *Spiegelung* nicht ohne Folgen bleiben. Vor allem in den Aufsätzen »La double séance« und »La dissémination« hat Derrida diese impliziten Konsequenzen dann auch ausdrücklich formuliert. Vor der Einsicht in die Arbeit der *différance* muß die herkömmliche Vorstellung von Reflexion oder Spiegelung – als nachträgliche Verdopplung einer vorausliegenden Präsenz, die in dieser Verdopplung sie selbst bleibt, nämlich über ein transparentes Außen in sich als in das Innen, das ›Eigentliche‹ zurückkehrt – der Kritik verfallen. Derrida reiht *dieses* »concept de ›reflet‹« in die Begriffe und Denkfiguren ein, die gleichermaßen von einer unkritischen Metaphysik und einem »psychologisme représentatif« beherrscht sind (Lds 279) und die Struktur der gleichursprünglichen Artikulation von Signifikant und Signifikat verfehlen. Dieses negativen Befunds unbeschadet, werden die Begriffe Reflexion und Spiegel aber nicht verabschiedet. Viel-

mehr trägt Derrida auch hier die Volte gegen das Kritisierte in dessen eigener Sprache aus, in einer neuen Markierung dergleichen Terme – ein Verfahren, das die Romantiker begrifflichen »Witz« nannten. So kommt es, daß auch Reflexion und Spiegelung in einem neuen Wortsinn zu Exponenten der différance, zu Figuren von (Selbst-)Darstellung ohne ein unabhängig davon bestehendes Dargestelltes werden.

Die negative Seite der Neudeterminierung von Reflexion und Spiegelung, eben die Elimination einer Thesis des Prä vor der Gegensetzung eines Re(-Prä), hat Derrida mit begrifflichen Mitteln vollzogen, die stellenweise an die mystische Idee der Schöpfung aus Nichts anklingen. Analog dem (Saussureschen) Gedanken der *Konstitution* der Signifikate und Signifikanten *in* der Artikulation mutet Derrida eine Spiegelung zu denken zu, der »rien n'a précédé« (Dis 351), die »n'imite rien« (Lds 221) bzw. »ne représente rien« (Dis 390) und die vielmehr *im* Akt der »réflexion« allererst »fait exister« das Reflektierte (Dis 353). (Analoges wird bei der romantischen Konstellation von »Reflexion« und »Nichts« bzw. »Schöpfung aus Nichts« darzustellen sein.) Der herkömmliche Weg von einer Reflexion zurück zu einem ihr transparent vorausliegenden Flektierten, die kreisschlüssige Logik von Prä-an-sich-selbst und einem auf ein Prä transparenten Re wird so zu einer »marche barrée« (Lds 299).[85] Derrida spricht allerdings bewußt von »la marche barrée d'une telle réflexion«, weil er mit den Implikationen des herkömmlichen Reflexionsbegriffs – *telle* réflexion – nicht bereits den Reflexionsbegriff überhaupt aufgibt. Nur solange die Metaphysik eines transzendentalen Sinns, Seins oder Selbsts dabei mitgedacht wird, ist die spezifische Selbstbezüglichkeit etwa eines Textes »pas une réflexivité« (Lds 302).

Als Gegenbegriff gegen diesen negativen Reflexionsbegriff hat Derrida zuweilen, im Anschluß an Mallarmé, von einem »pli«, von einer Fältelung gesprochen. Die Fältelung in sich ist eine Struktur der Selbstbeziehung – »pli sur soi [...] du texte« (Lds 290), »Le pli (se) plie« (Lds 291), »pliant le texte sur lui-même« (Lds 282) –, aber doch nicht so, daß darin ein erstes »Selbst« in einer ihm akzidentell hinzugefügten Falte sich identisch und transparent durchhält. Vielmehr ist die Fältelung dem Gefälteten wesentlich und ursprünglich, und zwar gerade als die Form einer Nicht-Identität mit sich, einer irreduziblen Doppelung und Spaltung »sans aucune possibilité de recouvrement ou d'adéquation, sans réduction de l'espacement« (Lds 282). Ein *pli sur soi* ohne die Möglichkeit der *retour* zu einem einfachen *soi*: im Felde der gleichursprünglichen Artikulation (Markierung) von Signifikant und Signifikat ist jedes Sein, Selbst oder Signifikat stets und irreduzibel in der Position eines ihm hinzugefügten Signifikanten, ist jede *marque* eine *re-marque* ohne ein Prä, eine Verdoppplung ohne einfachen Grund, eine Kopie ohne Original, eine »double séance«. Im Raum einer derartigen Verdopplung oder Spiegelung wird, ganz wie es Benjamin für die Relation von reflektierendem und reflektiertem Pol im romantischen Reflexionsmodell bemerkt hat, »l'opposition simple de l'activité et de la passivité, comme de produire et du produit, ou encore de tous les participes présents et de tous les participes passés [...] impracticable« (Lds 253).

Als Korrektiv gegen den herkömmlichen Reflexionsbegriff stellt die Semantik von *pli* ipso facto eine Parallele zu Derridas positiver Neubestimmung von *réflexion* und *miroir*. Und die verwandten Figuren ursprünglichen Aufschubs oder ursprünglichen Supplements können hier mit gleichem Recht als Parallelen herangezogen werden. Unter diesen Vorzeichen kann nicht mehr überraschen, worauf Derridas Umdeutung von *réflexion* und *miroir* hinausläuft: auf eine Figur ursprünglicher Reflexion ohne ein Reflektiertes, die sehr genau dem von Benjamin divinierten Wortsinn romantischer Reflexion als eines »aus Nichts« hervorgehenden »ersten« und »absolut schöpferisch[en]« entspricht. Weil kraft der Arbeit der *différance* jede Reflexion oder Repräsentation sich notwendig »mit dem (verflicht), was sie repräsentiert«, wird in ihrem »Spiel« jeder »Ursprungspunkt ungreifbar. Es gibt Dinge, Wasserspiegel und Bilder, ein endloses Aufeinanderverweisen – aber es gibt keine Quelle mehr. Keinen einfachen Ursprung. Denn was reflektiert ist, zweiteilt sich *in sich selbst*, es wird ihm nicht nur sein Bild hinzugefügt. Der Reflex, das Bild, das Doppel zweiteilen, was die verdoppeln« (G 65).

In seinen Arbeiten über Mallarmé und Philippe Sollers hat Derrida zwei Modelle nicht-spekulärer Spiegelungen gegeben. Das eine ist die Struktur eines »miroir sans taine« (Dis 350), eines Spiegels ohne Stanniol.[87] Ein solcher Spiegel läßt das Gespiegelte, statt es zurückzuwerfen, durch sich passieren, affiziert es dabei aber – wie es bei jedem Glas geschieht – mit einem »certain indice

de transformation et de permutation«. Dem Betrachter nun, der »Spiegelbilder« in diesem Fall nur hinter dem »Spiegel« sehen kann, bietet sich stets nur *eines* in irreduzibler *Spaltung* dar: das Gespiegelte *als* Gespiegeltes, *in* der Spiegelung. Einen Blick weg vom Spiegelbild auf das Original gibt es hier nicht mehr – und, das ist natürlich die Pointe von Derridas Modell, dieses Original als solches, als präsentes Sein für sich gibt es nicht nur nicht auf der Rückseite, sondern ebenso wenig auf der Vorderseite des Spiegels. Vielmehr handelt es sich um

une déformation irréductible à aucune forme, donc à aucun présent, une transformation sans forme première, sans matière en dernière instance première. (Dis 349)

Näher noch an Benjamins Rede vom Absoluten und »allem Wirklichen« als eines Reflexionsmediums führt Derridas Subversion des platonischen Höhlengleichnisses und der darin enthaltenen Spiegelstruktur heran:

Imaginez la caverne platonicienne, non seulement renversé par quelque mouvement philosophique mais devenue, en sa totalité, un emplacement circonscrit dans une structure autre, absolument autre, dans une machine incommensurablement, imprévisiblement plus compliquée. Imaginez que les miroirs ne soient pas *dans* le monde, simplement, dans la totalité des *onta* et de leurs images, mais que les »présents« au contraire, soient en eux. Imaginez que les miroirs (ombres, reflets, phantasmes, etc.) ne soient plus *compris* dans la structure de l'ontologie et du mythe de la caverne – qui situe aussi l'écran et le miroir – mais l'enveloppent en totalité, en produisant ici ou là l'effet particulier, très déterminé. Toute la hiérarchie que décrit la *République*, en sa caverne et en sa ligne, se trouverait remise en jeu [...] (Dis 360)

An dieser Stelle mag es erhellend sein, auf eine analoge Figur quasi nicht-spiegelnder Spiegelung bei einem Philosophen zu verweisen, der nicht im Verdacht Derrida-sympathetischen ›Dekonstruktionismus‹ steht: Dieter Henrich. Seine Schrift über *Fichtes ursprüngliche Einsicht* liefert eine geradezu kanonische Darstellung der logischen Aporien reflexiver Selbsterfassung. Argumente und Figuren dieser Schrift auf den Zusammenhang einer ›anderen‹ Reflexionslogik abzubilden, setzt allerdings das Bewußtsein ihrer differenten Fragestellung voraus. Bei Henrich geht es um das sich *als sich* wissende *Ich*, also nicht allgemein um die Struktur von Selbstbezüglichkeit, sondern um den einzigartigen Fall des Selbst*bewußtseins* des *Ich*. Die vorliegende Theorie produzierender Spiegelungen impliziert dagegen nicht, daß etwa ein Text als Spiegelreihe ohne Grund sich *als* diese Spiegelreihe *weiß*; auch die romantischen Formeln vom »Sich-selbst-Darstellen« bedeuten ja nicht ipso facto, daß die *Werke* von sich *wissen*, daß sie sich darstellen, oder anders: daß die objektiven Strukturen nicht-spekulärer Selbstreflexion an sich selbst auch das subjektive Bewußtsein von sich sind. Daher die Differenz der vorliegenden Untersuchung »ichfreier« Reflexionsstrukturen nicht nur zur Ich-Philosophie, sondern auch zur traditionellen Selbstbewußtseins-Philosophie. Dennoch ist es lehrreich, Henrichs Schrift vergleichend heranzuziehen – weil sie nämlich wider Willen und unter dezidiert anderen Zielvorgaben auf einen ganz ähnlichen, positiv paradoxen Reflexionsbegriff führt.

Der Ausgangspunkt von Henrichs Überlegungen ist eine rein logisch-analytische Kritik der »Theorie vom Wesen des Ich als Reflexion«.[88] Vorausgesetzt wird dabei die traditionelle Semantik von Prä und Re: »›Reflexion‹ kann nur bedeuten, daß ein bereits vorhandenes Wissen eigens ergriffen und damit ausdrücklich gemacht wird.«[89] Ein solches Reflexionsmodell erreicht nie ›wirklich‹, worauf es sich zurückwendet, sondern spaltet das Ich gerade von sich als *untrennbarer* Einheit in sich ab (dies Fichtes eigenes Argument). Und außerdem setzt es immer schon voraus, was es erst im Akt der Reflexion ergreifen will (dies ein Argument, von dem Henrich erst an späterer Stelle des Aufsatzes in der erforderlichen Deutlichkeit bemerkt, daß es nicht Fichtes eigenes ist[90]). Auf eine Formel gebracht: »entweder setzt die Reflexionstheorie des Selbstbewußtseins das Ichphänomen voraus. Oder sie bringt es zum Zerspringen.«[91] Auch wenn dies nicht von vornherein ihr erklärtes Motiv gewesen sei, können und müssen Fichtes Ich-›Definitionen‹ daher »aus dem Gegensatz gegen die Reflexionstheorie« verstanden werden.[92] Bekanntlich hat Fichte ja auch das »unmittelbare Bewußtsein unserer selbst«, das Sich-Setzen *als* sich setzend, in der zweiten Fassung der *Wissenschaftslehre* eine »intellektuelle Anschauung« genannt. Henrich meidet diesen Term zwar weitgehend, aber er fragt doch konsequent dem nach, was er leisten soll: Fichte postuliert damit eine Handlungsform, die »im Nu das Sichhaben des Ich zusammen mit einem Wissen von sich hervorbringen muß«.[93] Um nicht in die Spaltung von Subjekt und Objekt zu geraten, darf das Wissen

hier nicht ein sekundärer »Aufprall auf sich selbst«, sondern muß »ein in sich geschlossenes Wissen« sein.[94] Ein so in sich verschlossener Kreis von Sein, Handlung und Sich-Wissen des Ich, daß es nicht – wie die Reflexion im traditionellen Verständnis – eine untrennbare Einheit der Momente spaltet. Es muß mithin ein quasi bewußtloses, ja »subjektloses Wissen« sein.[95]

Fichtes Formeln für diese nicht-*re*flexive Struktur des Selbstbewußtseins sind allesamt paradox. Sie bewahren in ihrer sprachlichen Prägung ein Bewußtsein der aporetischen Reflexionsproblematik, deren Überwindung sie postulieren. Henrichs Einstellung gegenüber dieser Paradoxie ist ambivalent. Einerseits »zieht« er sie der Alternative der Resignation vor dem in herkömmlicher Logik unlösbaren Problem »vor«: »Im Ernst ist es auch nicht verwunderlich, daß man dort, wo man zum zentralen Orientierungspunkt alles Wissens, vielleicht sogar in seinen Grund gelangt, nicht mehr die vertrauten Strukturen finden kann, mit denen wir den Akt der Kenntnis vereinzelter Sachverhalte oder abgeleiteter Einsichten angemessen beschreiben.«[96] Über diese eher allgemeine Bemerkung hinaus wird die Paradoxie und Metaphorik der Fichteschen Formeln aus der Schwierigkeit motiviert, der indoeuropäischen Sprache, die »der sekundären Selbstauslegung des Ich Vorschub leistet« und deshalb »den wahren Sachverhalt [...] im Schein vermeintlich durchsichtiger Redewendungen verbirgt«[97], Begriffe für ein *ursprüngliches* Sich-Wissen als untrennbarer Einheit von Subjekt und Objekt abzuringen. Andererseits hält Henrich an der kritischen Frage fest, ob Fichtes paradoxe Formeln nicht-reflexiven Selbstbewußtseins auch wirklich zu denken nötigen und als denkmöglich erweisen, was sie sollen. Und da fällt seine Antwort auf interessante Weise negativ aus. Der Kern der Theorie der intellektuellen Anschauung, eben die Annahme einer Tätigkeit, die »im Nu das Sichhaben des Ich zusammen mit einem Wissen von sich hervorbringen« soll, wird nämlich lakonisch so kommentiert: »Wie sie [die angenommene Tätigkeit des Ich, W. M.] solches vermag, kann man sich nicht deutlich machen. Denn alles Wissen steht ja schon in der Doppelung, deren Erklärung zu erfragen«[98] und die als ein (vermeintlich) Abgeleitetes im (vermeintlich) letzten Einheitspunkt gerade zu vermeiden ist. Also gerät Fichtes »Gegensatz gegen die Reflexion« in denselben Zirkel, den er überwinden sollte: »Hier macht sich auf ganz anderem Boden der Zirkel der Reflexionstheorie [...] geltend«.[99]

Damit aber legt Henrich eine Überlegung nahe, die er doch sogleich unterdrücken muß, um seiner grundsätzlichen Absage an das Reflexionsmodell treu bleiben zu können: wenn Fichtes Modelle der Nicht-Reflexion sich in denselben Zirkel verstricken wie der herkömmliche Reflexionsbegriff, ist es dann nicht genau so erfolgversprechend, das ›alte‹ Reflexionsmodell auf ein ›neues‹ statt auf ein Jenseits der Reflexion hin zu überschreiten? Eben dies nämlich hat, wie bereits dargestellt[100], den Frühromantikern vergleichbar auch Fichte selbst unternommen – in jenen späteren Fassungen der *Wissenschaftslehre*, die im Gegensatz zu den Schriften von 1794–1797 bei Schlegel und Novalis keine Spuren hinterlassen haben (und dies wohl nicht nur deshalb, weil etwa die Wissenschaftslehren von 1798 und 1801 keine zeitgenössische Publikation erfahren haben, mithin nur eine beschränkte Verbreitung auf der Basis von Fichtes Vorlesungen möglich war). Fichtes Formel von einer »Tätigkeit, der ein Auge eingesetzt ist«[101], die Handeln und Sich-Sehen als Handeln untrennbar zugleich ist, interpretiert Henrich sehr zutreffend als einen Gegensatz gegen die Spiegelung (Reflexion), der doch selbst eine ›andere‹ Logik von Spiegelung exponiert:

> Der Zusammenhang macht es klar: Auge ist der Gegensatz zum Spiegel. Das Bild im Spiegel ist Bild nur für einen, der es sieht. Im Ich aber ist der Spiegel selber sehend, er ist Auge geworden. So sind die Bilder des Spiegels keine Bilder von anderem und für anderes. Seine Bilder sind Bilder seines eigenen Sehens, die der Sehende auch selbst erblickt. Sie sind von und für ihn selbst. »Das Ich der Wissenschaftslehre ist ... ein sich selbst abspiegelnder Spiegel, ist Bild von sich.«[102]

Dies ist der Punkt, wo die berechtigte Kritik am Reflexionsmodell selbst in ein neues Modell der Reflexion umschlägt. Henrich erkennt das zwar, läßt diese Einsicht aber allein in Form einer Anmerkung zu: »Von 1801 an wird auch das Ich durch Reflexion gedacht, nun aber einem Begriff von Reflexion gemäß, der dem Modell der Theorie direkt entgegengesetzt ist, die wir ›Theorie vom Ich als Reflexion‹ genannt haben.«[103] Diese Anmerkung wiegt schwer; sie erlaubt letztlich eine dekonstruierende Lektüre des Textes vom Kleingedruckten her. Hätte Henrich gegenüber den paradoxen, die herkömmliche Sprachlogik revozierenden Formeln nicht-reflexiver Reflexion eine ähnliche Bereitschaft zur Akzeptanz aufgebracht wie gegenüber den nicht weniger parado-

xen Formeln für die intellektuelle Anschauung, wäre er mithin genau auf jene positive Subversion des Reflexionsmodells gestoßen, die zuerst Benjamin bei Schlegel und Novalis entdeckt hat und die auch in Derridas Überlegungen zu *réflexion* und *miroir* vollzogen wird. Henrichs Beschreibung des »sich selbst abspiegelnden Spiegels« bei Fichte korrespondiert in ihrer positiven Paradoxie allerdings auch so deutlich genug mit Derridas Umdeutungen der traditionellen Semantik von *miroir*.

Damit zurück zu Derrida. An einigen Stellen verwendet er sogar, wie Benjamin und in einem parallelen Sinn, den Begriff des (absoluten) *Mediums* der Reflexion: »Tout se réfléchit dans le medium ou le speculum de la lecture-écriture, ›sans briser la glace‹« (Lds 252). *Sans briser la glace*: mit diesen Worten hat auch Mallarmé in seiner *écriture* der *reflets*, der *miroirs* und des *glace* ein transzendentales Signifikant vor oder jenseits der Signifikation dementiert. Räumlich ausgedrückt, wird die vertikale Dimension von Reflexion oder Spiegelung – und diese vertikale Dimension ist recht eigentlich ihre metaphysische Dimension, weil sie ihre Essenz an der Topik von Innen und Außen, Grund und Oberfläche, Sein und Erscheinen hat – in eine Fläche ohne Tiefe indifferenziert: »Le miroir n'est jamais outre-passé et la glace jamais brisée« (Lds 244). Zwar nicht direkt an die romantische (Kunst-)Philosophie, wohl aber an die deutsche romantische Kunst, namentlich an E. T. A. Hoffmann, sieht Derrida sich bei der Beschreibung einer derartigen Spiegelstruktur erinnert (Lds 234). Das »Reale« ist in einem solchen »miroir de miroir« selbst ein Effekt der Spiegelungen: »Ce speculum ne réfléchit aucune réalité, il produit seulement des ›effets de réalité‹ [...] Dans ce miroir de miroir, il y a bien une différence, une dyade, puisqu'il y a mime et fantôme. Mais c'est une différence sans référence, ou plutôt [...] sans unité première ou dernière.«[104]

Supplement, Nachtrag, Aufschub, Spur, Repräsentation, Reflexion als konstitutive Figuren von Primarität oder von Sekundarität ohne ein Erstes – in Derridas Denken hat jene kritische »Absurdität« ihre extensivste und intensivste Tropik gefunden, die in den romantischen Theorien der notwendigen Wörtlichkeit allen Geistes und der Reflexion als Sein und Darstellung des Absoluten sich mehr als nur ankündigt und die zuerst Benjamin aus der Verquickung mit ihrem Widerpart gelöst hat. Auf die Dauer mag es ermüden, bei Derrida unter den verschiedenen Termen immer die gleichen semontologischen Figuren zu entdecken. Aber angesichts der unbefragten Macht, die die vorkritischen Denkfiguren der ›Metaphysik der Präsenz‹ weithin ausüben – bis in die Sprache ihrer Revision –, tut eine Überwindung des naiven Re-Präsentationismus gut daran, sich ihres sprengenden »Witzes« in mehr als einer Variante zu versichern. Und in der Geschichte der Philosophie jene Elemente hervorzuheben, in denen das Denken selbstpräsenter Identität sich selbst transzendiert. Schlegels und Novalis' Hereinnahme des differentiellen »Spiels« der Reflexion in die Synthesis, das Sein des »Absoluten« selbst ist eine der avanciertesten und entfaltetsten Gestalten solchen Denkens. Es fällt sogar schwer zu sehen, worin Derrida gegenüber den Frühromantikern etwas substantiell Neues zu bieten hat; leichter dagegen, worin er hinter ihnen zurückbleibt. Der umfassendere, facettenreichere Charakter des frühromantischen Denkens bringt es nämlich mit sich, daß die kritischen Wendungen gegen eine Metaphysik der selbstpräsenten Identität nicht auf eine Negation von Identitätsphilosophie hinauslaufen, sondern sich eher als deren Rettung in einer extremen Anspannung verstehen. Die Figuren der *différance* supplementierten nicht nur, sondern *sind* an sich selbst wiederum eine Fassung von Identität, für die Romantiker letztlich die einzig haltbare: Identität als Effekt des Spiels der Differenz selbst. Analog dazu ist die extreme Bogenspannung, die Benjamin in der Fassung des Absoluten als Reflexion oder der Unmittelbarkeit als Effekt von Vermittlung austrägt. (In allen größeren Schriften Benjamins geht es um solche »Bogenspannung[en]« [I 257] zwischen begrifflichen Polen oder »Extremphänomenen«; auch in dieser Hinsicht steht die Dissertation keineswegs außer der Reihe der ›eigentlichen‹ Benjaminitica.) Bei Derrida dagegen gibt es, auch wenn er letztlich nicht so gelesen werden darf, zumindest den Gestus, als sei eine kritische Philosophie der *différance* das schlechthin Andere, wenn nicht das Ende jeglichen Denkens von Identität.

Eine andere Grenze dieses Vergleichs muß noch deutlicher gezogen werden: er betrifft ausschließlich das ›objektive‹ sprachtheoretische Fundament von Derridas Denken, wie es in seinen früheren Schriften formuliert ist, nicht aber die hermeneutischen oder gar die stilistischen Konsequenzen, die er – zumal in den späteren Arbeiten – daraus gezogen hat.

IV

Das ek-statische »Spiel« reflexiven »Brechens« als Konvergenz- und Fluchtpunkt frühromantischer Transzendentalphilosophie, Mystik, Geometrie, Rhetorik, Texttheorie und Literaturkritik

Reflexion als Leben, Schweben und Weben

Mit der Negation eines transzendentalen Signifikats und der Einsicht in die durchaus »synthetische« Konstruktivität der spaltend-gespaltenen Reflexion wechselt ein polemisch-kritisches Paradigma ihrer Beschreibung in sein Gegenteil: die Metaphorik von Leben und Tod. Während für Schelling die Reflexion als nachträglich analytische alles »höhere Daseyn« und »geistige Leben [...] in der Wurzel tödtet«[1] (und Bernhard Lypp dementsprechend ein Ausschließungsverhältnis von Leben und Reflexion diagnostiziert[2]), ist für Schlegel die Philosophie, auch und gerade als Darstellung des Absoluten, nichts als ein »Experimentieren mit dem Leben der Reflexion« (S 18, 419). Analog spricht Novalis von einer »lebendigen Reflexion« (N 2, 526), und er identifiziert geradezu die »höchste Belebung« mit der »vollkommene[n] Reflexion« (N 2, 488). Wenn man die Oppositionen mitliest, die in dieser Begriffsverwendung stecken, wird die Emphase verständlich, mit der Benjamins Dissertation den Begriff der Reflexion immer wieder und geradezu beschwörend an den Begriff des Lebens (*Leben der Reflexion*) bindet. Eine Arbeit an diesem Begriff ist Benjamin allerdings schuldig geblieben. Damit hat er sich einer der besten Möglichkeiten begeben, die von ihm dargestellte Reflexionstheorie zu fundieren. Denn gerade die Explikation des romantischen Begriffs von Leben – die von selbst die paronomastischen Begriffe »Schweben« und »Weben« einbegreift – führt ins Zentrum frühromantischer Semontologie.

Nicht der Tod, sondern das »Nur Seyn« oder die »bloße« Existenz ist die Folie für die romantische Exposition des Lebensbegriffs: »Sollte es noch eine höhere Sfäre [als die ›Sfäre der Existenz‹, W. M.] geben, so wäre es die zwischen Seyn und Nichtseyn – das Schweben zwischen beyden – Ein Unaussprechliches, und hier haben wir den *Begriff von Leben*« (N 2, 106). Diese Bestimmung – auch sie hat übrigens eine Parallele bei Hölderlin, nämlich in seiner Bindung des (werdenden) »Lebens« an einen negativpositiven »Zustand zwischen Seyn und Nichtseyn« (H 283) – verlohnt genaueste Interpretation. Zunächst: was bedeutet »Sfäre«? Eine Sphäre ist bei Novalis stets das Übergreifende, der Vermittlungsraum zweier Entgegengesetzter. Die eine »Hälfte« einer Sphäre »muß« in erster Reflexion »gerade das Entgegengesetzte« der anderen sein, »weil nur zwey Entgegengesezte *eine Sfäre in unserm Sinn* erschöpfen, oder ausmachen« (N 2, 115). Als »Beziehung auf Zweyes zugleich« ist jede Sphäre per definitionem eine Sphäre der »Wechselbestimmung« (N 2, 113). So sind etwa Gefühl und Reflexion für Novalis zwei »Hälften« *einer* Sphäre; sind Bezeichnendes und Bezeichnetes die Hälften der Sphäre Zeichen. Ausdrücklich weist Novalis ein naheliegendes Mißverständis zurück: eine Sphäre schwebt nicht zwischen zwei vorausliegenden Extremen, »synthesiert« nicht post festum eine »These« und »Antithese«, vielmehr »durch sie *entstehn beyde*« (N 2, 255). Am Beispiel gesprochen: die Artikulation des Zeichens verknüpft nicht post festum ein Signifikat (Stoff) als These und einen Signifikanten (Form) als Antithese, sondern die operative Synthesis *zwischen* ihnen *setzt* sie allererst. Insofern ist eine Sphäre »ein aus Synthese, These und Antithese Zusammengesetztes und doch keins von allen dreyen« (N 2, 107) – weil sie nämlich als Feld operierender Differenz ihre »Hälften« nicht sowohl vermittelt als vielmehr produziert, und zwar *als* das Ganze. Den Unterschied zu einer sukzessiven Vermittlungslogik markiert diese Äußerung bereits in einer unscheinbaren Volte gegen die herkömmliche Ordnung der Begriffsreihe These, Antithese, Synthese. Sie spricht nicht von einem »aus These, Antithese und Synthese Zusammengesetzten«, sondern von einem »aus Synthese, These und Antithese Zusammengesetzten« – denn *vor* der Synthese gibt es in einer »Sfäre in unserm Sinn« überhaupt kein Entgegengesetztes. Für jenes »Schweben zwischen Seyn und Nichtseyn«, als welche die Sphäre Leben definiert ist, hat Novalis diese Struktur ursprünglicher *différance* mit letzter Deutlichkeit auf den Begriff gebracht:

Alles Seyn, Seyn überhaupt [an dieser Stelle nicht im Sinne von »Nur Seyn« oder bloßer »Existenz«, sondern von lebendigem Sein, lebendiger Ichheit, W. M.] ist nichts als [...] *Schweben* zwischen Extremen, die nothwendig zu vereinen und nothwendig zu trennen sind. Aus diesem Lichtpunkt des Schwebens strömt alle Realität aus – in ihm ist alles enthalten – Object und Subject sind durch ihn, nicht er durch sie [...] das *Schweben* – bestimmt, producirt die Extreme, das wozwischen geschwebt wird – Dieses ist eine Täuschung, aber nur im Gebiete des gemeinen Verstandes [...] denn das Schweben, seine Ursache, ist der Quell, die Mater aller Realität, die Realität selbst. (N 2, 266)

Die Grenzlinien dieser Bestimmung von Leben und Schweben zu fast gleichlautenden Sätzen Fichtes müssen so scharf wie möglich gezogen werden. Als Figur des »Schwebens« zwischen »Entgegengesetzten« hat das Vermögen der Einbildungskraft in Fichtes System eine klar definierte Aufgabe. Es soll die Endlichkeit des Ich (seine Bestimmtheit durch das Nicht-Ich) und seine Unendlichkeit (seine »in das Unbegrenzte, Unbestimmte und Unbestimmbare« hinausgehende, dabei alles Nicht-Ich allererst setzende Tätigkeit[3]) vereinigen, zusammendenken lassen:

Das Vermögen der Synthesis hat die Aufgabe, die Entgegengesetzten zu vereinigen als *Eins* zu denken [...] Dies vermag sie nun nicht; dennoch aber ist die Aufgabe da [...] In diesem Streite verweilt der Geist, schwebt zwischen [...] der Forderung und der Unmöglickeit, sie zu erfüllen, und in diesem Zustande, aber nur in diesem, hält er beide zugleich fest, oder, was das gleiche heißt, macht sie zu solchen, die zugleich aufgefaßt und festgehalten werden können – gibt dadurch, daß er sie berührt, ihnen *im Verhältnis auf sich* einen gewissen Gehalt und eine gewisse Ausdehnung [...] Dieser Zustand heißt der Zustand des Anschauens. Das in ihm tätige Vermögen ist [die] produktive Einbildungskraft [...]
Sowie (die absolut Entgegengesetzten) durch das Denkvermögen vereinigt werden sollen, und nicht können, bekommen sie durch das Schweben des Gemüts Realität, weil sie dadurch anschaubar werden: d. i. sie bekommen Realität überhaupt; denn es gibt keine andere Realität, als die vermittelst der Anschauung, und kann keine andere geben.[4]

Vor diesem Hintergrund kann Fichtes Theorem von der Produktion der Realität durch die schwebende Einbildungskraft – die Einbildungskraft bringe ihr »Produkt«, die die Entgegengesetzten gleichzeitig berührende »Anschauung«, »gleichsam während ihres Schwebens, und durch das Schweben hervor«[5] – allenfalls noch als sprachliches Muster, nicht aber als inhaltliche Vorwegnahme der so ähnlich klingenden Wendungen bei Novalis verstanden werden. Fünf Unterschiede[6] lassen sich unschwer markieren.

Erstens: »Produktiv« ist bei Fichte das Schweben der Einbildungskraft nur, insofern sie für die »Möglichkeit unseres Bewußtseins«[7] eine Art anschaubaren Berührungspunkt zwischen den unvereinbaren Extremen hervorbringt. Der Widerstreit zwischen Bestimmtheit und Unbestimmtheit (unendlicher Tätigkeit) ist also nicht selbst Funktion des produzierenden Schwebens, sondern liegt ihm voraus und wird von der schwebend produzierten Anschauung der präexistenten Pole *an sich selbst* auch nicht einmal post festum betroffen. Denn die Einbildungskraft soll ja gar nicht die »Unmöglichkeit« einer Vermittlung überwinden, sondern nur – bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung der »Forderung« nach Vermittlung – in sich selbst hineinnehmen. Bei Novalis dagegen »producirt« das Schweben »das wozwischen geschwebt wird«, entläßt also quasi die Extreme allererst aus sich. Und das heißt auch: in der konstitutiven *différance* des Schwebens *sind* die Extreme immer schon *vermittelt*; sie sind in »Wechselbestimmung« stehende polare »Hälften« *einer* »Sfäre», die nichts als die *Beziehung* ihrer Hälften ist. Für einen Notbehelf angesichts der *Unmöglichkeit* von Vermittlung besteht daher bei Novalis keinerlei Bedarf – wobei Vermittlung allerdings nicht den Hegelschen Sinn der Aufhebung einer Differenz hat, sondern eher umgekehrt die Bedeutung von Entlassensein in die Sphäre der Vermittlung ohne einen an sich selbst unmittelbaren Ursprung oder ein Telos jenseits davon.

Zweitens: Bei Fichte gibt das produzierende »Schweben des Gemüts« im Hin und Her zwischen den Entgegengesetzten diesen lediglich »*im Verhältnis auf sich* einen gewissen Gehalt und eine gewisse Ausdehnung«. Es macht sie »zu solchen, die zugleich aufgefaßt und festgehalten werden können« und damit zu einer »Realität [...] *für uns*«, einem »Sein für uns«.[8] Bei Novalis dagegen sprengt die Figur konstitutiver *différance* im Schweben die Grenzen der Bewußtseinsphilosophie: sie gilt für »alles Seyn, Seyn überhaupt«, wird in einem semontologischen Sinn zur »Mater aller Realität«, ja zur »Realität« selbst.

Drittens: Das schwebende Produzieren dessen, »wozwischen geschwebt wird«, figuriert also bei Novalis letztlich als die Struktur des Absoluten selbst, während die vergleichbare Figur bei Fichte

nur dem nicht-absoluten Ich angehört und von der absoluten Identität des absoluten Ich gerade transzendiert wird. Und das heißt zugleich: das konstitutive Schweben als ursprüngliche *différance* ist bei Novalis nicht länger nur eine Handlung der Einbildungskraft, ja sie ist überhaupt kein bloß subjektives »Vermögen« mehr, sondern ein objektives Strukturprinzip der Ordnung der Dinge und der Zeichen. Obwohl zuweilen noch mit dem Terminus der »Ichheit« bedacht, kann die Handlung produzierenden Schwebens daher, mit Benjamins markanter Prägung, als tendenziell »Ich-frei« (I 40) bezeichnet werden, als abgelöst von der Zentrierung auf ein Ich-Substrat, als de-zentrierte Generierung differentieller Strukturen.

Viertens: Selbst innerhalb seines begrenzten Stellenwerts im System erfährt das Schweben bei Fichte noch eine weitere Einschränkung. Das »Schweben der Einbildungskraft zwischen Unvereinbaren«, sagt Fichte, »(dehnt) den Zustand des Ich in demselben zu einem *Zeit*-Momente aus [...] Lange, d. i. länger als einen Moment [...] hält die Einbildungskraft dies nicht aus; die Vernunft tritt ins Mittel«, gelangt schließlich doch »zur vollständigen Bestimmung der (hier theoretischen) Vernunft durch sich selbst« und drängt die unendliche, weil ohne die Chance einer endlichen Versöhnung der Unvereinbaren bleibenden Tätigkeit der Einbildungskraft ins »praktische Feld« ab.[9] Was derart bei Fichte »nicht länger als einen Moment« zugelassen oder »ausgehalten« wird, avanciert dagegen bei Novalis – das *gesamte* Feld des Seins und der Philosophie übergreifend – zu einem »unendliche[n] Factum, was in jedem Augenblick ganz geschieht« (N 2, 267), zu einer »allaugenblicklichsten Tatsache« (N 2, 228). Ihr wird nicht länger eine Handlung der »Vernunft« als des »absoluten Abstraktionsvermögens« übergeordnet, das am Ende doch wieder zu einem »festen Unterscheidungspunkt« verhilft[10], damit die Philosophie des Schwebens in eine Metaphysik der festen Standpunkte (Sein, Subjekt, Signifikat) reintegrierend.[11]

Fünftens: Fichte bestimmt das Produkt der Einbildungskraft ausdrücklich als eine »Anschauung«. Oder negativ gewendet: die Tätigkeit produzierenden Schwebens sei wesentlich »*keine Reflexion*«.[12] Diese Fichtesche Charakteristik des Schwebens dürfte Benjamin veranlaßt haben, die Form der Einbildungskraft – die für die Romantiker um so wichtiger ist, als sie auf die Form des Absoluten selbst ausgedehnt wird – in seiner Theorie der Reflexion zu meiden. Gegenüber Novalis' und Schlegels Adaption der Fichteschen Einbildungskraft wäre diese Berührungsangst, wenn sie denn eine solche war, aber keineswegs nötig gewesen. Denn nicht nur daß Novalis die Anschauung in ein Wechselspiel mit der Reflexion verwickelt hat: »Die Anschauung find ich nie, weil ich sie bey der Reflexion suchen muß und so umgekehrt« (N 2, 271). Die Romantiker haben vielmehr von vornherein das produzierende Schweben zwischen Entgegengesetzten weniger auf die Form der Anschauung als auf die der Reflexion bezogen. Wie die operierende *différance* des Schwebens allererst produziert, »wozwischen geschwebt wird«, so setzt die operierende *différance* konstitutiver Reflexion ihre Pole, ist das scheinbare Zurückbeugen auf sich selbst actualiter dessen Erschließung *als* solches. Beide, Reflexion und Schweben, können daher in einem analogen Sinn als Modi des sichselbstdarstellenden Absoluten, seiner Struktur als »Wechselrepräsentation« figurieren. Das berühmteste Fragment über poetische Reflexion ist daher nicht zufällig zugleich ein Fragment über das Schweben, ja die »poetische Reflexion« wird geradezu als ein sich unendlich potenzierendes »[S]chweben« definiert (S 2, 182).[13] Was bei Fichte ein Widerspruch wäre, kann daher bei Schlegel auch als attributive Synthesis begegnen: die »schwebende Reflexion« (S 18, 400).[14] Ähnlich hat Novalis die produzierende Entgegensetzung, die mit dem Schweben »alles Seyn« prägt, nicht zuletzt in der »Natur des Reflexionsvermögens« fundiert; denn schwebendes und reflektierendes »Ich« oder »Seyn« kommen darin überein, nur *in* der differentiellen Spaltung in und von sich selbst überhaupt »in Übereinstimmung mit sich« handeln zu können (N 2, 267).

Mit der Opposition zu Fichtes Entgegensetzung von schwebender Einbildungskraft und Reflexion realisiert ihre Verknüpfung bei Schlegel und Novalis noch eine weitere terminologische Volte. Sie setzt sich nämlich von jener pejorativen Charakteristik der Reflexion als Vergegenständlichung ab, die als ein Moment auch bei den Frühromantikern selbst begegnet: Schweben ist ja geradezu ein Gegenbegriff zu fixierender Verdinglichung. Kraft der Aufmerksamkeit auf das *Ausgrenzen* der Reflexionspole in einem Schweben zwischen ihnen relativieren die Romantiker, ohne sie deshalb zurücknehmen zu müssen, die Einsicht in den gegenständlichen Charakter der *ausgegrenzten* Reflexionsstruktur. Und es ist vor allem diese Korrelation mit dem Schweben,

die der Reflexion das Prädikat lebendig verschafft – denn »Leben« oder lebendiges »Seyn« sind ja bei Novalis »Synonymen« von »Schweben« (N 2, 267). Nur weil darin ipso facto die Figur schwebender *différance* impliziert ist – »das fließend Schwebende« (S 18, 37), »schwebender Wechsel [...] in fortgehender Verknüpfung« (S 3, 100) –, kann die ganze Philosophie ein »Experimentir[en] mit dem Leben der Reflexion« (S 18, 419), das Leben der Poesie eine einzige Reflexionsstruktur sein. Und diese Korrelation mit Schweben und Leben führt auch auf die Verwandtschaft von Reflexion und Einbildungskraft in frühromantischer Terminologie. Denn die schwebende Darstellung des anders nicht darstellbaren (ja eben dadurch ›definierten‹) »Lebens« gilt analog als eine charakteristische Leistung der Einbildungskraft: »dieses *Ergreifen seiner selbst* im Leben (könnte man) die schwebende Einbildungskraft nennen, weil gerade eine schwebende Tätigkeit erfordert wird, um ein durchaus bewegliches, flüchtiges, flüssiges Wesen aufzufassen« (S 12, 408). Walter Schulz hat – und auch er zitiert in diesem Zusammenhang Derrida[15] – sehr treffend bemerkt, daß die positive Besetzung des »Schwebens« gleichbedeutend ist mit dem Verzicht auf jede ontologische Metaphysik, die in irgendeiner Form immer in einer letzten »Sicherheitsposition« verankert ist: »Die Metaphysik des Schwebens muß jeden Versuch, eine Ontologie der Wirklichkeit zu erstellen, von Grund aus negieren.«[16] Sie ist insofern eine postmetaphysische Metaphysik. Fichtes große Tat war es, den unsicheren Zustand des Schwebens aus einem bloßen Mangel, einem Fehlen sicherer Verortung in ein Positivum umzudeuten, das als die Handlungsweise der Einbildungskraft den synthetischen Punkt (und die gesamte Darstellungsform) seines Systems ausmacht. Wenn Fichte gleichwohl in diesem positivierten Anti-Metaphysicum noch etwas Bedrohliches sah (»lange [...] hält die Einbildungskraft dies nicht aus«), dann dürfte das auch ein Relikt des metaphysischen Ordnungsdenkens sein, das im Zeichen absoluten Schwebens überwunden wird. Schlegel und Novalis haben auch noch diesen Rest an Negativitäts-Vorbehalt aus ihrer völlig positiven Konzeption des produzierenden Schwebens und der schwebenden Reflexion getilgt.

Als dritter der paronomastischen Begriffe, die sich um den der Reflexion gruppieren lassen, tritt der des Webens hinzu. »Schwebend« zwischen den – darin erst produzierten – Entgegengesetzten, sind »Leben« und »Seyn« für Novalis wesentlich ein »Weben« (N 2, 267), ein Weben differentieller, in sich reflexiver Strukturen. Die Nähe zur romantischen Sprachtheorie liegt hier wiederum auf der Hand: »Webstühle in Zeichen« (N 3, 684) hat Novalis einmal die »mathematischen«, differentiell »nur mit sich selbst spielenden« Strukturen in Sprache und Schrift genannt. Als solches Weben spielen Schweben und Leben der Reflexion in den Begriff der Textur, des *Textes* hinüber. Damit ist erneut die Berechtigung erwiesen, mit Benjamin den romantischen Reflexionsbegriff aus der Beziehung auf ein reflektierendes Ich zu lösen. Denn das Gewebe eines Textes ist eine »objektive Struktur« (I 13) differentieller Selbstbezüglichkeit, deren inneren Gesetzen unabhängig von ihrer Referenz auf ein Ich – und sei es selbst das den Text produzierende Ich – Geltung zukommt und die sogar, wie die Sprache überhaupt, wesentlich gar nicht in der Macht des Ich stehen.

Die Korrelation von Schweben, Leben und Weben liefert zugleich einen Grund für das romantische Theorem einer Superiorität der Kunst über die Philosophie. Als »Schweben zwischen Seyn und Nichtseyn«, sagt Novalis, ist »Leben« ein »Unaussprechliches«. Da Philosophie aber wesentlich an die Form reflektierenden ›Aussprechens‹, begrifflichen Aussagens gebunden ist, stößt sie hier auf eine kaum überwindbare Grenze: »Hier bleibt die Filosofie stehn und muß stehn bleiben – denn darin besteht gerade das Leben, das es nicht begriffen werden kann. Nur aufs *Seyn*« – an dieser Stelle im beschränkten Sinn der nur *einen* Hälfte der aus Sein *und* Nichtsein konstituierten »Sfäre« Leben – »kann alle Filosofie gehen« (N 2, 106 f.). Was sich derart nicht im Modus philosophischer Reflexion ›aussprechen‹ läßt, kann doch gleichwohl in einer nicht auf begriffliche Aussage verpflichteten, schwebenden Reflexionsstruktur *dargestellt* werden – in der künstlerischen, poetischen Reflexion. Der gebildete »Künstler, der Werckzeug und Genie zugleich ist«, über eine starke »produktive Imagination« wie über technische Versiertheit verfügt, »ersteigt« eine »Stufe«, auf der die »Unvollständigkeit« und »Trennung« in der »vollständigen Darstellung des [...] Lebens« überwunden werden kann. Als »*lebendige* Reflexion« wird die Kunst selbst zur »*Philosophie* kat exochin«. Denn dem Künstler werde

mehr, als wahrscheinlich, daß der Grund (der) Unvollkommenheit [in der Darstellung des Lebens, W. M.] die Schwäche der produktiven Imagination sey – die es nicht vermöge sich im Moment des Übergehns von Einem Gliede zum andern schwebend zu erhalten und anzuschauen. Die vollständige Darstellung des durch diese Handlung zum Bewußtsein erhobenen ächt geistigen Lebens ist die *Philosophie* kat exochin. Hier entsteht jene *lebendige* Reflexion, die sich bey sorgfältiger Pflege nachher zu einem unendlich gestalteten geistigen Universo von selbst ausdehnt – der Kern oder Keim einer alles umfassenden Organisation – Es ist der Anfang einer wahrhaften *Selbstdurchdringung des Geistes* die nie endigt. (N 2, 525 f.)

Daß Benjamin dieses Novalis-Fragment über die Kunst als lebendige Reflexion – eine der ganz wenigen Äußerungen dazu – lediglich verkürzt und kommentarlos in einer Anmerkung erwähnt (I 28), kann wohl wieder nur aus seiner Hesitanz gegenüber den Fichteschen Begriffen des Schwebens und der Einbildungskraft verstanden werden. Dabei liefert gerade dieses Fragment in der Konsequenz seiner Semantik von Leben und Schweben ein Argument für Benjamins These, die Kunst sei die »fruchtbarste«, vielleicht sogar »einzig legitime« Erfüllung der romantischen Reflexionstheorie (I 44, 57, 62). Als (Selbst-)Darstellung der unaussprechlichen *différance* des Lebens, an der die aussagende und logozentrische Reflexionsstruktur der Philosophie ihre »Grenze« findet, avanciert die poetische Reflexion, »bey sorgfältiger Pflege« ihres schwebend-lebendigen Charakters, zur Philosophie κατ' ἐξοχήν. »Ganz«, sagt Schlegel, lerne man die »*Reflexion* [...] nur aus Poesie kennen und üben«; die Philosophie sei »also [...] eine *hilfsbedürftige Wissenschaft*« (S 19, 25), und es scheine »die Bestimmung der Kunst, die gigantischen αποριματα – die absolute Verlegenheit der Wissenschaft zu lösen« (S 18, 99), die »Unvollkommenheit der Philosophie«[17] kraft der genuinen Darstellungspotenz nicht (nur) aussagender, de-zentrierter Reflexionsstrukturen zu überwinden.
Doch auch im Felde der Kunst bleibt das »Leben der Reflexion«, mit dem Philosophie nur unvollkommen »experimentirt«, an eine Dialektik von »Selbstschöpfung und Selbstvernichtung« (S 2, 172) gebunden. Der Akt der Reflexion ist nämlich in seinem *Resultat*, seinem *Werk* – den konstituierten Reflexionsstrukturen – ebenso präsent wie verschwunden. Seine Anwesenheit darin bleibt wesentlich von einer Abwesenheit durchfurcht. Denn die operierende *différance* konstitutiver Reflexion hat ihr Feld ja *zwischen* den – darin erst als solchen ausgegrenzten – Polen der Reflexion; in der Phänomenologie des Werkes sind aber de facto nur diese Pole selbst zu haben. Unter diesem Vorzeichen gewinnen die »Leerräume« zwischen den erfüllten Termen einer Reflexionsstruktur – Schlegel spricht von »lucidis intervallis« (S 18, 569), Hölderlin von der »Lüke« als bedeutsamem Trennungs- wie Verbindungspunkt »zwischen Seyn und Nichtseyn« (H 283) – herausragendes Gewicht für die spekulative Rekonstruktion jener »Kraft«, die »überall unsichtbar sichtbar«, sich selbst hinweghebend und doch präsent wie ein mystischer »Hauch«, ein Werk »durchschwebt« (S 2, 334).
In ihrer Konsequenz ist die romantische Reflexionstheorie mithin als objektive Grundlegung einer strukturalistischen Poetik differentieller Selbstverdopplung zugleich deren Begrenzung, der Verweis auf ein mit den Mitteln struktureller Analyse nie ganz zu erfassendes »Schweben«. So kann sie mit der strukturalistischen Praxis zugleich die poststrukturalistische Metakritik an ihr antizipieren. Die »positiven Wissenschaften von der Bezeichnung«, sagt Derrida, können »nur das *Werk* und die *Tatsache* der Differenz, die determinierten Differenzen und die determinierten Präsenzen, denen sie einen Ort zuweisen, beschreiben«. Von der »operierenden *différance* selbst« könne es dagegen »keine [empirische] Wissenschaft« geben (G 110). Denn »keine Intuition kann (die Phänomenologie) dort vollenden, wo tatsächlich« – Derrida zitiert Mallarmé – »die ›Zwischenräume‹ zum Wichtigsten werden« (G 119). Wie bei den Romantikern und wiederum ohne Bezug auf sie, avanciert daher auch bei Derrida die Figur eines Zwischen (*entre*), das allererst setzt, wozwischen es das Zwischen ist, zu einer kardinalen semontologischen Trope. Determinieren die differentiellen Relationen *zwischen* den sprachlichen Einheiten allererst ihre Bedeutung, so daß diese geradezu als Bündel von Intervallen *zwischen* den ›positiven‹ Termen verstanden werden kann, dann ist die Arbeit der *différance* ein »entre qui n'a pas de fond« (Lds 248). Dann eröffnet dieses *entre*, das auch Derrida mehrfach den Begriff des Schwebens verwenden läßt – »suspendu, en suspens ou en suspension« (Lds 205), »la suspension des differents« (Lds 239), »suspendu dans l'air« (Dis 343) –, allererst »l'espacement et al'articulation; il a pour sens la possibilité de la syntaxe et il ordonne le jeu du sens« (Lds 252). Gegenüber

diesem konstitutiven Zwischen gerät ein strukturalistischer Positivismus der materiell erscheinenden Terme einer Signifikantenkette in die »metaphysische« Gefahr, »den Sinn gerade durch den Akt, der ihn aufdeckt, zu verbergen. Die Struktur eines Werkes und die Form einer Kraft *begreifen*, heißt den Sinn im Augenblick seiner Gewinnung verlieren« (SD 47). Denn als Schweben zwischen den erfüllten Termen einer Struktur können Kraft oder Leben (eines Textes), wieder mit Novalis zu reden, rein positiv gerade »nicht begriffen werden« (N 2, 206).

Schöpfung aus Nichts, Flamme zwischen Nichts und Etwas, Sich-selbst-auf-die-Schultern-Springen der Reflexion

Mit Blick auf »Leben« bzw. »lebendige Reflexion«, »Schweben« bzw. »schwebende Reflexion« Kraft und Werk, Akt und Effekt zu unterscheiden, erfordert im Sinne der romantischen Semontologie eine Distanzierung gegen die herkömmliche Auffassung dieser Unterscheidung. Wären »Kraft«, »Hauch«, »Leben« *vor* ihrer »Entäußerung« in ein Werk selbstgenügsame Entitäten, dann wären die romantische Sprachtheorie und die romantische Metaphysik des Absoluten als eines *ursprünglich* Sich-selbst-Darstellenden am Ende doch wieder revoziert. Derrida hat dies in aller Schärfe formuliert: im Verhältnis zur ursprünglichen *différance* (originäres Supplement, Urspur, Schrift) müsse »die Scheidung zwischen Kraft und Bedeutung« als »abgeleitet« gedacht werden; sonst gehöre sie »der Metaphysik des Bewußtseins und der Präsenz, oder vielmehr [. . .] der sprachlichen Repräsentation an« (SD 325). Es besteht also die Aufgabe, nicht in die repräsentationistische Deszendenz von einer Kraft zum Werk, einem lebendigen Schweben zu seinen Resultaten, einem Absoluten zu seiner Äußerung zurückzufallen, ohne doch die Unterscheidung überhaupt aufzugeben und damit die positiven Strukturen einer Darstellung für das Ganze auszugeben. Beide, die Frühromantiker und Derrida, haben daraus dieselben terminologischen Konsequenzen gezogen. Sie haben, was die Intervalle des Werkes durchwaltet, jenseits davon indes nicht über eine für sich bestehendes Sein verfügt, ein *Nichts* oder eine *Schöpfung aus Nichts* genannt. Derrida bestimmt die »Differenz als die reine Kraft« (SD 50) als ein »wesentliches Nichts, aufgrund dessen alles in Erscheinung zu treten vermag und alles sich in der Sprache erzeugen kann« (SD 17). Ganz ähnlich hat Schlegel in einer Reihe analoger Begriffspaare das »Nichts«, die »Schöpfung« und den »Geist« parallelisiert (S 18, 283), und die Emphase, mit der er die mystische Figur der »Schöpfung aus Nichts« strapaziert, dürfte ihr Motiv in eben dieser terminologischen Anstrengung haben: ein ›transzendentales‹ Handeln, Sein oder Signifikat zu negieren, aber doch nicht die im Etwas, im geschaffenen »Wort« sich selbst auslöschende Kraft – und nur in diesem Sichselbstauslöschen existierende Kraft – in ihrer Differenz zu sich als zu ihrem Anderen zu eskamotieren.

Schon Benjamin hat den von den Romantikern adaptierten Topos der Schöpfung aus Nichts auf die Figur konstitutiver Reflexion bezogen. Und er hat als *eine* der Chiffren eines solchen Nichts das »Gefühl« genannt (I 63). Wie es als virtueller »Indifferenzpunkt« das Spiel der Reflexion durchwalte, so bedeute seine anwesende Abwesenheit auch und gerade für die Kritik als Reflexion poetischer Reflexionsstrukturen die Notwendigkeit einer »gefühlsmäßigen Aufnahme des Kunstwerkes« (I 68), der Inspiration durch ein schwebendes »Nichts« in und zwischen den Termen. Novalis selbst hat das Wechselspiel zwischen Gefühl und Reflexion als eines von »Nichts« und »Alles« beschrieben – und zwar so, daß in ihrer ursprünglichen »Synthese« jeder der Pole abwechselnd beides sein kann (N 2, 118). Die vielleicht treffendste Trope für die Differenz einer Darstellung zu sich trotz Negation eines Jenseits der Darstellung begegnet wiederum in der romantischen Semiologie. »Gegenseitig Bezognes simultanes *Sprechen* und *Denken* (thätiges Betrachten)«, sagt Novalis, »thut Wunder – erzeugt eine Substanz (*Flamme*), die beydes, Sprechen und Denken, harmonisch erregt – und bildet« (N 3, 443). Ein anderes als »gegenseitig Bezognes simultanes *Sprechen* und *Denken*« kennt die romantische Semiologie nicht. Die paradoxe Figur des zitierten Fragments beansprucht daher mehr als nur partikulare Gültigkeit: das Sprachdenken »erzeugt« eine »Flamme«, die doch umgekehrt erst »beydes, Sprechen und Denken [. . .] bildet«. Daß im Verbrennen erst das Verbrannte entsteht, diese im Bild der Flamme gedachte Trope hat Novalis überall dort gebraucht, wo er eine scheinbare Dekomposition oder Vernichtung

in zweiter Reflexion als Synthesis und höhere Verlebendigung gedeutet hat. In Verbindung mit der Figur der Schöpfung aus dem Nichts hat die der Flamme eine der kardinalen Prägungen romantischer Semontologie gezeitigt: eine »Flamme zwischen Nichts und Etwas« nennt Novalis die operierende *différance*, jene in den »Worten« vollzogene »Synthesis«, die »Wunder thut«, nämlich allererst »mit gegenseitiger Postulation, oder Necessitation [...] erzeugt«, was scheinbar nur nachträglich verknüpft wird (N 3, 441 ff.). Auch die Flamme ist also eine Gestalt des »zwischen«, des Schwebens zwischen Entgegengesetzten, das »die Extreme producirt, das wozwischen geschwebt wird«. Und eben kraft dieser Affinität zum Schweben figuriert die Flamme bei Novalis als das höchste »Praecipitat des Lebens« (N 2, 556).

Benjamin hat sich diese semontologische Flammen-Metaphorik extensiv zu eigen gemacht. Gegenüber dem (positivistischen) »Kommentator«, dem wie einem »Chemiker« allein »Holz und Asche« von den Gegenständen seiner Analyse bleibe, bestimmt der *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz den spekulativen Kritiker als einen »Alchemist[en]«, dem sich gerade *im* »Verbrennen«, *im* historischen und analytischen »Absterben« eines Werkes dessen »lebendige Flamme« zu erkennen gebe, welche die Struktur der Wahrheit oder der Idee selbst sei (I 126). Im Trauerspielbuch erfahren Wahrheit und Idee als »die Empirie erst prägende Gewalte[n]« (I 216), die nicht über ein selbstpräsentes Sein jenseits von »Darstellung« verfügen und gleichwohl nicht im Bestand ihrer »Produkte«, der von ihnen geprägten »Phänomene« aufgehen (I 215), eine fast identische Charakteristik. Sie treten »zutage [...] in einem Vorgang, den man gleichnisweise bezeichnen dürfte als das Aufflammen der in den Kreis der Ideen eintretenden Hülle, als eine Verbrennung des Werkes« (I 221). Schließlich ist auch der späteren Sprachtheorie Benjamins die instrumentelle Mitteilungsfunktion der Sprache eine »Art von Träger«, an der, »der Flamme ähnlich, (das Mimetische) in Erscheinung treten« kann (II 213).

Der Zusammenhang der »Flamme zwischen Nichts und Etwas« mit der konstitutiven Reflexion liegt implizit schon in ihrer parallelen Stellung im System der romantischen Terminologie: beide sind positiv auf die Begriffe Leben und Schweben bezogen. Novalis hat diesen Zusammenhang denn auch explizit hergestellt.

Schon Benjamin hat das entsprechende Fragment zitiert, den kurzen Satz über die »Flamme« jedoch gerade ausgelassen (I 66) und sich damit um eine der zentralen romantischen Metaphern der von ihm entdeckten semontologischen Struktur gebracht.

> Der Act des sich selbst Überspringens ist überall der höchste – der Urpunct – die *Genesis des Lebens*. So ist die Flamme nichts, als ein solcher Act – So hebt alle Philosophie da an, wo das Philosophirende sich selbst philosophirt – d. h. zugleich verzehrt (bestimmt, nöthigt) und wieder erneuert (nicht bestimmt, freyläßt) – (N 2, 556)

Wie die Figur der Selbstreflexion – sich selbst überspringen, sich selbst philosophieren – den Romantikern nicht nachträgliche Vergewisserung eines Vorausgesetzten ist, sondern in polemischer Umkehrung herkömmlicher Semantik allererst der »Urpunct – die *Genesis des Lebens*«, so auch die Flamme. Als operierende *différance* zwischen »Nichts und Etwas«, »Denken und Sprechen«, »Geist« und »Buchstabe«, »Unendlichem« und »Endlichem« konstituiert, »bildet« die Flamme die Pole, zwischen denen sie »spielt«, *als* solche. Prägnanter noch hat Novalis diese eigentümliche Struktur in einer späteren Variante »des sich selbst Überspringens« formuliert: »Über das Reflexions Phaenomèn – das sich *selbst auf die Schultern springen* der Reflexirenden Kraft« (N 3, 456). Sich selbst auf die Schultern zu springen scheint an Paradoxie nur mit dem Versuch vergleichbar, sich am eigenen Schopf aus dem Sumpf zu ziehen. Und doch ist es gerade dieses Münchhausen-Kunststück, das die Romantiker durchaus unironisch zu denken anmuten. Ja sie gehen in ihrem Ernst sogar noch weiter, als es Münchhausen in witziger Fiktion tut. Die Unmöglichkeit, die bei diesem nur im Ausnahmefall, als Rettung vorausgesetzten Lebens zugelassen ist, avanciert bei Novalis zur Bedingung der Möglichkeit, zur »Genesis« und zur eigensten Daseinsform von »Leben« und »Zeichen« – in der »Welt« wie in der »Philosophie« und der »Kunst«. Eine umfassende Philosophie der Reflexion als Philosophie *originärer* Nachträglichkeit (Supplement, Spur): »entspringt das irrdische Leben aus einer ursprünglichen Reflexion« (N 2, 430), ist es ontologisch »ein Bild des Malers [Gottes] von sich selbst« (N 2, 163), so »mahlt« semiologisch der Akt des Bezeichnens, der »Beziehung eines Zeichens auf ein Bezeichnetes«, in ursprünglicher *différance* »vor dem Spiegel der Reflexion sein eignes Bild [...], und auch der

Zug wird nicht vergessen seyn, daß das Bild in der Stellung gemahlt ist, daß es sich selbt mahlt« (N 2, 109 f.).
Aus der Komplexion von Vorgängigkeit und Nachträglichkeit in der konstitutiven Reflexion wird eine erste von drei rhetorischen Metaphern verständlich, die Schlegel zur Formbestimmung von Werken als ganzen tauglich schienen (und die, wie die rhetorischen Elemente der Schlegelschen Philosophie überhaupt, von der Forschung erstaunlich konsequent vernachlässigt worden sind):

> Werke als *ein* großes Hyperbaton, Anakoluthon, Hysteronproteron. (LN 989)

Hier zunächst zur Figur des *Hysteronproteron*. Wie sehr sie für Schlegel rhetorischer Ausdruck der »Verwirrung« von später und früher, von *nach*träglicher Brechung und *vor*gängiger Präsenz in der konstitutiven Reflexion ist, zeigt nicht zuletzt eine ihrer markantesten konkreten ›Anwendungen‹: »Die ganze Wissenschaftslehre ist ein Hysteronproteron« (S 18, 35). Nicht nur setzt sie im kreisförmigen Gang ihrer Argumentation etwas voraus (den logischen Satz a = a), das sich doch erst von dem her, was kraft dieser Voraussetzung ›aufgefunden‹ wird (die Grundsätze der Wissenschaftslehre), in seiner Gültigkeit begründen und begrenzen läßt. Mehr noch und allgemeiner: die Wissenschaftslehre ist schon kraft ihres – wie Schlegel sagt – »Gottes«, der »Wechselwirkung«, ein Hysteronproteron. Denn sie erfordert eine Form der »Reflexion«, welche als Spiel *zwischen* den Reflexionspolen diese allererst als »ein antithetisches Reich von Potenzierungen und Quadraturen« hervorbringt, statt nur etwa »das Potenzirende und Potenzirte« als erstes und zweites aufeinander folgen zu lassen (S 18, 38, 280). Die Reflexion, die – mit Benjamins Worten – »das Absolute konstituiert« (I 37), ist als nachträgliche vorgängig, als vorgängige nachträglich: ein Hysteronproteron. Analog zu dieser rhetorischen Figur ist Schlegels Revozierung der herkömmlichen Logik »construente[r] und constructe[r] Theile eines Gedichts« (LN 351) zu lesen. Der zeitlichen und kausalen Deszendenz dieser »Teile« setzt er, entsprechend der differentiellen Wechselbegründung der Reflexionspole, den Begriff von Werken entgegen, in denen »alle Theile zugleich construent und construct« bzw. »durchgängig construent und construct« sind (LN 355, 526).

»Tod« und »Sterben« als Momente des Lebens und der lebendigen Reflexion

Als Spiel »zwischen Seyn und Nichtseyn«, zwischen Präsenz und Abwesenheit nimmt der romantische Begriff des Lebens in einem mehr als negativ-oppositionellen Sinn den des Todes in sich hinein. Gerade der Bezug auf den Begriff der Reflexion macht dies erforderlich und deutlich. Wenn »jede Reflexion [...] Eine Handlung des Brechens« ist (N 2, 213), dann kann auch das Leben, wo es an sich selbst als Reflexion bestimmt wird, nicht länger »ein ununterbrochener Strom« sein (N 2, 575). Dann gilt vielmehr: »Nur durch eine fortdauernde immer wiederhohlte Störung ist Leben möglich« (S 18, 419). Und »wie das *Leben* nur durch eine beständig gewaltsame *Störung* erhalten wird, so auch das *Bewußtseyn*« (S 18, 386). Damit ist die zweite der drei genannten rhetorischen Metaphern gegeben: das »Anakoluthon«. Traditionell einen Bruch in der (grammatischen) Konstruktion eines Satzes bedeutend, wird das Anakoluth von Schlegel auf die Totalität philosophischer und poetischer Werke bezogen, die »nichts als Entwicklung der Reflexion« sind (S 18, 396), »mit dem Leben der Reflexion (experimentiren)« (S 18, 419). Und neben der rhetorischen kommt hier zugleich eine geometrische Metaphorik ins Spiel. Entsprechend der Figur der Reflexion, die jedes identische Handeln in sich bricht, wird »alles Leben« als »*krummlinicht*« bezeichnet (S 18, 171). Schlegel begründet die Tauglichkeit der »krummen Linien« als »schöne[s] Symbol für die Paradoxie des [...] Lebens« (S 2, 415) nicht zuletzt in der Eigentümlichkeit, Effekt widerstreitender Kräfte, »ein Spiel zwischen zwey Functionen« (S 18, 410) zu sein. Und weil derart Leben und Reflexion, als schwebende *différance* zwischen Entgegengesetzten, wesentlich als beständige Störung und Brechung präsenter Selbstidentität bestimmt sind, gehören Abwesenheit und Tod integral zu ihrem Bestand. Ja sie sind nichts als die »Wechselsättigung eines Plus und Minus Todtes« (N 3, 60). Wird also einerseits die idealistische Entgegensetzung von Leben und Reflexion durch Schlegel und Novalis geradezu polemisch revoziert, so findet andererseits und in einem anderen Sinn der Begriff des Todes doch wiederum Eingang in die Immanenz des Lebens bzw. der lebendigen Reflexion.
Vor diesem Hintergrund gewinnt auch Novalis' berühmtes Wort

vom »Sterben« als »ächtphilosophischer Act« (N 2, 374) eine neue Bedeutung. Es meint nicht nur eine »Selbsttödtung« (N 3, 278) im erkenntnispsychologischen Sinn des Hinwegarbeitens individueller Begrenztheiten und Präokkupationen, sondern weist auf eine metaphysische wie semiologische Struktur des »Selbst«. Denn für die Romantiker ist alles Selbst schon an seinem Ursprung an eine dezentrierte differentielle Ordnung entlassen, in der es nur im Wechselspiel mit seinem »Nichtseyn«, ja *als* dieses Wechselspiel »zwischen Seyn und Nichtseyn« ist, was es ist. Ähnlich sehen später Lacan und Derrida in der (semiologischen) *différance* als eines Spiels von An- und Abwesenheit, das jede einfache Selbstpräsenz unerreichbar aufschiebt und doch gerade in diesem Verfehlen den (imaginären) Wunsch nach bzw. die Vorstellung von ihr bewirkt, das Verhältnis des Subjekts zum Tod – dem der bezeichneten »Objekte« wie dem eigenen – angelegt (G 120), ja es sich wesentlich »als Subjekt zum Tode konstituier[en]«.[18] Benjamin hat es zwar versäumt, den romantischen Begriff des Lebens, den er doch emphatisch auf die Reflexion münzt, zu explizieren. Aber er hat doch den Wechselbezug auf Abwesenheit und Tod, der die romantische Rede von einer lebendigen Reflexion nicht als das bloße Komplement der Rede von der abstrakten, tötenden Reflexion erscheinen läßt, deutlich genug seiner Theorie einverleibt. Denn die Form lebendiger reflexiver Selbstdarstellung sah er die Romantiker gerade in jenen Formeln ansprechen, in denen sie jede »Selbstschöpfung« unhintergehbar an eine »Selbstvernichtung« binden (I 74). Und auch diese durchaus positiv verstandene Selbstvernichtung in der lebendigen Reflexion korrespondiert eng mit der romantischen Sprachtheorie. Wird der repräsentationistischen Auffassung der »Geist« im »Buchstaben« tendenziell entfremdet und getötet, so ist diese »Selbsttödtung« oder »Selbstvernichtung« im Buchstaben für die Romantiker gerade »der wahre Zauberstab«, um allererst das Leben des Geistes bindend zu entbinden (S 2, 262; S 18, 265). Diese unhintergehbare Verschränkung von »Tod« und »Leben« entzieht einen einfachen Grund wie ein einfaches Telos und läßt die prozessierende selbstreflexive Differenz unendlich werden. Oder mit Paul Valérys Worten: eine (ästhetische) »Ordnung der Dinge«, in der »das *Dasein* in seinem Schoße das *Nichtdasein* austrägt«, gibt allererst dem »Wort ›Un-endlichsein‹ sein Recht und seine scharf umrissene Bedeutung«.[19]

In die Grammatik von Leben, Schweben und Weben der Reflexion ist in den vorangegangenen Kapiteln immer schon der Begriff des *Spiels* integriert worden. Mit Schlegel war von einem reflexiven »Spiel des Dualismus« die Rede, mit Novalis von einem grammatischen Spielen der Dichter und Philosophen. Weit über eine façon de parler hinaus, ist für die Theorie reflexiver Poiesis mit dem frühromantischen Spiel-Begriff ein kardinales Interpretament im Interpretierten selbst gegeben. Die bisherige Romantik-Forschung hat den Spiel-Begriff nur wenig beachtet. Tatsächlich gehört er auch nicht zu den qua ›Frequenz‹ prominenteren Begriffen der Frühromantiker, und überdies hat man ihn leicht als bloßes Erbe der Kantischen und der Schillerschen Ästhetik mißverstehen können. Das »freie Spiel der Vorstellungen« figuriert bei Kant und Schiller als das ästhetische Dritte neben bzw. zwischen theoretischer und praktischer Tätigkeit. Es produziert den Schein von Versöhnung gegen einen Hintergrund, der an sich selbst gerade *nicht* Spiel ist. Bei Schlegel und Novalis dagegen avanciert der Spiel-Begriff zu einem übergreifenden Allgemeinen. Das poetische »Spiel der Vorstellungen« (S 2, 180) ist nur noch ein Sonderfall des »unendlichen Spielwerks«, als welches Schlegel die ganze »Erde« erscheint (S 2, 285): »Alle heiligen Spiele der Kunst sind nur ferne Nachbildungen von dem unendlichen Spiele der Welt, dem ewig sich selbst bildenden Kunstwerk« (S 2, 324). Oder mit anderen Worten: »Leben« – auch das «gesellschaftliche Dasein« – sei nichts als ein »Spiel« von Aus-sich-Herausgehen und In-sich-Zurückkehren (S 2, 286, 357), ja »das Universum selbst ist nur ein Spielwerk des Bestimmten und des Unbestimmten« (S 5, 73).

Die romantische »Theorie des Spielens« (N 3, 320) ist also nicht an der Differenz zum Ernst des nicht-poetischen Lebens orientiert, sondern an der inneren Funktionsweise eines Spiels. Die vorromantische Rede von einem freien Spiel der Vorstellungen erfährt dadurch eine doppelte Korrektur. Neben die »Freiheit« des Spiels tritt die Einsicht in seine Gebundenheit: jedes Spiel hat seine Regeln – ohne daß doch diese Regeln umgekehrt das ganze Spiel wären, seinen »Anarchismus« aufzuheben vermöchten. Und zweitens gelten die Elemente dieses Spiels, da sie radikal entlassen sind aus jedem expliziten oder impliziten Bezug auf ein *Jenseits*

des Spiels, vorbehaltloser und konsequenter denn je als Funktion des Spiels selbst, als Effekt der differentiellen Rollenzuteilung *im* »Feld« des Spiels. Gegen die Annahme transzendentaler Entitäten *vor* dem Spiel setzt Novalis die Begriffe »absolutes Spiel« (N 2, 559) oder »erstes *Spiel*«: sofern ein Spiel auf »Wiederholung« angelegt ist, handelt es sich dabei doch – Figur des Zweiten ohne ein Erstes – um eine *ursprüngliche* Wiederholung, einen »ursprüngliche[n] GedankenRefrain« (N 2, 247). Dem entspricht der Vergleich des differentiellen Wechselspiels Entgegengesetzter ohne einen festen »Punkt« jenseits des Wechsels mit den »spielenden Personen, die sich ohne Stuhl, blos Eine auf der andern Knie kreisförmig hinsetzen« (N 2, 242). Das Spiel ist ein »sich selbst bildende[s]« (S 2, 324) und diese konstitutive Reflexivität wesentlich ein »Spielwerk des Bestimmten und des Unbestimmten«. Es belegt aufs neue den frühromantischen Einstand von Semiologie und Ontologie, daß dasselbe semiologische Differential (bestimmt – unbestimmt), das den romantischen Darstellungsbegriff prägt, auch die »unendlichen Spiele der Welt« (S 2, 324) charakterisiert – wie später ja auch Derrida das »Spiel der Differenz« (SP 146) semontologisch auf »das *Spiel der Welt*« ausdehnt (G 88). Und wieder ist das Scharnier dieser Parallele Saussure: den differentiellen Funktionsmechanismus der Sprache erklärt Saussure nach dem Modell des Spiels, des Schachspiels[20], und er gründet auf diesem Modell seine universale Strukturbeschreibungsmethode. Damit vollends die Legitimität einer systematischen Abbildung des romantischen Spielbegriffs auf die moderne Semiologie erweisend, hat auch Novalis einmal die »symbolische Gedankenkonstruction« – und eine andere als symbolische, d. h. sprachlich verfaßte gibt es bei Novalis nicht – ganz direkt ein »dem Schachspiel ähnliche[s] Spiel« genannt (N 3, 457).

Zwischen diesen Grundzügen des romantischen Spielbegriffs und einem konkreteren Verständnis des bereits zitierten Satzes »Der Dichter, Rhetor und Philosoph spielen und componiren grammatisch« (N 3, 360) liegen drei Vermittlungsglieder: die Theorie des *mystischen Keims*, dessen Entfaltung das »Spiel« ist; die Theorie der (mindestens) »*zwei Centra*«, die ein reflexives, sich in sich potenzierendes Spielen konstituieren; und die Bedeutung der *Ähnlichkeit* für das »spielende Denken«.

Mystischer Keim, Spiel über Nichts, N-Machen des N-Objekts

Es ist die fundamentale »Dialektik« des romantischen Spiel-Begriffs, daß die grammatischen Spiele von Poesie und Philosophie – nicht obwohl, sondern weil sie »nur mit sich selbst spielen« – ipso facto das »Spiel der Welt« *darstellen* sollen (S 2, 324; N 2, 672). Dieses Darstellungsverhältnis darf nicht das einer Repräsentation sein, wenn anders die innere ›Absolutheit‹ der grammatischen Spiele nicht kompromittiert werden soll. Schlegel und Novalis haben deshalb eine radikal nicht-repräsentationistische Theorie des »Anfangs«, des »Keims« poetischen oder philosophischen Spielens formuliert. In ihr scheint nun umgekehrt die wiederholt reklamierte Welthaftigkeit des »absoluten Spiels« auf der Strecke zu bleiben. (Dieser Eindruck soll erst an späterer Stelle revidiert werden.)

Da es für die Romantiker keinen »absoluten Punct«, kein »Ey für das Universum« gibt (S 18, 409), die als *principium* im starken Wortsinn, als vorausliegendes Erstes leitender Anfangspunkt des Spiels sein könnten, postulieren sie auch nicht den *einen* notwendigen und richtigen, sondern »unendlich viele Anfänge der Philosophie« (S 18, 40). Alle diese Anfänge sind tendenziell gleichberechtigt, weil gleich »willkürlich und symbolisch« – denn »das Erste (ist) immer willkürlich und symbolisch« (S 18, 463). Diese Willkürlichkeit ist kein Mangel, aber auch nicht per se eine positive Garantie des philosophischen Spiels. Die negative Unumgänglichkeit eines willkürlichen Anfangs wird vielmehr erst da zu einer legitimen und produktiven, wo es »in einem dialektischen Werke« gelingt ‚»ihm seine Stelle zu geben« (S 18, 463). Und das heißt bei Schlegel und Novalis: wo die ›Substanz‹ des Anfangspunktes sich ganz in die Funktion auflöst, Inzitation eines aus positiven und negativen Symmetrien, »aus lauter Thesen und Antithesen« (S 18, 8) bestehenden Spiels zu sein. Deshalb muß der »Keim« der Werke – im Rahmen einer Theorie absoluter Reflexion, absoluten Wechsels in sich – nicht nur »grundlos«, sondern auch sich »*widersprechend*« sein (S 18, 407). Schlegel glaubte sogar, es müsse sich »a priori zeigen lassen daß man nichts willkührlich setzen kann, als das Widersprechende« (S 18, 13).

Fichtes Philosophie galt als ein Modell produktiver Entfaltung eines grundlosen und sich widersprechenden Keims. Was die

›Substanz‹ der Anfangspunkte Fichtes angeht – den Identitätssatz a = a und das sich selbst setzende Ich –, haben die Romantiker mehrfach ihre Gültigkeit bestritten[21]; Schlegel sogar bis hin zu den pauschalen Behauptungen: »Was Fichte als ausgemacht und sich von selbst verstehend voraussetzt, kann man fast immer ganz dreist widersprechen« (S 18, 31) und: »Ich habe noch niemand gefunden, der an Fichte glaubte« (S 18, 32). Die Hochschätzung von Fichtes Philosophie wird dadurch jedoch kaum beeinträchtigt. Denn andere als »willkürliche« und »symbolische« Ansatzpunkte des Philosophierens gibt es für Schlegel und Novalis gar nicht, und mehr als eine beliebige Inzitation des »grammatischen Spiels« braucht daher auch Fichtes Ich nicht zu sein:

> Fichtens Ich – ist ein Robinson – eine wissenschaftliche *Fiction* – zur Erleichterung der Darstellung und Entwicklung der *Wissenschaftslehre*. (N 3, 405)

In ihrer Zufälligkeit und Willkürlichkeit bewegt sich diese »Fiktion« – und mit ihr jede andere Variante der philosophischen »Erlaubniß etwas Unbedingtes willkürlich zu setzen« (S 18, 3) – auf der Grenze zwischen einem ›hohen‹ philosophischen »Mysticism« (S 18, 3, 7) und einem unkritischen »Empirismus« (S 18, 31). Zwar wird Fichte in einigen Bemerkungen das Abgleiten vom einen in den anderen vorgehalten, aber es überwiegt doch die Ansicht, Fichte erreiche kraft der *Form des Umgangs* mit seiner – wie immer willkürlichen oder gar unhaltbaren – inzitierenden »Fiction« den »positiven Teil der philosophischen Aufgabe« (S 18, 3). Denn es gelinge ihm, aus dem »grundlosen« und »widersprechenden« Anfangspunkt ein »antithetisches Reich von Potenzierungen und Quadraturen« zwischen Ich und Nicht-Ich hervozuzaubern, eine »absolutirte [...] Reflexion«, deren »Inhalt [...] i.e. das Potenzirende und Potenzirte« selbst »*reflexiv*« ist (S 18, 38) und deren »Mechnismus [...] überall nach allen Richtungen ins Unendliche geht« (S 18, 250). Es ist letztlich dieser »absolutierte Mechanismus« der »Entwicklung der *Reflexion*« (S 18, 396), den Schlegel und Novalis an Fichte schätzen, weniger der Inhalt als die Form seiner Philosophie. »Fichte hat nichts«, so lautet einer von Novalis' wunderbaren Sätzen, »als den Rythmus der Philosophie entdeckt und Verbalacustisch ausgedrückt« (N 3, 310).

Die Philosophie als ›verbalakustische Rhythmik‹, als ›grammatisches Spiel‹ – von diesen Bestimmungen her ist es nur ein Schritt zum immanenten Transzendieren der Philosophie in Poesie: »Es können *wunderbare Kunstwercke* hier entstehn – wenn man das Fichtisiren erst artistisch zu treiben beginnt« (N 2, 524). Möglich wird dieser Schritt aufgrund der frühromantischen Überzeugung, daß schon in der Philosophie »alles auf die Stellung, die [...] Form an(kommt) – Geh ich den reinen Weg der Methode, so kann ich zur Füllung der Sfären Begriffe/Worte/brauchen, welche ich will« (N 2, 19). Klarer könnte der Akzent nicht auf die genuine Sinnstiftung der philosophischen Form und gegen ihre repräsentationistische Auffassung als Wiedergabe transzendentaler Signifikate gesetzt werden. »Die *wahre* Filosofie« ist den Romantikern ein »Ideen*spiel*« – mit der Betonung auf »*Spiel*« statt auf »Ideen« (N 2, 197). Jurij Striedter hat eine solche Aufwertung der sprachlichen und kompositorischen Form – Setzen eines ›inzitierenden‹ Moments (oder ›Postulats‹), Produktion eines Schwebens der Einbildungskraft kraft des Hervortreibens einer inneren Antithetik einerseits, der Überlagerung des ›Ausgesagten‹ durch die Selbstbezüglichkeits-Effekte der Aussagestruktur andererseits – sehr schön für Novalis' Theorie und Praxis der Fabel[22] sowie für die Sprachform der philosophischen Fragmente selbst dargestellt: »An Novalis' eigenen Schriften kann man verfolgen, wie sich die ›hieroglyphische Formel‹ aus einem Mittel philosophischer Verständigung und Anregung zu einem Reiz um des Reizes willen wandelt, und wie die sprachliche Gestaltung aus einem sekundären Faktor zum Hauptanliegen wird«.[23]

In ihrer Radikalisierung führt die Theorie eines quasi grundlosen und selbstbezüglichen Spiels mit willkürlichen Anfangspunkten und beliebigen Begriffen zu der »These«, man könne am Ende »so weit kommen, ohne gegebene Probleme zu philosophiren, – wenn nicht gar einige schon so weit sind« (N 2, 565). Diese Bemerkung zielt allenfalls in zweiter Linie auf eine ironische Kritik der Verselbständigung philosophischer Sprache und ihrer pseudo-kompetenten ›Sprecher‹. Wie durchaus affirmativ ihre erste und wesentliche Pointe ist, im Sinne nämlich der ›Absolutirung‹ des ›artistischen‹ Spiels der Reflexion, bezeugt vollends die verwandte Notiz:

Die höchste Elementarwissenschaft ist diejenige, die schlechterdings kein *bestimmtes* Object – sondern ein reines *N.* behandelt. So auch mit der Kunst [. . .] Das N *Machen* mit dem N Organ ist der Gegenstand dieser allgemeinen Kunstlehre und Kunst. (N 3, 257)

Das N »dieser allgemeinen Kunstlehre und Kunst« oszilliert wiederum zwischen einem *beliebigen Etwas*, das zufällig zum »Gegenstand« gemacht wird, und dem romantischen Begriff des *Nichts*. In dieser Oszillation hat Novalis dann auch die Theorie des willkürlichen und virtuell antithetischen Anfangspunkts selbstreflexiver Spiele in einer poetologischen Notiz konkretisiert. Dem philosophischen Paradigma Fichte tritt darin das dichterische Paradigma *Wilhelm Meister* zur Seite:

(Der Dichter) begnügt sich mit der willkührlichen Wahl des ersten Moments und entwickelt nachher nur die Anlagen dieses Keims – bis zu seiner Auflösung. Jeder Keim ist eine *Dissonanz* – ein Mißverhältnis [. . .] Dieser erste Moment begreift die Wechselglieder in einem Verhältniß – das nicht so bleiben kann – z. B. bey Meister – Streben nach dem Höchsten und Kaufmannsstand. Das kann nicht so bleiben – Eins muß des Andern Herr werden – Meister muß den Kaufmannsstand verlassen oder das Streben muß vernichtet werden – Man könnte besser noch sagen – Sinn für schöne Kunst – und Geschäftsleben streiten sich um Meister in ihm. Das Erste und das Zweyte – Schönheit und Nutzen sind die Göttinnen, die ihm einigemale unter verschiednen Gestalten auf Scheidewegen erscheinen – (N 2, 581)

Wie Fichtes »antithetisches Reich von Potenzierungen und Quadraturen« zwischen Ich und Nicht-Ich, so entfaltet Goethes Roman, für die Romantiker der Inbegriff eines sich selbst darstellenden Kunstwerks, in einer »Reihe« sich reflektierender Antithesen und Symmetrien die »Dissonanz« eines willkürlichen »ersten Moments« oder »Keims«.
Diese Theorie des mystischen Keims, ersten Moments oder Anfangspunkts der grammatischen Spiele in Philosophie und Poesie entspricht also aufs genaueste der Benjaminschen Hypothese eines »Indifferenzpunkts der Reflexion, an dem diese aus dem Nichts entspringt« (I 63).

Theorie der zwei Centra; Hyperbaton, Ellipse, Hyperbel, Parallelismus

Die Hypothese eines dissonanten Keims der sich *entfaltenden* Reflexion kehrt auf der Ebene der Beschreibung des *entfalteten* Werks wieder als Befund einer Dualität, Zweipoligkeit, Zweiheit. Der Zusammenhang dieser Theorie der »zwei Centra« mit der Phänomenologie der Reflexion – als Bewegung zwischen einem reflektierenden und einem reflektierten Pol – liegt auf der Hand. Schlegels Fassung des absoluten Wechselerweises ohne ein vorausgesetztes Erstes – die ja zugleich eine Beschreibung der Struktur absoluter Reflexion ist – liefert dafür einen ersten ›Beweis‹. Ein sich selbst tragendes »Ganzes«, so heißt es dort, müsse aus (mindestens) »zwei Ideen, Sätzen, Begriffen, Anschauung ohne allen weiteren Stoff abgeleitet seyn» (S 18, 518). Ähnlich definiert Schlegel eine reflexive »Idee« als »eine absolute Synthesis absoluter Antithesen, der stete sich selbst erzeugende Wechsel zweistreitender Gedanken« (S 2, 184). Oder noch allgemeiner: »Alles Unendliche ist ein Dualismus« (S 18, 281) – weil dasjenige, als dessen Funktion in romantischer Sicht das Unendliche figuriert, ja an dem es sein Sein hat – nämlich die unendliche Reflexion –, wesentlich ein sich potenzierendes »Spiel des Dualismus« ist (S 18, 403).
Wie Schlegel in allgemeiner philosophischer Reflexion »die *Dualität* gleich in der Einheit« lokalisiert (S 18, 414) – ohne eine Einheit *jenseits* des Spiels der *différance* –, so bemerkt er auch an Goethes *Meister* als eine seiner »wunderbarsten« und »größten Eigenschaften«,

daß das eine unteilbare Werk in gewissem Sinn doch zugleich ein zweifaches, doppeltes ist. Ich drücke vielleicht, was ich meine, am deutlichsten aus, wenn ich sage: das Werk ist zweimal gemacht, in zwei schöpferischen Momenten, aus zwei Ideen [. . .] Eine ebenso auffallende Duplizität ist sichtbar in den beiden künstlichsten und verstandvollsten Kunstwerken im ganzen Gebiet der romantischen Kunst, im *Hamlet* und im *Don Quixote*. (S 2, 346)

Dieses Theorem eines in sich gedoppelten Werks – Analogon der irreduziblen Doppelung des sich reflektierenden Ich – hat Schlegel in drei Varianten entwickelt, die drei Grundtypen poetischer Reflexion markieren. Die erste meint eine Struktur reflexiver

Selbstüberholung: sich zurückbeugend auf seine anfängliche »Tendenz«, verläßt das Werk in seinem Fortgang eben diese Tendenz, geht über sie hinaus und entwickelt eine neue, zweite Tendenz. Für Goethes *Meister* hat Schlegel diese »Duplizität« in seinem *Versuch über den Styl in Goethes früheren und späteren Werken* so beschrieben:

> Die erste (Idee) war bloß die eines Künstlerromans; nun aber ward das Werk, überrascht von der Tendenz seiner Gattung, plötzlich viel größer als seine erste Absicht, und es kam die Bildungslehre der Lebenskunst hinzu. (S 2, 346)

In der früheren Schrift *Über Goethes Meister* diagnostiziert Schlegel ähnliche Strukturen reflexiver Selbstüberholung auch im Verhältnis der einzelnen Bücher und Bände des Werks. Paradigmatisch dafür die Beschreibung des Verhältnisses von erstem und zweitem Buch:

> Das zweite Buch beginnt damit, die Resultate des ersten musikalisch zusammenzudrängen und gleichsam auf die Spitze zu treiben. Zuerst wird die langsame aber völlige Vernichtung von Wilhelms Poesie seiner Kinderträume und seiner ersten Liebe mit schonender Allgemeinheit betrachtet. Dann wird der Geist, der mit Wilhelmen in diese Tiefe gesunken, und mit ihm gleichsam untätig geworden war, von neuem belebt und mächtig geweckt, sich aus der Leere herauszureißen [. . .] (S 2, 129)

»Zuerst« also Zurückbeugen auf die »Vernichtung von Wilhelms Poesie« im Gang des ersten Buchs, »dann« ein »Herausreißen« aus dieser »Leere« durch eine neue Belebung, eine neue »Tendenz« – das ist genau, allerdings in umgekehrter Akzentuierung, »das *Aus sich herausgehn und In sich zurückkehren* – d. h. die Form der *Reflexion*«, für Schlegel »Fichtes wichtigste Idee« (S 18, 436, 476). Die inverse Akzentuierung in der Kombination der beiden Richtungen der Reflexion macht das Besondere dieser ersten Variante von »Duplizität« aus: nicht ein In-sich-Zurückkehren *nach* einem Aus-sich-Herausgehen, sondern ein Aus-sich-Herausgehen *nach* bzw. *in* dem Akt des In-sich-Zurückkehrens. Die Makrostruktur der vier Bände des *Wilhelm Meister* hat Schlegel als fortgesetzte Wiederholung dieser Struktur reflexiver Überbietung beschrieben, deren Motor die sich potenzierende Folge von »Selbstschöpfungen« und »Selbstvernichtungen« ist. Die Namen für diese vier »Stufen der Reflexion« (S 18, 405) sind, ihrer Abfolge nach: »bescheidner Reiz«, »glänzende Schönheit«, »tiefe Künstlichkeit und Absichtlichkeit« und »Größe« (S 2, 145). Schon F. N. Mennemeier hat Schlegels Analyse der Relationen der vier Bände bzw. acht Bücher von Goethes Roman als Einlösung der Theorie poetischer Reflexion verstanden:

> Sehr konkret wirkt sich die von Schlegel angedeutete transzendentale Reflexivität des »Wilhelm Meister« unter anderm in der durchgängigen ironischen Strukturierung der Fabel des Werkes aus, die sich ständig selbst überholt und sich dadurch in der Tat gewissermaßen selber »beurteilt« [. . .] Künstlerische Selbstbeurteilung wäre in diesem Zusammenhang die in der gegenständlichen Sphäre versteckte innere Form [. . .][24]

Schlegels Grundmodell reflexiver Selbstüberschreitung ist, wie bereits erwähnt, eine »Duplizität« zwischen »zwei Centra«, ein Transzendieren von dem anfänglichen ersten in ein zweites. Diese Figur des »grammatischen Spiels« wird zuweilen mit dem rhetorischen Begriff des Hyperbaton benannt. In der Bedeutung dieses Begriffs – dem dritten und wichtigsten der oben zitierten Notiz: »Werke als *ein* großes *Hyperbaton*, Anakoluthon, Hysteronproteron« (LN 989) – hält Schlegel sich ganz an die Etymologie und Tradition: »*Hyperbaton*« ist ihm das »Herausgehn aus der ursprünglichen Absicht am Ende des Werks« (S 18, 402). Verschoben wird allerdings auch hier die Dimensionierung der Figur: in der Rhetorik gewöhnlich auf einzelne Sätze oder Perioden beschränkt, potenziert Schlegel sie ausdrücklich zu einer der »rhetorischen Figuren, die nicht bloß im Einzelnen sondern im Ganzen herrschen müssen« (S 16, 304). Seinen *Abschluß des Lessing-Aufsatzes*, der, zwei Jahre nach der Lessing-Charakteristik geschrieben, weniger deren Fortsetzung und Abschluß als Herausgehen aus ihr, Einsetzen einer neuen Gedankenreihe und deshalb auch in allen größeren Editionen vom ›Anfang‹ getrennt ist, nennt Schlegel ein solches »Hyperbaton« (S 2, XXXIV). Ähnliches entdeckt er in der Anordnung der Platonischen Dialog-Zyklen: »Jeder Cyklus endigt – transzendent, geht über den anfänglichen Zweck hinaus – Hyperbaton« (S 18, 526). Die von Schlegel reklamierte Selbstüberschreitungsstruktur von Goethes *Meister* entspricht ebenfalls dieser Figur, und auch die Behauptung einer analogen Doppelung oder Duplizität »im *Hamlet* und im *Don Quixote*« fügt sich zwanglos in diese Reihe. Beim *Don Quichote* ist es ja geradezu ein Gemeinplatz der Interpretation, daß ein anfänglich als Parodie der Ritterromane gedachter Roman sich in

seinem Fortgang selbst zu einer Art ironischem Universalroman transzendiert habe.

Das Hyperbaton ist diejenige Variante der Theorie der »zwei Centra«, bei der von den beiden Richtungen der Reflexion nicht das In-sich-Zurückkehren, sondern das Aus-sich-Herausgehen, nicht die Schließung, sondern die Öffnung der Figur den dominierenden Akzent setzt. In einer zweiten Variante liegen die Akzente oder Dominanzverhältnisse umgekehrt. Die rhetorische Figur dafür, die bei Schlegel allerdings nicht von ihrer traditionell rhetorischen, sondern von ihrer geometrischen Wortbedeutung her gedacht wird, ist die *Ellipse*. In einigen Notizen begegnen beide, »Ellipsis und Hyperbaton« (S 16, 304, 512), in direkter Zusammenstellung als ein polares Figurenpaar. Die Ellipse hat »zwei Centra«, und sie ist eine in sich zurückkehrende Linie – das ideale Bild einer in sich geschlossenen Reflexion. Auch diese Figur poetischer Reflexion hat Schlegel vor allem am *Don Quichote* und am *Wilhelm Meister* exemplifiziert. Dazu ist allerdings eine Verschiebung der Perspektive erforderlich. Setzt man als die erste »Idee« (Zentrum) des *Don Quichote* die Parodie der Ritterromane und als die zweite den ironischen Universalroman, dann handelt es sich um ein (in sich zurückgebeugtes) *Herausgehen* des zweiten aus dem ersten. Fragt man dagegen nach dem Verhältnis der beiden Teile des entfalteten Romans, dann dominiert das Moment eines (aus sich herausgehenden) *In-sich-Zurückkehrens*. Denn

> die Hauptperson in II Don Quixote ist der erste Theil. Es ist durchgängig Reflexion des Werks auf sich selbst. (LN 1727)

Oder mit anderen Worten: der zweite Teil des *Don Quichote* ist eine »an die erste überall angebildete Masse des einzig in zwei getrennten und aus zweien verbundenen Werks, das hier gleichsam in sich selbst zurückkehrt« (S 2, 299). Ähnlich sieht Schlegel in den kompositorischen »Formen der *Anbildung*, der innern *Durchbildung* und etwa der äußern *Ausbildung* [...] im Meister etwas Elliptisches« (LN 2029). Während die makrostrukturelle Analyse der *Meister*-Rezension die Figuren des Hyperbaton betont, gilt ihr mikrostruktureller Scharfsinn überwiegend den elliptischen Reflexionsfiguren, dem feinen Gewebe sich spiegelnder Parallelen und Kontraste. Und ganz allgemein heißt es einmal: »Ellipse kommt oft vor in der Poesie« (S 16, 309).

Der Notiz über die elliptische Reflexion der beiden Teile des *Don Quichote* in sich hat Schlegel seine wohl bedeutendste poetologische Überlegung zur Theorie der zwei Centra nachgestellt:

> Daß der *Roman* zwei Centra wünscht, deutet darauf, daß jeder Roman ein *absolutes* Buch sein will, auf seinen mystischen Charakter. Dieß giebt ihm einen mythologischen Charakter, er wird dadurch eine *Person*. (LN 1728)

Hier sind fast alle Motive der Theorie poetischer Reflexion versammelt. Der Roman gilt den Romantikern als Inbegriff reflexiver Selbstkonstitution, weil er nicht durch Gattungsschranken *von außen* definiert oder limitiert ist, sondern sich ganz durch sein *inneres* »Spiel«, in dem alle Gattungen und ihre Vorgaben gemischt sein können, konstituiert. Für das reflexive »Spiel des Dualismus« bedarf es der (mindestens) »zwei Centra», und kraft dieser konstitutiven Duplizität in sich ohne ein vorausgesetztes *Erstes*, ohne das *eine* transzendentale Signifikat ist der Roman ein »*absolutes* Buch«, das sich selbst trägt. Die Rede von einem »mystischen Charakter« steht nicht nur in grammatischer, sondern auch in semantischer Parallele zur Absolutheit. Sie spielt sowohl auf die *unio* der mystischen Vision an, die ebenfalls eine *unio* zweier Pole, eines Schauenden und eines Geschauten (Gott) ist, als auch auf die mystische Idee der Schöpfung aus nichts. Das Prädikat »mythologisch« bedeutet bei Schlegel eine in sich reflexive Form der Ineinsbildung von Sinnlichkeit und Sinn, ein »Gewebe«, in dem »alles Beziehung und Verwandlung« ist, ein »inneres Leben« aus »Anbilden und Umbilden«, aus »Parallelisieren« und »Antithesieren«, eine »reizende Symmetrie von Widersprüchen« (S 2, 190, 318 f.). Beide, die Symmetrie und die Widersprüche, die positiven und die negativen Parallelismen, *als* die sich für Schlegel alte und neue Mythologie konstituieren, verweisen unmittelbar auf die Grundformen poetischer Reflexion. Und ähnlich steht es auch mit der abschließenden Wendung, der Roman werde »dadurch eine *Person*«. Juristisch ist die Person – und Person meint ja wesentlich Rechtsperson – nicht zuletzt dadurch definiert, als (abstrakt) freie für sich selbst einzustehen. Und metaphysisch unterscheidet sich die Person von der Sache, das Ich vom Nicht-Ich nach Fichte eben durch das »Prinzip [...], über sich selbst zu reflektieren«[25] – durch jenes »Prinzip« also, das die Romantiker zu einer universellen Theorie der »*Selbstdurchdringung*« in »*lebendige[r]* Reflexion« gesteigert haben (N 2, 526).

Schlegels allgemeine Notiz über die »zwei Centra«, die der Roman als absolute Reflexion »wünscht« verhält sich zu der konkreteren Notiz, auf die sie folgt (die Beschreibung einer elliptischen Reflexionsstruktur der beiden Teile des *Don Quichote*), allerdings selbst wie ein Hyperbaton. Denn die positive Inthronisierung der Theorie der zwei Centra hat an der geschlossenen Reflexionsfigur der Ellipse weniger ihr Paradigma als ihre Grenze bzw. ihre eher negativ akzentuierte Variante. Die vollkommen in sich zurückkehrende Linie der Ellipse verfällt nämlich bei Schlegel derselben Kritik tendenziell unproduktiver Selbstreflexion, ›bloßer‹ Selbstbespiegelung, mit der oft und zu Unrecht die romantische Poetologie und Kunst als ganze bedacht wurde. Wie Fichte spricht auch Schlegel von einer schlechten Unendlichkeit »ewigen *Sichselbstabspiegelns*«, wo die »Reihe von Spiegelbildern [...] immer nur dasselbe und nichts Neues enthalte« (S 12, 351). Die Grenze zur produktiven, potenzierenden Unendlichkeit »poetischer Reflexion« und ihrer »endlosen Reihe von Spiegeln« (S 2, 182 f.) läßt sich nicht zuletzt durch die Interpretation der rhetorischen und geometrischen Figuren Hyperbaton, Ellipse, Parabel und Hyperbel bestimmen. Und da zeigt sich folgendes: dasjenige Extrem der Reflexionsfiguren, in der das *In-sich-Zurückgehen* eindeutig und sozusagen in reiner Form dominiert (nämlich die Ellipse), steht tendenziell im Verdacht ›bloßer‹ Selbstbespiegelung und wird nur im Zusammenspiel mit nichtelliptischen Figuren anerkannt. Dasjenige Extrem dagegen, in der das *Aus-sich-Herausgehen* den dominierenden Akzent setzt (das Hyperbaton), sowie die noch darzustellenden Zwischenformen, in denen beide Momente der Reflexionsbewegung etwa gleichgewichtig sind (Hyperbel und Parabel), erfahren Schlegels uneingeschränkte Hochschätzung. Wie es im Rahmen einer Theorie ursprünglicher Duplizität konsequent ist, depotenziert Schlegel also eine Vorstellung von Reflexion, die an der sich schließenden Linie von Ellipse oder Kreis orientiert ist und damit die *clôture*, die »coincidence avec soi« (Lds 303) des Gespiegelten behauptet. Und er privilegiert im Gegenzug eine Vorstellung von Reflexion und Spiegelung, in der die »krummen Linien« sich nicht wieder treffen, sondern als irreduzibles »Brechen« und »Versetzen« auseinanderlaufen, eine »déhiscence« produzieren (Lds 303).[26] Erst diese Korrosion des geschlossenen Identitätsmodells der Reflexion durch das Denken der *différance* erlaubt mit der Öffnung

der Reflexionsfigur zugleich ihre Unendlichkeit und damit auch die romantische Idee der Kritik als Ergänzung der Werke durch nicht-repetitive neue Lektüren, die gerade als *Re*flexion stets auch *aus* dem Reflektierten *heraus*führen.

Vor diesem Hintergrund wird verständlich, warum Schlegel die elliptischen Züge des *Meister* und des *Don Quichote* durchaus kritisch auffaßt. Die Notiz über elliptische Züge im *Meister* lautet als ganze:

> In *Goethe* finden sich alle Formen der *Anbildung*, der innern *Durchbildung* und etwa auch der äußern *Ausbildung* eines Werks. Von der symbolischen Form fast nichts. Im Meister etwa Elliptisches und Vegetabilisches. Das ist aber grade das Zufällige und Irreguläre. (LN 2029)

Die symbolische Form wäre eine, bei der – mit der Terminologie der »zwei Centra« zu reden – »das eine Zentrum gegeben ist im Endlichen, das andere im Unendlichen liegt« (S 12, 383). Die Ellipse dagegen hat zwei Centra im Endlichen und keine Tendenz zur Öffnung ihrer in sich zurückkehrenden Linie auf ein Unendliches. Der kritische Befund elliptischer Reflexivität reiht sich daher ein in die ungleich bekannteren Formeln der romantischen Kritik des *Meister*. Ja, sie ist nur ein anderer Ausdruck der Schlegelschen Bemerkung: »In Goethe's Meister ist nur die Form der Bedeutsamkeit, aber keine wirkliche poetische Bedeutung« (LN 1703). Ähnlich kritisch ist der Kontext, in der Schlegel von der elliptisch in sich geschlossenen Reflexivität der beiden Teile des *Don Quichote* spricht:

> In den letzten Jahren seines Lebens gab (Cervantes) dem herrschenden Geschmack im Drama nach, und nahm es aus diesem Grunde zu nachläßig; auch im zweiten Teil des *Don Quixote* nahm er Rücksicht auf Urteile; es blieb ihm ja doch frei, sich selbst zu genügen, und diese an die erste überall angebildete Masse des einzig in zwei getrennten und aus zwei verbundenen Werks, das hier gleichsam in sich selbst zurückkehrt, mit unergründlichem Verstand in die tiefste Tiefe auszuarbeiten. (S 2, 299)

Der Tenor des ganzen Satzes legt, ohne sie auszusprechen, die folgende Interpretation zumindest nahe: Cervantes *hätte* sich selbst genügen können, er *hätte* den zweiten Teil »in die tiefste Tiefe« ausarbeiten können, er *hat* das aber *nicht*, weil er in einer zu engen elliptischen Reflexion auf den bereits geschriebenen und bereits beurteilten ersten Teil befangen blieb.

Die dritte, quantitativ und wohl auch qualitativ wichtigste Variante der Theorie der zwei Centra bewegt sich zwischen den Extremen Hyperbaton (Dominanz des Aus-sich-heraus) und Ellipse (Dominanz des In-sich-zurück). Unglücklicherweise hat Schlegel auch für diese Figuren die geometrischen Metaphern der Ellipse oder gar des Kreises benutzt. Manchmal geht diese begriffliche Nachlässigkeit nur auf die Allgemeinheit des Gesagten zurück: wenn Schlegel etwa die in sich zurückkehrenden Linien von Kreis und Ellipse als Bilder eines ganz in sich gründenden »Wechselerweises«, einer absoluten Reflexionsstruktur bemüht, *ohne* doch diakritische Unterscheidungen in der Art dieser Selbstreflexion treffen zu wollen. An anderer Stelle liegt der Akzent auf der symmetrischen und gleichgewichtigen Anordnung der beiden Zentren einer Ellipse, und die romantische, sich als Idealrealismus oder Realidealismus verstehende Philosophie heißt dann etwa eine »Ellipse mit *zwei Centris* einem Idealen der Vernunft, einem Realen des Universums« (S 18, 304; S 2, 267).

Im Schatten der symmetrischen Dualität, die von der Ellipse her motivierbar ist, wird hier allerdings eine Bedeutung eingeschmuggelt, die von der Geometrie nicht hergegeben wird und in ihrer Konsequenz auch die symmetrische Gewichtung von Idealem und Realem in eine asymmetrische Relation verzieht. »Das Universum« als das eine der beiden Zentren der Philosophie liegt nämlich, wie es auch mehrfach ausgesprochen wird, »im Unendlichen«. Selbst bei größten metaphorischen Lizenzen kann es aber von der Geometrie her schlechthin nicht motiviert werden, der Ellipse ein ihr tatsächlich *nicht eigenes* Zentrum im Unendlichen *zu*zusprechen und ihr dadurch ipso facto die ihr *eigene* Klappsymmetrie der beiden endlichen Brennpunkte *ab*zusprechen. Genau dies aber tut Schlegel an mehr als einer Stelle: er verwandelt die Ellipse aus einer endlichen und in sich geschlossenen Linie mit zwei genau definierten, endlichen und klappsymmetrisch liegenden Zentren (Brennpunkten) zu einer aus »zwei unendliche[n] krumme[n] Linien« bestehenden Figur mit zwei asymmetrischen und disproportionalen Zentren, von denen nur eines »im Endlichen«, deren anderes dagegen »im Unendlichen« liegt (S 12, 383). Schlegel nennt diese Figur eine »lebendige, schöpferische Zweiheit«, und es ist auch leicht zu erkennen, warum er in ihr eine ideale geometrische Metapher der lebendigen Reflexion gesehen hat. Unerfindlich dagegen bleibt, warum

auch diese Figur eine Ellipse heißt, obwohl sie doch sub specie der unendlichen Reflexion eher die Überwindung eines Fehls der Ellipse, nämlich ihrer strengen Endlichkeit und Geschlossenheit, darstellt. Wie sehr Schlegel zuweilen die Gegebenheiten der Geometrie strapaziert, zeigt auch seine am weitesten gehende Universalisierung der Kegelschnitt-Metaphorik:

> Das Leben ist ein elliptischer Prozeß, Anfang und Ende vielleicht parabolisch und hyperbolisch. (S 18, 171)

Jeder dieser Teilsätze ist für sich durchaus verständlich, in ihrer Kombination aber gerät die geometrische Metaphorik in Konflikt mit der Geometrie selbst. »Das Leben« kann nicht nur eher vage als eine in sich zurückgehende Linie bezeichnet werden. Es entspricht auch der strengen formellen Definition der Ellipse: wie alle Punkte einer Ellipse durch die Gleichheit der Summe ihrer jeweiligen Abstände von den beiden Brennpunkten definiert werden, so sind auch die Summen der Abstände aller Punkte des »Lebens« von den Brennpunkten »Anfang und Ende« gleich. Aus ganz anderer Perspektive wiederum kann man sagen, der »Anfang« des Lebens komme aus dem Unendlichen und sein »Ende« münde ins Unendliche, und darin läßt sich dann eine Analogie zu den Kurven der Parabel und Hyperbel sehen. Aber beides zusammen, eine Ellipse mit parabolischem bzw. hyperbolischem Anfang und Ende, ist eben keine Ellipse mehr – wiewohl eine durchaus sinnvolle Variante der Schlegelschen Theorie der »zwei Centra« und ihrer Reflexionsbeziehungen. Und für diese, zwischen den Extremen Hyperbaton und Ellipse angesiedelte Variante liefert das letzte Zitat auch bereits angemessenere geometrische Metaphern: *Hyperbel* und *Parabel*.

Die Hyperbel hat zwei Brennpunkte wie die Ellipse, und sie ist darin genau so ›reflexiv‹ wie diese, daß sie in sich um zwei Symmetrie-Achsen gespiegelt werden kann (zweifache Klappsymmetrie) und daß alle ihre Punkte durch eine identische Abstandsrelation zu den beiden Brennpunkten bestimmt sind. Bei der Ellipse ist der permanente Rückbezug auf die »zwei Centra« durch die Summe der Abstände, bei der Hyperbel durch deren Differenz gegeben. Anders als die Ellipse jedoch öffnet sich die Hyperbel ins Unendliche. Sie vereint also das unablässige In-sich-Zurückkehren mit einem unbeschränkten Aus-sich-Herausgehen. Darin ist sie dem dritten Kegelschnitt, der Parabel, gleich,

und wo Schlegel in seinen Notizen direkt geometrische Symbole benutzt, ist nur schwer entscheidbar, ob er die Parabel oder die Hyperbel meint. Die sprachliche Erläuterung des Symbols ⊂· als einer »Form«, bei der »nicht bloß die sichtbare Handlung, sondern auch der unsichtbare Pol« bedeutet werde (LN 2060), hilft bei dieser Frage noch nicht weiter. Die Antworten der ›Forschung‹ gehen daher auch auseinander: Raymond Immerwahr liest Schlegels ⊂· als Parabel[27], Hans Eichner als Hyperbel.[28] Ob nun eine dieser Lesearten richtig ist oder nicht, beide werden jedenfalls in einer Weise begründet, die aus geometrischer Sicht evident unsinnig ist und die bei Schlegel selbst vorliegende Konfusion nur noch steigert. Immerwahr spricht von einer »Parabel, die man sich auch als eine Ellipse denken kann, deren einer Brennpunkt in unendlicher Entfernung liegt«; Eichner kommentiert: »Im Gegensatz zu der [...] Ellipse, die zwei Brennpunkte oder »Centra« im Endlichen hat, hat die Hyperbel einen im Endlichen und einen im Unendlichen.« Zunächst zu Immerwahr: eine Ellipse mit einem endlichen und einem unendlichen Brennpunkt ist schlicht keine Ellipse, und die Parabel hat, anders als Ellipse und Hyperbel, überhaupt nur *einen* – und zwar ebenfalls einen endlichen – Brennpunkt. Und zu Eichner: was die beiden Brennpunkte angeht, steht die Hyperbel keinesfalls in einem »Gegensatz« zur Ellipse – hat sie doch ganz wie diese zwei endliche Brennpunkte. Einen unendlichen Brennpunkt gibt es bei keinem der drei Kegelschnitte.

Andererseits spricht Schlegel aber doch von einem Zentrum im Unendlichen und provoziert damit eine offenbar große Bereitschaft der Interpreten, vermeintlich in seinem Sinn die Basis der geometrischen Metaphorik ›germanistisch‹ zu strapazieren. Tatsächlich jedoch kann man nur sehr vage von einem Zentrum der Parabel oder Hyperbel im Unendlichen sprechen. Beide Kurven öffnen sich zwar zum Unendlichen, haben dort gewissermaßen ihr Schwergewicht, keinesfalls aber einen geometrischen Brennpunkt oder ein »Zentrum«. Eher schon ließe sich umgekehrt sagen: sie *de*zentrieren sich zum Unendlichen hin – in dem Sinn, daß die Abstände von dem einen bzw. den zwei Brennpunkten immer größer werden. Gegenüber Schlegels doppelt metaphorischer, von den bemühten geometrischen Figuren her nur noch sehr unscharf motivierbarer Rede von einem endlichen und einem unendlichen Zentrum der reflexiven »krummen Linien« ist es *insofern* ganz

gleichgültig, ob er dabei eher eine Parabel oder eine Hyperbel meint. Dennoch ist diese Frage mit Blick auf *andere* Kriterien entscheidbar. Ein erstes hat Schlegel mit folgender ›Anwendung‹ der fraglichen geometrischen Metaphorik gegeben:

> Gibt es wohl ein schöneres Symbol für die Paradoxie des philosophischen Lebens, als jene krummen Linien, die mit sichtbarer Stetigkeit und Gesetzmäßigkeit forteilend immer nur im Bruchstück erscheinen können, weil ihr eines Zentrum in der Unendlichkeit liegt?
> Eine solche *transzendente Linie* war Lessing, und das war die primitive Form seines Geistes und seiner Werke. (S 2, 415)

Daß Schlegel hier im Gegensatz zu Immerwahrs Deutung an eine Hyperbel denkt, ist zwar nicht dem Satz selbst und auch nicht seinem Kontext, wohl aber zwei Notizen zu entnehmen, die als Paralipomena zu dem ausgeführten *Abschluß des Lessing-Aufsatzes* angesehen werden können:

> Das Leben des Philosophen erscheint als eine Hyperbel, denn sein eines Centrum liegt in jener Welt. (S 18, 406)
> Der Gang der *einzelnen* historischen Recherche muß nicht gradeaus und nicht cyklisch sondern hyperbolisch seyn wie Lessing. (S 16, 74)

Die philologische Entscheidbarkeit der Frage Parabel oder Hyperbel ändert allerdings noch nichts am theoretischen Motivierungsdefizit von Schlegels spärlichen Äußerungen. Dieses Defizit kann allein in systematischer Reflexion über die einzelnen Notizen hinweg, in einem Zusammendenken ihrer nur verstreut formulierten Momente wenn nicht behoben, so doch verringert werden. Und da weist dann die Hyperbel als eine Linie, die sich überall zurückbezieht auf »zwei Centra« und doch im Gegensatz zur Ellipse »aus sich herausgeht« ins Unendliche, sub specie der Reflexionstheorie zwei Vorteile auf. Erstens ist sie, über die Rückbezüglichkeit ihrer Punkte hinaus, als ganze Linie einer doppelten Spiegelung in sich fähig, während die Parabel nur einfach klappsymmetrisch ist. Und zweitens fehlt der Parabel im geometrischen Sinn eben eines der »zwei Centra«, um deren reflexives »Spiel« es Schlegel geht. Aus dieser Sicht ergibt sich also in Schlegels Differenzierung der Reflexionsstrukturen zweier Centra nach der Dominanz der Momente Aus-sich-Herausgehen oder In-sich-Zurückkehren folgende Trias, die eine virtuell gleitende Skala skandiert: Hyperbaton – Hyperbel – Ellipse.

Die beiden geometrischen Figuren dieser Trias hat Schlegel nicht

zufällig aus dem Arsenal möglicher Metaphern herausgegriffen, sie schließen vielmehr – in nochmals erweiterter systematischer Betrachtung – direkt an die Grundmotive der frühromantischen Semontologie an. Als Figuren, die sich durch den differentiellen Rückbezug auf »zwei Centra« konstituieren, entsprechen sie der romantischen Dekonstruktion des *einen*, in sich ruhenden »Ersten« oder ›transzendentalen Signifikats‹ durch die Annahme einer »*Dualität* gleich in der Einheit« (S 18, 414) bzw. einer wesentlichen »Duplizität« schon des Indifferenzpunkts, des »mystischen Keims« entfalteter Reflexionszusammenhänge. Schlegel selbst hat diesen Zusammenhang bis in eine eher obskure geometrische Spekulation gesteigert:

> Die Ellipse, der Cirkel, die Parabel und Hyperbel sind nur Explosionen, Entwicklungen des Punkts, der höchst mystisch gedacht werden muß. Im primitiven Punkt ist Dualität. Ellipse das erste Symbol desselben [...] (S 18, 156)

Das Motiv ursprünglicher (»primitiver«) Dualität hat Schlegel konsequenterweise veranlaßt, nicht die Ellipse als eine Art gestauchten Kreis, sondern umgekehrt den Monozentrismus von Kreis und Kugel als Grenzfall der duozentrischen Ellipse anzusehen: »Die Kugel ist nur aus der Ellipse zu erklären« (S 18, 417). Auf die Theorie des konstitutiven Spiels der spaltend-gespaltenen Reflexion bezogen, verlieren also auch scheinbar entlegenste Äußerungen viel von ihrem Obskurantismus. Neben der Dualität ist es die *Differenzialität*, die Ellipse und Hyperbel zu Schlegelschen Metaphern prädestinieren. Analog der Idee des Absoluten als eines Wechselspiels der Reflexion, des Geistes als eines quasi mathematischen Spiels der differentiellen Buchstaben sind alle Punkte von Ellipse und Hyperbel vollständig als differentielle Abstandsrelationen definiert. Und zu Dualität und Differenzialität tritt als ein drittes Grundmotiv der romantischen Semontologie die *Parallelität* bzw. *Symmetrie* und *Ähnlichkeit*. Ellipse und Hyperbel sind nicht nur doppelt klappsymmetrisch, bei allen ihren Punkten handelt es sich auch um jeweils *gleiche* Summen bzw. Differenzen der Abstände von den Brennpunkten. Und diese Figuren aus Dualität, Differenzialität und Ähnlichkeit entfalten überdies die dargestellten Spiele von Aus-sich-Herausgehen und In-sich-Zurückkehren. Eine Konjunktion also mehrerer zusammengehöriger Grundmotive, ein dichtes Geflecht keineswegs abseitiger Motivationen der geometrischen Metaphorik.

Auch die Figur des »hebräischen Parallelismus« (S 16, 121) – die Jakobson später zur Figur der Poesie überhaupt universalisiert – hat Schlegel auf seine Theorie der zwei Centra bezogen. Vorab jedoch sind vier Facetten der Verwendung des Begriffs Parallelismus zu unterscheiden. Nur die erste ist ganz auf »das große orientalische Bildermetrum« in der biblischen »Poesie der Hebräer« beschränkt (S 16, 476; S 6, 109f.). Die zweite gilt verstechnischen Parallelen zum hebräischen Parallelismus »in der Terzine« (S 16, 121), der »spanischen Stanze« (S 16, 290) und den »Zeilen der Romanze« (S 16, 290, 357, 476). Die dritte löst sich von der strengen Gebundenheit parallelistischen Dichtens und entdeckt auch in singulären Kleinformen der Symmetrie Ähnlichkeiten mit dem Parallelismus; »*Assonanz* und Parallelismus« (S 16, 456) oder »Parallelismus und Alliteration« (S 16, 461; S 18, 483) treten auf diese Weise in eine grammatische wie semantische ›Sympathetik‹. Viertens schließlich zielt der Begriff auch und gerade auf Großformen »freier Symmetrie«, die »in der Konstruktion des Ganzen obwalten« (S 6, 110)., *Beide* Pole dieser vier Begriffsfacetten, den mehr partikular-speziellen wie den totalitätsorientierten, hat Schlegel mit den Mitteln seiner Theorie einer ursprünglichen und konstituierenden reflexiven »Duplizität« gedeutet. Vom »Ganzen« der biblischen Psalmen heißt es etwa, es bestehe in Analogie zu »den einzelnen Versen und Versgliedern« aus »größern Strophen und Antistrophen«, mithin aus einem (absoluten) Wechselspiel zweier Centra von kontrastierender (negativer) Symmetrie. Und auf der Ebene einzelner Verse lautet die Verbindung von Theorie des Parallelismus und Theorie der zwei Centra so:

> Die zwei Zeilen der Romanze müssen als *eine* gedacht werden und jedesmal eine lange Pause – zwei große Zeilen korrespondiren wieder, und darin ist die Form des Parallelismus schon gegeben. (S 16, 290)

Einheit also als Effekt konstitutiver Doppelung, parallelistischer *différance*. Die »Reflexion auf sich selbst«, die Schlegel in der Dopplung des *Don Quichote* in zwei Teile erkennt, meint nichts anderes: nicht gibt es einen selbstpräsenten ersten Teil, der sich nachträglich in einem zweiten spiegelt, sondern beide – und da-

mit das ganze Werk – werden erst *durch* die Reflexion *als* ihre Pole konstituiert. Auch sub specie der Theorie der zwei Centra erweist sich also die Verwandtschaft einer Theorie der Selbstreflexion mit der des Parallelismus, der dadurch an sich selbst in eine »krumme Linie« verzogen wird, aus der Geometrie der Geraden in die Geometrie der Kurven wechselt. Und kraft dieser Konstellation ist in Schlegels Begriff des Parallelismus die *ganze* frühromantische Semontologie enthalten: jene semiologischen wie ontologischen Figuren, die ein selbstpräsentes Erstes oder Eines dekonstruieren und eine Philosophie des unendlichen (Wechsel-) Spiels, der ›ursprünglichen‹ *différance* inaugurieren. Was Jakobsons ›Theorie‹ des Parallelismus als bloße Verallgemeinerung empirischer Befunde zu wünschen übrig läßt, liegt daher bei Schlegel mit großer Konsequenz vor: eine Verankerung des *Phänomens* des Parallelismus in einer umfassenden, kritisch-spekulativen *Theorie*, und zwar in den gründenden Motiven und Figuren dieser Theorie. Jakobsons Satz, die Kunst schlechthin lasse sich »auf das Prinzip des Parallelismus zurückführen«, erhält mithin im Kontext der frühromantischen Philosophie eine ungleich stärkere Motivation als bei Jakobson selbst.

Den diakritischen Varianten der Theorie der zwei Centra – Hyperbaton, Hyperbel, Ellipse – fügt Schlegels Begriff des Parallelismus in seiner allgemeinen Bedeutung keine weitere hinzu. Eher schon ist er – auch darin seiner strukturalistischen Universalisierung vorarbeitend – ein gemeinsamer Nenner aller drei Varianten. Denn beide Extreme und damit auch ihre ›Mitte‹ sind in ihm enthalten: auf der Hand liegt einerseits das elliptische, in sich zurückgehende Moment parallelistischer Textuierung; andererseits hat Schlegel die parallele ›Wiederkehr‹ aber auch als hyperbolische Öffnung bzw. als Selbstüberschreitung (Hyperbaton) aufgefaßt und darin dem »*Potenziren*« und der »*Progression*« zur Seite gestellt (S 16, 439). Entsprechend wird der Roman – als romantischer Inbegriff selbstreflexiver und parallelistischer Textuierung wie auch der Theorie der zwei Centra – nicht auf eine der (gleitenden) Varianten Ellipse, Hyperbel, Hyperbaton festgelegt. Vielmehr extrapoliert Schlegel, wie bereits angedeutet, an den für ihn paradigmatischen Werken *Don Quichote* und *Wilhelm Meister* jeweils sowohl elliptische wie hyperbolische und ins Hyperbaton reichende Züge. Ein ähnliches Ineinanderspielen der Varianten der Theorie der zwei Centra findet sich in der

Darstellung eines Goethe-Romans, die als eine Parallele zu Schlegels *Meister*-Kritik gelesen werden kann: Walter Benjamins Essay über *Goethes Wahlverwandtschaften*.

Wie Cervantes' *Don Quichote* für Schlegel »durchaus aus sich selbst verständlich« ist (LN 1775), so gilt auch die *Meister*-Kritik einem »sich selbst darstellenden« Werk, »welches man nur aus sich selbst verstehen lernen kann« (S 2, 133 f.) – sofern es nämlich der romantischen Idee eines absoluten Wechselspiels der Reflexion in sich entspricht. Benjamin hat diesen Zusammenhang, ohne ihn auch nur mit einem weiteren Satz auszuführen, so notiert: »Friedrich Schlegel selbst hat seinem Ideal der Kritik« – als immanenter Reflexion der Selbstreflexion der Werke – »nur in (der) Rezension des ›Wilhelm Meister‹ völlig entsprochen« (I 14). Vor diesem Hintergrund gewinnt das Selbstverständnis der ersten größeren Arbeit Benjamins, die auf die Romantik-Dissertation folgt, den Charakter eines Zitats, einer unüberhörbaren historischen Parallele:

> Den Gedanken, ein Werk durchaus aus sich selbst heraus zu erleuchten, versuchte ich in meiner Schrift *Goethes Wahlverwandtschaften* durchzuführen.[29]

Eine doppelte Parallele zu Schlegel: die Idee der potenzierenden ›Erleuchtung‹ eines Werks aus sich selbst, aus seiner immanenten Reflexionsstruktur *und* der paradigmatische Bezug dieser Idee auf ein kanonisches Goethe-Werk. In der makrostrukturellen Durchführung dieser Idee – die mikrologischen Reflexionsstrukturen sowohl der Schlegelschen wie der Benjaminschen Kritik werden erst in einem nächsten Schritt betrachtet – spielt nun auch die Theorie der zwei Centra, die Benjamin *als solche* unbekannt war, eine unverkennbare, keineswegs nur untergründige Rolle. Benjamin sieht nämlich die ›Logik‹ des Romans in der Spaltung in zwei Centra, die er direkt als »Thesis« und »Antithesis« konfrontiert (I 171), sich selbst darstellen. Während die ›eigentliche‹ Romanhandlung von »mythischen Gewalten« beherrscht ist (I 130), vom »fahlen Licht« eines Untergangs in Schönheit und Schweigen, stellt die in den Roman eingelegte Novelle von den *Wunderlichen Nachbarskindern* das anti-mythische Bild der »Erlösung«, das »helle Licht« der Entscheidung und rettenden Handelns (I 169–171). Das Verhältnis dieser beiden Centra zueinan-

der kann, je nach Perspektive, als elliptisch oder hyperbolisch aufgefaßt werden. Elliptisch ist es, insofern der Roman über die antimythische Antithesis hinweg ganz in sich zurückkehrt und seine geschlossenen mythischen Strukturen exekutiert; hyperbolisch, insofern er in den negativen Parallelismen der Novelle, ihrer umkehrenden Spiegelstruktur radikal aus sich herausgeht, sich auf sein gerades Gegenteil hin öffnet (um allerdings auch *in* dieser Öffnung, und nicht erst über sie hinweg, in sich zurückzukehren). Und schließlich entdeckt Benjamin, mit Blick auf die Immananz der Romanhandlung, auch eine bipolare Reflexionsstruktur vom Typ eines Hyperbaton, eine »Cäsur« nämlich, in der der mythische Vollzug sich transzendiert, über sich hinausgeht (ὑπερ-βαίνειν):

> Jener Satz, der, mit Hölderlin zu reden, die Cäsur des Werkes enthält und in dem, da die Umschlungenen ihr Ende besiegeln, alles innehält, lautet: »Die Hoffnung fuhr wie ein Stern, der vom Himmel fällt, über ihre Häupter hinweg.« Sie gewahren sie freilich nicht und nicht deutlicher konnte gesagt werden, daß die letzte Hoffnung niemals dem eine ist, der sie hegt, sondern jenem allein, für die sie gehegt wird [...] So rechtfertigt am Ende die Hoffnung den Schein der Versöhnung. (I 199 f.)

Im vom Himmel fallenden Stern und dem eine Versöhnung andeutenden Schluß des Romans gestaltet Goethe, als zweiten Gegenpol des Mythischen, ein »Mysterium der Hoffnung« (I 201), das »den Sinn des Geschehens erfüllt« (I 200), indem es aus dem Bann des düsteren Untergangs zumindest virtuell heraustritt. Eine gleich doppelte ›Duplizität‹ des Romans also, und zwar mit variierenden Formen der Beziehung der jeweiligen ›zwei Centra‹.

Die charakteristische Tendenz der romantischen Begriffs-Alchimie, zunächst ›regionale‹ Terminologien zu universalisieren, macht vor der Theorie der zwei Centra nicht halt. Wie bereits erwähnt, ist der Roman als »Schlußstein« der romantischen Kunsttheorie (S 2, 208) zunächst auch das Paradigma, wahrscheinlich sogar die Basis der Theorie der zwei Centra: »Daß der *Roman* zwei Centra wünscht, deutet darauf, daß jeder Roman ein *absolutes* Buch sein will« (LN 1728). Eine erste und relativ ›schwache‹ Form der Universalisierung dieser Theorie ist die Ausdehnung auf andere Gattungen und Werke als Romane.

Shakespeares *Hamlet* etwa wird ausdrücklich eine dem Roman analoge »Duplizität« attestiert (S 2, 346). Die in der *Meister*-Rezension gelieferte Begründung dafür erschließt zugleich eine weitere der terminologischen Varianten poetischer Reflexion:

> Durch seine retardierende Natur kann das Stück [*Hamlet*] dem Roman, der sein Wesen eben darin setzt, bis zu Verwechslungen verwandt scheinen. (S 2, 139)

Das Retardieren, Verzögern, Hemmen – das im *Hamlet* nicht nur formales Moment des Werkes ist, sondern auch ganz manifest die Handlungsweise des Helden bestimmt – meint bei den Romantikern nicht nur negativ einen Stau oder einen Bruch in der Progression des Werks, sondern ipso facto und positiv eine Regression in sich:

> Der Gang der Approximazion ist aus zunehmenden Progressen und Regressen zusammengesetzt. Beide retardiren, beyde beschleunigen, beyde führen zum Ziel. (N 2, 457)

Das potenzierende Wechselspiel von Progressen und Regressen ist nur ein anderer Ausdruck für das Spiel der beiden Richtungen der Reflexion. Als Wechsel von Progressen und Regressen hat Schlegel ja auch die reflexive Selbstüberholungsstruktur des *Meister* dargestellt. Deshalb kann der Roman, als Inbegriff poetischer Reflexion, »sein Wesen in die retardierende Natur setzen«. Beides meint letztlich dasselbe (vgl. I 99), und Novalis hat sich in seinen Bemerkungen über »die retardierende Natur des Romans« (N 3, 310, 326) Schlegels Terminologie zu eigen gemacht. Schlegels *Hamlet*-Deutung liegt also folgender terminologischer ›Dreischritt‹ zugrunde: kraft seiner »retardierenden Natur« ist das Werk, wie Goethes *Meister* oder Cervantes' *Don Quichote*, »durchgängig Reflexion [...] auf sich selbst« (LN 1727), und eben deshalb hat es auch an der Roman-typischen »Duplizität« teil, entspricht es der Theorie der »zwei Centra«.
Doch Schlegel geht noch erheblich weiter. Nicht nur für die Romane und für *Hamlet*, sondern letztlich für alle großen »Kunstwerke im ganzen Gebiet der romantischen Kunst« gilt ihm, »daß das eine unteilbare Werk in gewissem Sinn doch zugleich ein zweifaches, doppeltes ist« (S 2, 346). Und mehr noch: die Theorie der zwei Centra wuchert geradezu in Spekulationen von kosmologischer Dimension aus. Eine derartige Universalisie-

rung wirkt zwar weithin obskur, sie beweist aber doch, wie tief die Theorie der zwei Centra in den dargestellten Grundfiguren der frühromantischen Semontologie verankert ist:

> Alles Selbständige, materiale Gantze muß aus 2 [...] Gliedern bestehn, die zusammen Eins und Etwas sind – (N 2, 283)
> Vielleicht ist das Centrum in jedem Universum *doppelt* im eigentlichen Sinne *heterogen*, Eins aus zweien, zwei zugleich aus verschiednen Ordnungen z. B. die Erde lebt nicht bloß von der Sonne sondern von der Sonne *und* dem Centralaether. Daher lebt sie *elliptisch*, wie alles Leben *krummlinicht* ist. (S 18, 171)
> Die Welt ist nicht aus einem Ey entstanden [...] Der Anfang ist die ungleiche schöpferische Zweiheit in der unendlichen Einheit; das Ende die unendliche Einheit in der schwebenden [...] Zweiheit. (S 19, 92)

So fundamental erschienen den Romantikern offenbar ihre semontologischen Entdeckungen, daß sie sie auch gleich noch – eine umgekehrte Astrologie – in die Metaphysik des Universums, ja buchstäblich in die Sterne hineingelesen haben. Eine Himmelsschrift, in der der Kritiker als »Letternaugur«, als »Wahrsager aus Chiffren« (N 2, 598) die duchaus »materiale Tropik« absoluter Reflexion in Sprache und Kunst wiedererkennt: konstitutive Spaltung, ursprüngliche Verdopplung, vorgängige *différance*, Leben und Schweben der in einem »Spiel des Dualismus« aus sich herausgehenden und in sich zurückkehrenden »krummen Linien«.

Symmetrie, Reim, parallele Reihen

Die Theorie der zwei Centra bzw. der konstitutiven Duplizität eines Werkes darf als eine Art ideales Abbild der Reflexion in ihrer reinen Form, nämlich als duales Spiel zwischen zwei Reflexionspolen, angesehen werden. Dieser Idealtyp kann natürlich nicht die ganze Komplexität der Reflexionsstrukturen von Kunstwerken erfassen. Die Romantiker haben ihn daher auch nach zwei Richtungen hin eingeschränkt. Zum einen hat Novalis die Möglichkeit erwogen, daß ein Werk nicht nur auf *einem* dissonanten Keim oder Anfangspunkt beruht, der sich zu den bzw. *als* das Spiel zweier Centra entfaltet, sondern auf *mehreren* dieser ebenso »willkürlichen« wie »mystischen Punkte« mit entsprechend vervielfältigten »Centren« und Reflexionsbeziehungen:

> Durch die Annahme mehrerer willkürlicher Puncte – die er zu verbinden suchen muß, erleichtert sich der Dichter, so paradox es auch scheint – seine Arbeit – (N 2, 581)

Eine zweite Einschränkung der idealtypischen Theorie zweier Centra liegt bereits in der Art ihrer konkreten Verwendung. Schlegel ›benutzt‹ sie ausschließlich als Leitfigur *makro*struktureller Gliederungen – ein pragmatischer Befund, der auch die objektive Gültigkeit des Idealtyps relativiert. Für die differenzierte Analytik der unendlich vielen *mikro*strukturellen Reflexionsbeziehungen haben sich die Romantiker dagegen an Begriffen orientiert, die ungleich weniger festgelegt sind und weit mehr zu erfassen vermögen als nur die Skala dreier rhetorisch-geometrischer Figuren: Symmetrie, Reim und Reihe. Der eigentümliche Formalismus der romantischen Literaturkritik, der sich aus der Orientierung an diesen Paradigmen ergibt, ist wiederholt – und zumeist mit einigem Befremden – konstatiert worden. Entscheidend für sein Verständnis ist es, in ihm die tragenden und durchaus ›substantiellen‹ Motive der frühromantischen Semontologie verwirklicht zu sehen. Denn Symmetrie, Reim und Reihe sind ja nichts anderes als relativ allgemeine (und daher auch differenzierungsfähige) Beschreibungsvarianten sowohl des romantischen Reflexions- wie des ›modernen‹ Parallelismus-Begriffs. Und der Unterschied zwischen romantischer Poetologie und ihrem szientifischen Erben ist wiederum dieser: während Jakobsons Analysen der positiven und negativen Symmetriestrukturen von Gedichten in der Tat wenig mehr als ›nur‹ formale, empirische Raster bieten, realisieren analoge Beschreibungen bei Schlegel und Novalis eine ganze Kunsttheorie, die ungleich reicher ist an kritischer wie spekulativer Substanz.
Die materialen Bezugspunkte für die Darstellung dieses Zusammenhangs bleiben die gleichen: Shakespeare, Cervantes und vor allem Goethe. Wie die Parallelismen der hebräischen Gesänge »in freier Symmetrie wie Meereswellen auf und nieder fluten, und gegeneinander wogen« (S 6, 109), so sind die von Schlegel am höchsten geschätzten Dichter allesamt »Meister« der Symmetrie. Von Shakespeare, bei dem sich »das Reflective [...] durch die wichtigsten Charaktere wie durch die wichtigsten Stücke (zieht)« (LN 1217), heißt es etwa, seine künstlerische »Reflexion« äußere sich – als »Durchbildung« noch des »Kleinsten im Werke nach

dem Geist des Ganzen« – »bald durch jene Antithesen, die Individuen, Massen, ja Welten in malerischen Gruppen kontrastieren lassen; bald durch musikalische Symmetrie desselben großen Maßstabs, durch gigantische Wiederholungen und Refrains« (S 2, 208). Und an anderer Stelle:

> Auch im Innern [...] der größten modernen Gedichte ist Reim, symmetrische Wiederkehr des Gleichen [...] Ich möchte es [...] den Shakespeareschen Reim nennen: denn Shakespeare ist Meister darin. (S 2, 163)

Ähnlich Cervantes: bei ihm »*reimen* sich auch die *Gedanken*« (LN 1589), und »in keiner andern Prosa ist die Stellung der Worte so ganz Symmetrie und Musik; keine braucht die Verschiedenheiten des Styls so ganz, wie Massen von Farbe und Licht« (S 2, 283).[30] Auch die große Philosophie versteht Schlegel wesentlich als eine musikalisch-symmetrische ›Signifikantenpraxis‹: »im *Kant*« etwa sind ihm die »musikalischen Wiederholungen des Themas [...] das beste« (LN 873) – wie überhaupt der »*Parallelism*« als konstitutive »Form der Transzendentalphilosophie« figuriert (S 18, 47). Und nicht nur Shakespeare, Cervantes und Kant, auch das sentimentale Romanzo und der philosophische Roman begegnen sich in diesem Punkt: »Zur *musikalischen* Einheit des Sentimentalen Romanzos und selbst des philosophischen Romans gehört auch das symmetrische Wiederkehren des Thema's« (LN 516).

Das entwickeltste Paradigma der romantischen Poetologie von Symmetrie, Reim und Reihen ist wiederum die *Meister*-Kritik. Schlegels Darstellung der Romanfiguren, Handlungsabläufe und Kapitelfolgen entwickelt fast ausschließlich eine Rhythmik positiver und negativer Symmetrien, eine in Parallelen progredierende und retardierende ›Musik‹. Zunächst zur Ebene der Kapitel-Musik, auf der Schlegel neben der materialen Beschreibung auch besonders direkt ihr kategoriales Gerüst mitliefert. Das Ende des ersten Buchs »gleicht«, so Schlegel, »einer geistigen Musik, wo die verschiedensten Stimmen, wie ebensoviele einladende Anklänge aus der neuen Welt, deren Wunder sich vor uns entfalten sollen, rasch und heftig wechseln« (S 2, 128). Diese Coda, die zugleich rückblickend versammelt wie vorausdeutend anklingen läßt, wird von der Exposition des zweiten Buches musikalisch wiederholend aufgegriffen:

> Das zweite Buch beginnt damit, die Resultate des ersten musikalisch zu wiederholen, sie in wenige Punkte zusammenzudrängen und gleichsam auf die äußerste Spitze zu treiben. (S 2, 128)

Am Ende des zweiten Buches wieder eine dissonante, den sich wiederholenden Wechsel von (neuer) ›Enthusiasmierung‹ und (abermaliger) Enttäuschung in sich zusammendrängende Musik, eine Symmetrie der Selbstreflexionen des Handlungsverlaufs:

> Das Lustige und das Ergreifende, das Geheime und das Lockende sind im Finale wunderbar verwebt, und die streitenden Stimmen tönen grell nebeneinander. Diese Harmonie von Dissonanzen ist schöner noch als die Musik, mit der das erste Buch endigte. (S 2, 130)

Durch diese »Musik« der in sich zurückgehenden Wiederholungen und aus sich herausgehenden Neubelebungen sieht Schlegel sowohl die »Selbständigkeit« und »Verschiedenheit der einzelnen Massen« wie ihre »inneren Beziehungen und Verwandtschaften« untereinander, ihren reflexiven »Zusammenhang« gegeben. Für die späteren Kapitel des Buches ließen sich in Schlegels Kritik, obwohl sie nicht gleich deutlich benannt werden, unschwer analoge Strukturen rhythmisch-symmetrischer Wiederholungen und Neueinsätze ausmachen. Und was die Analyse der Kapitelschlüsse, -anfänge und -übergänge dominiert, prägt auch die scheinbar bloß inhaltsreferierenden Sequenzen, die Darstellung einzelner Handlungselemente und Romanfiguren.

Der Anfang von Schlegels Rezension, die Darbietung des ersten Roman-Buches, gilt weithin als Musterfall ›impressionistischer‹ Nacherzählung der ›story‹. Tatsächlich jedoch wird hier eine strukturelle Narrativik, die ›tönende‹ Entfaltung mehrerer Haupt- und Nebenakkorde versucht, deren einzelne Töne oder Stimmen sich wechselseitig den Ort zuweisen und deren reflexive Musik über eine Skala zarter und bedrohter Harmonien in einen »harten Mißlaut« enden (S 2, 126 f.). Wilhelms jugendliche Poesie und die so liebenswerte Mariane in ihrer prekären Situation, das Doppelspiel der klugen Alten und die Ansprüche des ganz und gar unpoetischen älteren Liebhabers werden aus einer erzählerischen Inhaltssubstanz, die Zweck an sich zu sein scheint, zu Funktionen, zu Polen und Antipolen im Spiel der kompositorischen Form. Und zu den Parallelen und Kontrasten innerhalb dieser Gruppe tritt als transzendierender Klang aus einer noch unbekannten Welt »der Fremde, der mit so vielem Rechte der

Fremde heißt«. Er ist eine Art Reflexion der Zukunft, wie dies im kleineren Maßstab auch die Episode auf Wilhelms kurzer Probereise ist: die Liebesgeschichte, der er auf dieser Reise begegnet, stellt einen »Widerschein seines eigenen Unternehmens, freilich nicht auf die vorteilhafteste Weise abgebildet«.

Daß Schlegel die Gesamtheit dieser Reflexionsstrukturen teils als eine »geistige Musik«, teils als ein »malerisches Ganzes« oder »schönes Bild« bezeichnet, hat sein Hauptmotiv in einem grundlegenden Unterschied der Musik und der Malerei von der Sprachkunst. Was nämlich in der Sprachkunst nur *gegen* bzw. *im Medium* einer starken *Gegentendenz* des Materials, der auf eingespielte Bedeutungen und Referenten verweisenden Worte erreicht werden kann, ist vor allem der Musik und teilweise auch der Malerei durch ihr ungleich weniger semantisch gebundenes Material schon als dessen *eigene Tendenz* vor- oder zumindest aufgegeben. Schlegels Metaphorik ›reflektiert‹ also die bestimmende Tendenz seiner materialen Rekonstruktion, die immer auch *De*konstruktion poetologisch ›naiver‹ Inhaltslektüre ist. Wie das erste Buch, so liest Schlegel auch die folgenden jeweils als (potenzierte) Orchestrierung einer Musik aus Parallelen und Kontrasten. Und wie der Fremde im ersten oder Mignon im zweiten Buch, so treten in jeder »Masse« zu den engeren Gruppen der »geistigen Musik« fast durchweg »Stimmen« aus einer transzendierenden Welt. Bei der Analyse des dritten und vierten Buches – Schlegel nennt beide, nach der Art ihres Erscheinens, den »zweiten Band« – wird dies ausdrücklich formuliert:

> Die Mittel der Verknüpfung und der Fortschreitung sind ohngefähr überall dieselben. Auch im zweiten Bande locken Jarno und die Erscheinung der Amazone, wie der Fremde und Mignon im ersten Bande, unsre Erwartung und unser Interesse in die dunkle Ferne und deuten auf eine noch nicht sichtbare Höhe der Bildung; auch hier öffnet sich mit jedem Buche eine neue Szene und eine neue Welt; auch hier kommen die alten Gestalten verjüngt wieder; auch hier enthält jedes Buch die Keime des künftigen und verarbeitet den reinen Ertrag des vorigen mit lebendiger Kraft in sein eigenes Wesen; und das dritte Buch, welches sich durch das frischeste und fröhlichste Kolorit auszeichnet, erhält durch Mignons Dahin und durch Wilhelms und der Gräfin ersten Kuß, eine schöne Einfassung wie von den höchsten Blüten der noch keimenden und der schon reifen Jugendfülle. (S 2, 135)

Da die einzelnen »Massen« und Handlungssequenzen des Romans wesentlich durch (teilweise) Auswechslung des ›Personals‹ geprägt sind, gilt das mikrologische Hauptinteresse der Schlegelschen Lektüre einer musikalischen ›Grammatik‹ der Personen.[31] Seinem kaum nur impliziten Strukturalismus entsprechend, bestimmt er die Personen nicht durch das, was sie als Individuen für sich sind oder sein mögen, sondern durch das, was sie *nicht* sind: durch ihre Parallelen und Kontraste zu den *anderen* Personen. Als »allegorisches Spielwerk« (S 2, 143, 146), als Bedeutungsschattierungen im Konzert der harmonierenden und dissonierenden Romanakkorde, als funktionale »Reihe von veränderten Stellungen und malerischen Gegensätzen« (S 2, 128) wird die Reihe der Personen ganz in die kompositorische Rhythmik integriert, ja aus dieser motiviert. Ausdrücklich warnt Schlegel vor einem Durchbrechen der immanenten Reflexionsstrukturen des Werkes durch Analogisierung zum oder Abbildung auf das Leben: »Man darf [...] das Buch nicht so nehmen, wie es gewöhnlich auf dem Standpunkt des gesellschaftlichen Lebens genommen wird: als einen Roman, wo Personen und Begebenheiten der letzte Endzweck sind« (S 2, 133). Beide sind Schlegel vielmehr nur Mittel einer Ökonomie der poetischen Reflexionsreihen, Effekte von Differenzialität statt positiv-substantielle Anwesenheiten. Für diese strukturelle Grammatik der Personen einige Beispiele:

> Philine ist das verführerische Symbol der leichtesten Sinnlichkeit; auch der bewegliche Laertes lebt nur für den Augenblick; und damit die lustige Gesellschaft vollzählig sei, repräsentiert der blonde Friedrich die gesunde kräftige Ungezogenheit. Alles was die Erinnerung und die Schwermut und die Reue nur Rührendes hat, atmet und klagt der Alte wie aus einer unbekannten bodenlosen Tiefe von Gram und ergreift uns mit wilder Wehmut. Noch süßere Schauer und gleichsam ein schönes Grausen erregt das heilige Kind [Mignon]. (S 2, 130)
>
> Die schwerfällige Eitelkeit der Anempfinderin [Melina] kontrastiert artig genug gegen die Leichtigkeit der zierlichen Sünderin [Philine]. (S 2, 130)
>
> (Jarnos) schlichter trockener Verstand ist das vollkommne Gegenteil von Aureliens spitzfindiger Empfindsamkeit, die ihr halb natürlich und halb erzwungen. Sie ist durch und durch Schauspielerin, auch von Charakter [...] Beide sind sich so vollkommen entgegengesetzt wie die tiefe innige Mariane und die leichte allgemeine Philine. (S 2, 138)
>
> Die Bekenntnisse der schönen Seele überraschen [...] durch ihre unbefangene Einzelheit [... und die] Willkürlichkeit der Verknüpfung mit dem Ganzen. Genauer erwogen aber dürfte Wilhelm auch wohl vor

seiner Verheiratung nicht ohne alle Verwandtschaft mit der Tante sein, wie die Bekenntnisse mit dem ganzen Buch. Es sind doch auch Lehrjahre, in denen nichts gelernt wird als zu existieren, nach seinen besonderen Grundsätzen oder seiner unabänderlichen Natur zu leben; und wenn Wilhelm uns nur durch die Fähigkeit, sich für alles zu interessieren, interessant bleibt, so darf auch die Tante durch die Art, wie sie sich für sich selbst interessiert, Ansprüche darauf machen, ihr Gefühl mitzuteilen. (S 2, 142 f.)
(In der Tante ist) das äußerste Maß der Innerlichkeit erreicht, wie es doch auch geschehen mußte, da das Werk von Anfang an einen so entschiednen Hang offenbarte, das Innre und das Äußre scharf zu trennen und entgegenzusetzen. Hier hat sich das Innre nur gleichsam selbst ausgehöhlt. Es ist der Gipfel der ausgebildeten Einseitigkeit, dem das Bild reifer Allgemeinheit eines großen Sinnes gegenübersteht. Der Onkel nämlich ruht im Hintergrunde dieses Gemäldes, wie ein gewaltiges Gebäude der Lebenskunst im großen alten Styl, von edlen einfachen Verhältnissen, aus dem reinsten gediegensten Marmor. (S 2, 142)

Als musikalische »Suite von Bildungsstücken«, deren jedes durch seine positiven oder/und negativen Parallelismen zu den anderen bestimmt ist, als »Reihe von veränderten Stellungen und malerischen Gegensätzen« entspricht derart auch das ›Personal‹ des Romans der Idee poetischer Reflexion als einer sich potenzierenden »Reihe von Spiegeln« (S 2, 182 f.). Vermutlich durch die Lektüre von Schlegels *Meister*-Kritik inspiriert, hat Novalis diesen Zusammenhang von Theorie der Reflexion und Narrativik kompositorischer »Variationsreihen« (N 2, 647) radikaler noch herausgearbeitet als Schlegel selbst. Dabei wird vollends erkennbar, wie weitgehend die Romantiker Erkenntnisse des Strukturalismus auch im speziellen Felde der Textsemantik vorweggenommen haben. Nach A. J. Greimas, der wie Schlegel und Novalis gleichermaßen Theoretiker des Unähnlichen und des Ähnlichen, der Opposition und der (positiven) Isotopie ist, besteht ja die Kohärenz eines Textes wesentlich im Vorhandensein von Isotopien in der strukturellen Ordnung der Reihen von Lexemen bzw. Lexem-Komplexen. Ein *Lexem* – ein Wort als erscheinende Einheit der *signification* – wird in genuin strukturalistischer Manier durch nicht als solche erscheinende Einheiten unterhalb der Wortgrenze definiert, nämlich als ein Bündel, eine Figuration von *Semen* (semantischen Merkmalen)[32], deren Distinktheit auf *Oppositionen* beruht. Wo sich zwei Lexeme oder Lexem-Komplexe in einzelnen ihrer Seme treffen – die dann innerhalb des determinierend-determinierten Kontexts hierarchisch die anderen Seme dominieren –, liegt eine *Isotopie* vor.[33] Solche Isotopien müssen nicht direkt als solche markiert oder gar benannt, sie können auch – wie es nach Greimas die mythologische, die poetische und die Traumsprache charakterisiert[34] – sehr »indirekt« konstruiert werden. Die Entdeckung der Isotopien läßt ihre einzelnen Glieder als »Variationen« verstehen:

(Die) Isotopie eines Textes [. . . erlaubt] dank der Eröffnung von Paradigmen [. . .] die Variationen der Manifestationseinheiten; die Variationen tragen also, anstatt die Isotopien zu zerstören, im Gegenteil zu ihrer Bekräftigung bei.[35]

Wie für die Romantiker die Theorie der immanenten Reflexionsstruktur eines Textes und der »Variationsreihen« seiner Elemente zusammenhängt (N 2, 647), so sind auch für Greimas »der isotope Charakter des Textes und seine Tendenz, sich in sich abzuschließen«[36], zwei Seiten derselben Sache. (Dabei verkennt Greimas allerdings die von den Romantikern pointierte Kehrseite der Reflexionsbewegung, nämlich die »aus sich herausgehende«, virtuell unendliche Öffnung und Unabschließbarkeit des textuellen »Spiels«. Eine Begrenztheit von Greimas' Theorie, die direkt auf seine unkritische Verhaftung in der Metaphysik eines vollkommen selbstpräsenten Signifikats zurückgeht.) Mit Blick auf ihren isotopen Charakter können die Glieder der Schlegelschen »Suite von Bildungsstücken« z. B. so reformuliert werden: Das Lexem Wilhelm deckt sich zwar nicht als ganzes mit dem Lexem Tante, aber der strukturell-semantische Blick Schlegels erkennt in beiden Bündeln von Semen doch einzelne identische Seme, vermöge deren beide eine isotope Reihe bilden. Genausowenig deckt sich das Lexem Onkel mit dem Lexem Tante, aber Schlegel erkennt in beiden mehrere negativ äquivalente, eine umgekehrte Isotopie bildende Seme; usw. Die Beispiele demonstrieren, weil an beiden die Tante beteiligt ist, auch bereits, was Greimas eine *komplexe Isotopie* nennt, »das Vorhandensein mehrerer isotoper Pläne in ein und deselben Rede«[37]: einzelne Seme des Lexems Tante bilden eine Isotopie mit entsprechenden des Lexems Wilhelm, andere eine (negative) Isotopie mit entsprechenden des Lexems Onkel. Kraft dieses strukturell-semantischen Blicks eröffnet sich in der Tat die Möglichkeit einer unendlichen Reihe sich reflektierender Isotopien, die, weil die Semrekurrenz nicht die Lexeme als ganze

betrifft und also stets mit nicht-rekurrenten Semen gebündelt ist, als »Variationsreihe« erscheint. Eine solche Reihe kann, wie Novalis den Strukturalismus der Reflexionstheorie sub limine der erscheinenden Reflexionspole konsequent zu Ende denkt, die »Formen vom Frosch bis zum Apollo« umfassen (N 2, 647):

Darstellung eines Gegenstandes in *Reihen* – (Variationsreihen – *Abänderungen* etc.) So z. B. die Personendarstellung in Meister, die schöne Seele und Natalie – Bey der Selbstreflexion – bey den Dingen der 1sten, 2ten, dritten Hand u. so w.

Für die »Personendarstellung in Meister« hat Novalis in einer längeren Notiz eine derartige »Variationsreihe« fast vollständig konkretisiert. Sein strukturelles Inventar extrovertiert geradezu den Charakter eines formellen Rasters, und doch darf über der radikalen technischen Kargheit der Analyse, die an Konsequenz die Schlegelsche überbietet, ihre sehr ›substantielle‹ Verankerung in den gründenden Ideen der romantischen Reflexionstheorie nicht übersehen werden:

Über Wilhelm Meister. Lotharion ist nichts, als die männliche Therese mit einem Übergang zu *Meister.* Natalie – die Verknüpfung und Veredlung von der Tante und Therese. Jarno macht den Übergang von Theresen zum Abbé. Der Oheim ist, wie die Tante, einseitig. Meister ist eine Verknüpfung von Oheim und Lothario. Die individuelle Religion der Tante ist in Natalien zur wolthätigen, practischen Weltreligion geworden. Cypriani ist eine matte Repetition des Oheims – Aurelie hat Familienähnlichkeit mit der Tante. Der Harfner und Mignon gehören zusammen. Werner nähert sich der Therese – wie der *Arzt* dem Abbé – man könnte ihn den physischen Abbé nennen. Felix ist ganz Marianens Sohn, Laertes und Madam Melina stehn auf Einer Stufe. Serlo ist Jarno, als Schauspieler. Fridrich ist der würdige Inhaber Philinens. Der Abbé erscheint nicht ohne Sinn doppelt. Mariane und die Gräfin sieht man gern mit einem Blick an. Melina ist der gemeine Jarno. Der Graf ist der schwache Oheim, der sich bey einer unbedeutenden Gelegenheit von der Tante bekehren läßt. Auch er macht mit seiner Frau ein passendes Paar. Auch Jarno erscheint doppelt, wie der Abbé. Auch die Personen des Hintergrunds zeigen Spuren einer ähnlichen Besetzung des alten Theaters – man erinnere sich an Wilhelms Oheim.
Die Tante und Therese – Jarno und der Oheim sind 2 Hauptkontraste. Philine gehört zur Jarnoschen Familie – Narziss ebenfalls. Sowie der Oheim zur Tante gehört, so Jarno zur Therese.
Ein dritter Hauptkontrast ist Mignon und Philine – dieser durchkreuzt beyde Familien.

Tragische und komische Hauptmassen des Romans.
(Antik) (modern.)
(Gemein) (Edel.) (N 3, 312)

Das ist das gerade Gegenteil subtiler Psychologie von Individuen: eine bewußt trocken formulierte Algebra positiver und negativer Äquivalenzen, die einen Mechanismus von Marionetten auf den Begriff bringt – und eben deshalb im Sinne der Romantiker ›höhere‹ Kunstlehre ist. Denn nicht nur galt ihnen: »Die innersten Principien der Kunst und Wissenschaft sind *mechanisch* und das ist ein neuer Beweis für die Göttlichkeit des Mechanischen« (S 18, 309). Sie unterschieden auch schroff zwischen der Bildung der Werke und der Bildung der darin auftretenden Personen – eine Unterscheidung, ohne deren äquivoke Trübung der fatale Begriff des Bildungsromans nicht denkbar wäre. Beides zusammen bedeutet für die romantische Interpretation des *Meister* (wie in einem weiteren Schritt noch genauer dargestellt werden soll): Bildungsroman ist Goethes Werk *nicht* mit Blick auf die ›Persönlichkeit‹ seiner Protagonisten – »Nicht dieser oder jener Mensch sollte erzogen (werden)«, sagt Schlegel, am wenigsten »Wilhelm Meister selbst« (S 2, 143) –, sondern allein als Selbstdarstellung der »Bildung selbst«, und zwar genauer der autoreflexiven Bildung eines Kunstwerks. Im Rahmen *dieser* Bildung, die nichts anderes als die objektive poetische Reflexion ist, sind die polaren Centra, die Reime, Symmetrien, Kontraste und schließlich die Variationsreihen des ›Personals‹ kein Beiwerk, sondern ›die Sache selbst‹. Novalis hat daher auch die Theorie der (isotopen) Reihen direkt auf gründende Momente seiner Reflexionstheorie, nämlich auf die Idee der Schöpfung aus nichts und auf die Parallele von Mathematik und Poesie (Sprache) bezogen:

Alles aus *Nichts* erschaffne *Reale* [. . .] hat eine wunderbare Verwandtschaft mit Dingen einer andern Welt – mit unendlichen Reihen sonderbarer Combinationen und Verhältnisse [. . .] – mit einer *poëtischen mathematischen* und abstracten Welt. (N 3, 440 f.)

Nicht erst die konkrete *Meister*-Kritik, sondern die Romantheorie überhaupt ist für Novalis der paradigmatische Erfüllungsort seiner Meditationen über »unendliche Reihen«. Die Reflexionsphänomene Reim und Reihen analogisierend, heißt es einmal: »Ein Romanschreiber macht eine Art von Bouts rimes – [. . .] eine

wohlgeordnete, gesezmäßige Reihe« (N 2, 580). Und in einer verwandten Notiz zeigt sich wiederum die Verankerung dieser Theoreme in der romantischen Dekonstruktion der Präsenz-Metaphysik. Als »Realisirung einer Idee« in einer »unendlichen Reihe von Sätzen« will Novalis den Roman nur unter einer entscheidenden Voraussetzung verstanden wissen: daß diese Reihe kein bloßer Nachtrag einer vorausgesetzten Idee, sondern diese selbst ist – ihre ursprüngliche und konstitutive Reflexion, ihr originäres Supplement. »Eine Idee läßt sich nicht«, heißt es in diesem Sinn, »in einen Satz fassen«, und genausowenig ist der Roman, als »Realisirung einer Idee«, »Bild und Factum eines *Satzes*«, der ihm selbstpräsent vorausliege und am Ende wieder als »Resultat« erscheine. Beide, Idee und Roman, *erscheinen* nicht nur *als*, sondern *sind*

> *eine unendliche Reihe* von Sätzen – eine *irrationale Größe* – *unsetzbar* (musikalisch) – incommensurabel [...] Das Gesetz ihrer Fortschreitung läßt sich aber aufstellen – (N 2, 570)

»Unsetzbar« ist die »Idee« der Reihen, weil »das Setzen [...] wieder in die *Substanz* (führt); denn was heißt es als *beharrlich constituiren?*« (S 19, 129) In der Konsequenz der romantischen Semontologie aber kann die Idee so wenig setzbare Substanz wie Selbstpräsenz sein, sondern eher umgekehrt Effekt jenes Spiels von An- und Abwesenheit zwischen den Gliedern der reflektierenden Reihen, deren *signification* jedem transzendentalen Signifikat »inkommensurabel« ist. Ein dichtes Geflecht von Gründen also, das die Theorie der (isotopen) Reihen als eine weitere Variante der romantischen Reflexionstheorie verstehen läßt.
Symmetrie, Reim, isotope Reihen – das sind auch die Strukturformen, an denen sich die Mikrologie von Benjamins *Wahlverwandtschaften*-Aufsatz vorrangig orientiert, wie ihre Makrologie an die Varianten der romantischen Zwei-Centra-Lehre erinnert und wie ihr Selbstverständnis eine berühmte Formel aus der Schlegelschen *Meister*-Kritik zitiert. Benjamin spricht von einer »Fülle vorverkündender und paralleler Züge« (I 135), die sowohl die mythische Thesis wie die antimythische Antithesis des Romans konstituieren. Die schicksalhafte Mytho-Logik des Romans ist nichts anderes als die reflektierende Reihe all jener Realien und Handlungselemente, die mit einer zumeist zweideutigen »Todessymbolik« (I 135) aufgeladen sind. Als Glieder dieser Reihe analysiert Benjamin u. a.: fast sämtliche Elemente der (Kunst-)Landschaft, die Platanen, den See, die Anordnung der Pfade, die Hügel, den Friedhofsgrund; ebenso die Häuser, die Kleidung, das Motiv der Kästchen, die Konstellation der Grundsteinlegungs-, Richtfest-, Geburtstags- und Todesdaten; Handlungssequenzen wie die Geschichte vom Tod des Friedhofsgeistlichen oder Personen charakterisierende Züge wie die »leise Verfehltheit« (I 134) in der »Harmonie« der symmetrischen Eigenheiten Eduards und Ottilies. Parallel oder isotop sind alle diese ›Lexeme‹ einer reflexiv sich potenzierenden Reihe durch ihre gemeinsame Teilhabe an der untergründigen Todessemantik (= Schnittmenge einiger dadurch dominanter ›subkutaner‹ Seme), die sich umgekehrt *als* diese Reihe konstituiert. Nicht anders die novellistische Antithesis: Benjamin stellt sie als eine Reihe »paralleler Züge« dar – intern gesehen positiv, extern gesehen negativ paralleler Züge –, von denen keiner »vergeblich« (I 196), nämlich ohne Bezug auf die immanente Reflexionslogik des Romans sei. Denn jede dieser (seriellen) »Korrespondenzen« steigert, potenziert nicht nur die ›objektive‹ (Über-)Determiniertheit und die ›subjektive‹ Wahrnehmbarkeit der anderen, sie produziert allererst das Korrespondierende *als* das, was es ist. Kein Wunder daher, daß Benjamin diese reflexive Struktur mit »dem Bild im Dunkel eines Münsters vergleich[t], das dies selber darstellt« (I 196) – was wiederum als Parallele zur Schlegelschen *Meister*-Kritik, zur Rede vom »sich selbst darstellenden Kunstwerk« gelesen werden kann.

Ähnlichkeit, Witz

Sind Symmetrie, Reim und (isotope) Reihen für die Romantiker konkrete Paradigmen poetischer Reflexion, dann stellt sich mit Blick auf sie vollends die Frage nach dem Verhältnis von *différance* und Ähnlichkeit in der romantischen Reflexionstheorie. Als permanentes »Entgegensetzen« (N 2, 296), das *im* Spiel zwischen den Entgegengesetzten, ihre Einheit unendlich aufschiebend, diese allererst bildet, als spaltende Operation des »Nichtidentischen« an einer »Identität« (N 2, 104), die doch nur *in* den differentiellen Verweisungsstrukturen der nicht mit sich identischen »Zeichen« ek-sistiert, entspricht die Reflexion wesentlich

der Derridaschen Kategorie der *différance*, der philosophischen Erbin des semiologischen Differenz-Prinzips Saussures. Während aber die allgemeine Fassung des Differenz-Prinzips nur ein strukturelles, in sich kreisendes Spiel distinktiver *Verschiedenheiten* meint – ein Zeichen ist, was die anderen nicht sind –, tritt in der romantischen Reflexionstheorie zur bloßen Verschiedenheit (die in ihrer strukturellen *Funktion* natürlich auch direkte Äquivalenzen oder Oppositionen *markieren* kann) ein *unmittelbares* Moment positiver oder negativer *Äquivalenz* oder *Ähnlichkeit* der aufeinander verweisenden Reflexionspole. Die als differierende korrespondierenden Glieder in Symmetrie, Reim und parallelen Reihen sind ja ohne eine gemeinsame (Teil-)Schnittmenge phonetischer, grammatischer oder semantischer Art nicht zu denken. Daß dabei die umkehrenden Spiegelungen, die Gegensätze, Antonymien usw. anders als die bloßen Verschiedenheiten negative Varianten positiver Ähnlichkeit sind, hat schon Schlegel selbst durch ihre direkte Parallelisierung zu erkennen gegeben. »(Wir) entwickeln, entzünden, nähren, mit einem Worte bilden«, heißt es im *Gespräch über die Poesie*, »das Höchste«, das auf seine Darstellung angewiesene Absolute, »durch die Berührung des Gleichartigen, Ähnlichen, oder bei gleicher Würde Feindlichen« (S 2, 318). Beide Reflexionsformen, die im »Ähnlichen« und die im »Feindlichen«, sind deshalb gleichtaugliche Reflexionsformen von »gleicher Würde«, weil das »Feindliche«, die Opposition, nicht nur das Andere des »Gleichartigen, Ähnlichen« ist, sondern *sein* Anderes, *seine* umkehrende, aber um nichts weniger symmetrische Spiegelung. Die »reizende Symmetrie«, die Schlegel an der gleichen Stelle den Werken Cervantes' attestiert, umfaßt denn auch mit dem »Ähnlichen« zugleich die »Widersprüche«, und diese Interpolationen im positiv oder negativ Ähnlichen werden mit dem romantischen Begriff »Witz« belegt.

Im Begriff des *Witzes*, den schon Benjamin als eine der »Erfüllungen« des romantischen Reflexionsbegriffs verstanden hat (I 48 f.), werden die koproduktiven Momente *différance* und Ähnlichkeit besonders deutlich artikuliert. Der Witz, jene »ars combinatoria« (S 18, 281) oder »allgemeine Vermittlungskunst«, die zugleich »Schöpfungswissenschaft« ist (S 18, 125) und darin den »*Mysterien der Grammatik*« gleicht (S 18, 486), stiftet als grammatisch-musikalische Reflexionsform (S 18, 265) Beziehungen der »Ähnlichkeit« zwischen Verschiedenen. Ja er wird geradezu – in Vorwegnahme einer Benjaminschen Formel – als »Vermögen« der »Ähnlichkeiten« definiert (S 12, 403). Wie in der Verankerung im romantischen Begriff produzierender »Grammatik« und den Vergleichen mit der mathematischen ars combinatoria und mit der Musik treffen sich Witz- und Reflexionsbegriff auch im Begriff des Spiels: »der Witz«, sagt Schlegel, »ist ein durchaus spielendes Denken« (S 12, 393). Und wie alle Reflexionen, gemessen an ihrer prinzipiellen Unendlichkeit, ein auf weitere Steigerung angelegtes Fragment bleibt – so daß »wir« als reflektierende Wesen stets »*nur ein Stück von uns selbst*« sind –, betonen die »Blitze« des »Witzes« ganz besonders »das Fragmentarische«, das Unabgeschlossene und Unabschließbare des reflexiven Zusammenhangs, den sie stiften (S 12, 392).

Sind derart Witz und Reflexion eng korrespondierende Begriffe, ›spielt‹ in den differentiellen Verweisungsstrukturen der konstitutiven Reflexion mithin stets ein ›Vermögen des Ähnlichen‹ mit – dann erweist sich vollends der romantische Begriff poetischer Reflexion als Antizipation einer strukturalistischen ›Theorie‹, die das Wesen des Kunstwerks in den Parallelismus setzt. Denn auch der Parallelismus im Sinne Jakobsons, als dominierendes Merkmal der poetischen=selbstreflexiven »Funktion« der Sprache, vereint beides: er ist als konsequente Strukturform nicht ohne die grundlegende linguistische Entdeckung des Differenz-Prinzips, der negativ-relationalen Verortung sprachlicher Elemente zu denken, und er unterscheidet sich von differentiellen Strukturen bloßer Verschiedenheiten durch seine positiv-relationalen Momente, durch die Koproduktivität eines »Ähnlichkeitsprinzip[s], *la ressemblance*«.[38] Eine *Theorie* des Ähnlichen, wie Jakobson sie gänzlich schuldig geblieben ist und wie Benjamin sie mehrfach versucht hat[39], haben allerdings auch die Romantiker nur sehr ansatzweise gegeben. Die *geschichtlichen* und *geschichtsphilosophischen* Elemente dieser Theorie, wie sie vor allem in der Auffassung der Mythologie enthalten und am klarsten in A. W. Schlegels sprachphilosophischen Vorlesungen formuliert worden sind[40], nehmen weitgehend die Benjaminschen Überlegungen vorweg. Das Vermögen des Ähnlichen figuriert als eine Grundbedingung von Sprachbildung und Mythologie. Bei der analytisch-rational dominierten Entwicklung von Sprache und Zivilisation tritt diese Bedingung der Möglichkeit von (kollektiver) Sinnstif-

tung, so die romantische Diagnose, zunehmend in den Hintergrund; eine »neue Mythologie« soll sie wieder in ihr sinnlich-übersinnliches Recht setzen. Wichtiger für die Reflexionstheorie sind die allgemeinen *ontosemiologischen* Elemente der romantischen ›Theorie‹ des Ähnlichen. Identität und ihre höchste Chiffre, das Absolute, werden als gleitender Effekt einer differentiellen Kette sich reflektierender Ähnlichkeiten (Symmetrie, Reim, isotope Reihen) angesehen. Das präsenzmetaphysische Konzept von Identität wird ersetzt durch ein Spiel der *différance* zwischen Ähnlichkeiten. Erst beide Momente, operierende *différance* und Praxis der Ähnlichkeiten, lassen die philosophische Dignität der Reflexionsphänomene Duplizität, Symmetrie, Reim und Reihen verstehen, ihre ganz und gar nicht ›nur-formale‹, sondern ontosemiologisch fundierte Dominanz in den literaturkritischen Analysen der Frühromantiker.

Der Roman der reflexiven »Bildung«: romantische Lektüre als Dekonstruktion eines Gattungsbegriffs

Die bislang analysierten Elemente der romantischen *Meister*-Rezeption sind ebenso viele Elemente der Theorie poetischer Reflexion. Die Theorie des dissonanten Keims und der zwei Centra, von Symmetrie, Reim und Reihen – sie alle werden in der *Meister*-Rezeption geradezu prototypisch exemplifiziert. Versammelt man diese Befunde, dann ergibt sich auch ein stimmiger Gesamt-Prospekt der zwischen Verehrung und Verriß oszillierenden Rezeption des *Meister* durch Friedrich Schlegel und Novalis. Das Scharnier der beiden Pole der Rezeption ist eine mehr implizit als explizit entfaltete Ambivalenz der theoretischen und praktischen Reflexionssysteme Bildung und Ökonomie. Innerhalb der durchgeführten (wenn auch nicht vollständigen, da auf Fortsetzung angelegten) *Meister*-Rezension Schlegels, die ja fast ausschließlich den ›positiven Pol‹ der Rezeption markiert, erhellt die Logik dieser Ambivalenz zugleich die wiederholt beklagte Disproportion zwischen den detaillierten Strukturanalysen und den spärlichen Äußerungen zur Interpretation des ›Gehalts‹.[41]
Der erste Satz der Schlegelschen Rezension erwähnt – oder besser: zitiert – jenen Leitbegriff, der seit ihrem Erscheinen die Rezeption der *Lehrjahre* dominiert: »die Bildung eines strebenden Geistes.« Der ganze Einleitungssatz lautet:

> Ohne Anmaßung und ohne Geräusch, wie die Bildung eines strebenden Geistes sich still entfaltet, und wie die werdende Welt aus seinem Innern leise emporsteigt, beginnt die klare Geschichte. (S 2, 126)

Die Grammatik dieses Satzes enthält einen ›leisen‹ semantischen Wink. Nur sehr ungenaue, weil ungrammatische Lektüre kann der schönen Periode entnehmen, es gehe um eine »klare Geschichte«, deren *Gegenstand* »die Bildung eines strebenden Geistes« sei.[42] Tatsächlich liegt der Akzent allein darauf, *wie* die Geschichte *beginnt*: nämlich »ohne Anmaßung und ohne Geräusch«. Und diese durch Voranstellung betonten adverbialen Ausdrücke werden in zwei untergeordneten Sätzen mit der Art *verglichen*, »wie die Bildung eines strebenden Geistes sich still entfaltet und wie die werdende Welt aus seinem Innern leise emporsteigt«. Aus diesem Vergleich der Art des Anfangs den Schluß zu ziehen, der *Vergleichsgegenstand* sei zugleich der *›eigentliche Gegenstand‹* der »klaren Geschichte«, kann keineswegs aus der allgemeinen Logik eines Vergleichs begründet werden, sondern beruht ganz auf einer Vormeinung über Goethes Roman, der Schlegels dekonstruktive Finesse gerade entgegenarbeitet. Genau gelesen und auf das Weitere bezogen, legt Schlegel mit seinem ersten Satz eine grammatische Fußangel aus: In sie läßt er den (voreingenommenen) Leser tappen, indem er einen naheliegenden Kurzschluß provoziert (aber eben *nicht* selbst vollzieht), den er dann um so konsequenter revoziert – eine didaktische Initiierung ›dialektischer‹ Erfahrung.
Gewiß, der »strebende Geist« entspricht als Vergleichsgegenstand des ersten Satzes genau der späteren Charakteristik Wilhelms: »Sein ganzes Tun und Wesen besteht fast im Streben, Wollen und Empfinden« (S 2, 129). Aber was Schlegels Deutung von Kapitel zu Kapitel immer deutlicher bestreitet, ist, daß es in Goethes Roman um die »Bildung« dieses »strebenden Geistes« geht. Die Deutung des ersten Kapitels bereitet diese Erkenntnis, außer im grammatischen ›Trick‹ des Einleitungssatzes, vor allem durch drei weitere Momente vor. Erstens wird das ganze Kapitel, wie oben dargestellt, im Modus einer scheinbar ›impressionistischen‹ Inhaltsangabe »zu quasi rhythmisch-musikalischen Strukturen sublimiert«[43], zu einer »Musik« bzw. einem »Gemälde«

sich reflektierender »Harmonien« und »Dissonanzen«. Damit lenkt Schlegel das Hauptaugenmerk von der »Bildung« des oder der Protagonisten auf die formale »Bildung« des Werkes hin. Zweitens wird sogar ausdrücklich bemerkt, die Personen verdankten die Tatsache, daß »sie aussehn wie Menschen« – erneut ein sehr ernstzunehmendes *wie* – »nicht eben ihrer Natur und ihrer Bildung«, sondern der sprachlichen Durchbildung des Werkes, der »Art der Darstellung« (S 2, 127). Diese Bemerkung, die der »Bildung« der Personen schon im ersten Absatz der »Kritik« explizit ihre Hauptrolle streitig macht[44], fügt sich in die Reihe jener Äußerungen, die den sprachlichen »Styl« zum Hauptakteur wie zur »Scene« des Romans erklären. Daß der Stil als konstitutive Form der Darstellung es mit »Reflexion« im romantischen Wortsinn zu tun hat, hat schon Benjamin erkannt (I 18). Schlegels Notiz: »Die *Scene* eines guten Romans ist die *Sprache* worin er geschrieben wird« (LN 405) weist genauso in diese Richtung wie die konkrete Betonung des sprachlichen »Styls« von Goethes Roman, der als ironische Reflexion »über dem ganzen Werke schwebt« (S 2, 137 f.). Oder mit Novalis', ebenfalls auf den *Meister* gemünzten Worten: »Nur die Behandlung, das Äußre – die Melodie des Styls ists, welche zur Lektüre uns hinzieht [...]. Diese Magie des Vortrags [...] ist die wahre Seele eines Buches« (N 3, 568 f.).

Nach den mehr als nur untergründigen Relativierungen des Bildungsmotivs auf der Ebene der Personen endet Schlegels Darstellung des ersten Romanbuches ähnlich zweideutig oder zumindest mißverstehbar, wie sie begann: nämlich mit einem Zitat der Rede vom Bildungsroman als Reifung der Lebenskunst. Den Fremden, der in das erste Buch »wie eine Erscheinung aus einer andern edleren Welt« hineinragt, deutet Schlegel als »Maßstab der Höhe, zu welcher das Werk noch steigen soll; eine Höhe, auf der vielleicht die Kunst eine Wissenschaft und das Leben eine Kunst sein wird« (S 2, 128). Eine ganze Reihe von Gründen verbietet es, diesen Satz mit dem Erwartungshorizont des Gattungsbegriffs Bildungsroman zur Deckung zu bringen. Erstens, daß nicht Wilhelm, sondern »das Werk« sich am »Maßstab der Höhe« steigern soll. Zweitens, daß als erste Bestimmung dieser Höhe das Wissenschaft-Werden der Kunst genannt wird. Drittens, daß die zweite Bestimmung, das Kunst-Werden des Lebens, gar nicht eindeutig im Sinne von Lebenskunst, von höherer Lebensart verstanden werden muß, sondern ebenso als kunstphilosophische Rede von der Transformation des Lebens in Kunst aufgefaßt werden kann. Viertens, daß auch der Maßstab selbst mit Wilhelm (zunächst) nichts zu tun hat, sondern als der Fremde von außen kommt. Fünftens schließlich: auch wer entschlossen oder blind genug wäre, in Schlegels Satz nur die gängige Rede vom Bildungsgang eines Romanhelden zu entfalteter Lebenskunst zu lesen, könnte doch wenigstens das »vielleicht« nicht übersehen.

Die Brechungen des Erwartungshorizonts, die Schlegel in Anfang, Schluß und Durchführung seiner Analyse des ersten Romanbuches eingebaut hat, werden gegen Ende der ganzen Rezension, als Abschluß einer sich reflexiv potenzierenden Reihe von Elementen der gleichen Tendenz, auch ganz direkt auf den Begriff gebracht. »Das Werk«, so heißt es dort, scheine »gleichsam mannbar und mündig geworden« zu sein, dem anfänglichen »Maßstab der Höhe« kraft seiner inneren Durchbildung sich genähert zu haben. Nicht so der Held:

> Wir sehen auch, daß diese Lehrjahre eher jeden andern bilden wollen und bilden können, als Wilhelmen selbst. Nicht dieser oder jener Mensch sollte erzogen [...] werden [...] (S 2, 143)

Dieser so klare Satz hat bei den Interpreten der Schlegelschen Kritik immer wieder Rätselraten ausgelöst. Wenn es nicht um Wilhelms Bildung geht, worum dann? Ebenso regelmäßig wie diese Frage begegnen zwei Schein-Antworten auf sie; Schein-Antworten, weil sie die Komplexität des Textes im Zugriff auf atomistisch gelesene Formeln reduzieren. Die eine Möglichkeit, die klare und eindeutige Radikalität des Schlegelschen Gedankens zu umgehen, besteht im Rekurs auf den oben zitierten Satz, wonach als höchstes Ziel des Romans »das Leben eine Kunst sein« soll. Liest man diesen Satz, ihm selbst zum Trotz, ganz entsprechend dem »aus Gewohnheit und Glauben, aus zufälligen Erfahrungen und willkürlichen Foderungen zusammengesetzten und entstandnen Gattungsbegriff« (S 2, 133), dann kann man Schlegel nicht nur fehlende Klarheit, sondern sogar einen direkten Widerspruch vorrechnen: einerseits soll es um eine höchste Bildung gehen, in der das Leben eine Kunst wird; andererseits »können und wollen« die Lehrjahre ihren Helden gerade nicht zu dieser Höhe »bilden«. Aus diesem Dilemma kann dann nur ein harmonisierender Ausweg genommen werden, der zwar in der Tat von

Schlegel angeboten, aber in seiner ironischen Durchführung zugleich überboten wird: es geht nicht allein um Wilhelms Bildung, sondern diese ist nur eine Facette – und keineswegs die höchste – in einem allegorischen Panorama von Bildungsgestalten, das der Roman durchläuft. »Nicht dieser oder jener Mensch sollte erzogen«, sagt Schlegel in diesem Sinn, sondern »die Bildung selbst sollte in mannichfachen Beispielen dargestellt« werden (S 2, 143). Die »Höhe« der Bildung, das Kunst-Werden des Lebens braucht dann nicht mehr von Wilhelm selbst erreicht zu werden, vielmehr steht die Gesellschaft vom Turm für diese finale »Größe« ein. Tatsächlich endet Schlegels Kritik dann ja auch in einer Apotheose des Turm-Personals: »Nicht bloß die Dimensionen sind erweitert, auch die Menschen sind von größerem Schlage« (S 2, 145). Damit scheint dann doch wieder eine Deutung sub specie der »Bildung« von »Menschen« möglich zu sein. Sie scheint es nur – denn sie erfährt im reflexiven ›Leben‹ der Schlegelschen Sätze eine Selbstbeschränkung und Selbstüberschreitung.

Zunächst noch einmal zum Befund über Wilhelm Meisters ›Bildung‹. Er fällt unzweideutig negativ aus. »Für Wilhelm wird wohl endlich auch gesorgt: aber [...] seine Selbständigkeit (verschwindet) aus der Gesellschaft der Lebendigen. Er resigniert förmlich darauf, einen eigenen Willen zu haben« (S 2, 144). Aus »allen diesen Erziehungsanstalten« komme am Ende bestenfalls eine »bescheidne Liebenswürdigkeit« heraus; deshalb »mögen sich die Leser dieses Romans beim Schluß desselben getäuscht fühlen« (S 2, 144). »Eher jeden andern« könne und wolle der Roman »zum tüchtigen Künstler oder zum tüchtigen Mann bilden [...] als Wilhelm selbst«. Dessen Lehrjahre vergleicht Schlegel vielmehr, schmeichelhaft genug, mit denen der Tante, der »schönen Seele«:

> Wilhelm dürfte [...] nicht ohne alle Verwandtschaft mit der Tante sein, wie ihre Bekenntnisse mit dem ganzen Buch. Es sind doch auch Lehrjahre, in denen nichts gelernt wird, als zu existieren, nach seinen besondern Grundsätzen oder seiner unabänderlichen Natur zu leben [...] (S 2, 141 f.)

Solche Lehrjahre sind das gerade Gegenteil eines (dialektischen) Bildungswegs zu höherer Lebenskunst. In ihnen wird »nichts gelernt« – und erst nach einer grammatischen Zäsur folgt die bescheidene Einschränkung: als so »zu existieren«, wie man nun einmal ist, nach zufälligen »besondern Grundsätzen« oder einer als »unabänderlich« akzeptierten »Natur«. Dieser Begriff der Existenz meint, wie in Novalis' philosophischen Fragmenten, im Gegensatz zum emphatischen Begriff des Lebens das ›bloße‹ Leben, die ›bloße‹ Existenz ohne Bezug auf eine »höhere Sfäre«: »Dis ist das Nur Seyn« (N 2, 106). Ein vernichtender Befund, denkt man an den »Maßstab der Höhe, zu welcher das Werk« – der divinatorischen Kritik des Anfangs entsprechend – »noch steigen soll« (und *als Werk* auch tatsächlich steigt).

Damit zur »Größe« der Gesellschaft vom Turm, für die Schlegel die höchsten Prädikate gerade »groß« genug erscheinen: »erhabner«, »heller und höher«, »gediegen und hinreißend«, »vollendet« und doch »einfach«, »unendlich interessierende« und »architektonische Naturen« (S 2, 145 f.). Sogar höchste theologische Begriffe werden bemüht: »Hier öffnet sich der Vorhang des Allerheiligsten, und wir befinden uns plötzlich auf einer Höhe, wo alles göttlich und gelassen und rein ist« (S 2, 146). In einem wahren Fanal der Affirmation, der Einlösung höchster Bildung, scheint Schlegels Kritik nicht sowohl zu Ende als förmlich unterzugehen – wie es »Mignon, Sperata und Agostino« im Kreis der Turm-Gesellschaft bestimmt ist. Aber: je ›dicker‹ die Begriffe, je steiler die Affirmation, desto größer zugleich die ironische Fallhöhe. Mehrere Momente relativieren den Schluß von Schlegels Kritik bis zur Selbstzurücknahme, zur umkehrenden Brechung in sich selbst. Da ist zunächst der »Untergang« der ›romantischen‹ Gestalten, den Schlegel als Konsequenz der Schicksal spielenden Rolle der Turmgesellschaft erkennt und mit den Prädikaten »wichtig«, »bedeutend« und »notwendig« belegt. Der Schmerz über diesen Untergang wird in erneuter musikalischer Metaphorik aus seiner verletzenden Unmittelbarkeit in eine »würdige« Stimme im Roman-Konzert umgebogen. »Es ist als wollte dieser Schmerz unser Gemüt aus allen seinen Fugen reißen«, heißt es zunächst. Doch dann macht Schlegel mit dem *Als-ob* ernst und gewinnt dem Schmerz eine weniger harte, versöhnlichere Seite ab:

> aber dieser Schmerz hat die Gestalt, den Ton einer klagenden Gottheit und seine Stimme rauscht auf den Wogen der Melodie daher wie die Andacht würdiger Chöre. (S 2, 146)

Das ›Tendenziöse‹ dieses Satzes verrät sich am klarsten in dem Vergleich: Einen »würdigen Chor« würden nicht die ›Solisten‹ Mignon, Sperata und Agostino abgeben, sondern allein die Männer-Riege derer vom Turm. Schlegels Sprache macht sich also die Perspektive der Turm-Gesellschaft auf ihre Opfer zueigen. Dieser Umstand sowie das Prädikat »notwendig« können in erster Instanz als Akzeptanz oder gar Legitimation des »Untergangs« gelesen werden: die »heilige Familie der Naturpoesie« muß dem »Allerheiligsten« des Turms weichen. Nun ist es bereits eine grammatische Ironie, daß die scheinbare Apotheose der erreichten »Höhe« des Bildungsromans abrupt mit dem Ausdruck »ihr [Mignons] notwendiger Untergang« endet. Der Untergang also, und nicht die positive Bildung, behält buchstäblich das letzte Wort und läßt nachklingen, was Schlegel über die Untergegangenen bemerkt hatte: sie seien nicht nur eine dunkle poetische Zutat, die »dem Ganzen romantischen Zauber und Musik« gibt (S 2, 146), sondern geradezu »die innerste Springfelder des sonderbaren Werks« (S 2, 130). Wenn diese »innerste Springfeder« am Ende *zer*springen muß, dann wirft das auch ein schwerlich legitimatorisches Licht auf die diagnostizierte Notwendigkeit des Untergangs. Dann ist dieser Untergang nicht zuletzt deshalb »wichtig« und »bedeutend«, weil er, neben den Untergegangenen selbst, auch die gefeierte Turm-Gesellschaft in Frage stellt.

Dieser impliziten Kritik wird von der Seite der expliziten Charakteristik der Turm-Gesellschaft vorgearbeitet. Denn nicht nur werden die Frauen dieses Kreises mit einer fast schon spöttischen Ironie bedacht (S 2, 144), auch die Heiligkeit der »großen Männer« stellt Schlegel in einem früheren Absatz als ganz und gar prosaisch, um nicht zu sagen ›scheinheilig‹ dar: als eine »Gesellschaft des reinen Verstandes, die Wilhelmen und sich selbst zum besten hat, und zuletzt noch rechtlich und nützlich und ökonomisch wird« (S 2, 145). In dieser Bemerkung ist alles enthalten, was Schlegel und Novalis in ihren Notizen Goethes Roman als Sieg des bloß Ökonomischen, nämlich der beschränkten Ökonomie der kameralistisch organisierten, aber auch kapitalistisch agierenden Turm-Gesellschaft (»eine bürgerliche und häusliche Geschichte«; N 3, 639) und mithin als Untergang oder Fehlen der andersgearteten, der ›schönen‹ Ökonomie poetischen Lebens vorgehalten haben. Insofern gibt es auch keine Diskrepanz zwischen den Notizen und der durchgeführten Rezension. Einen

Konflikt gibt es allein zwischen zwei Ebenen der Kritik, die in unterschiedlicher Gewichtung sowohl in der Rezension wie in den Notizen vorhanden sind. Die eine gilt mehr den ›unpoetischen‹ Zügen des *Inhalts* und legt in ihrer ironischen bis polemischen Kritik letztlich *transzendente* Maßstäbe ›poetischer‹ Individuen und Begebenheiten an. Die andere dagegen gilt der kompositorischen, trotz des Inhalts ›poetischen‹ *Form* des Romans und entspricht strenger der Idee *immanenter* Kritik selbstreflexiver Strukturen – weshalb sie dann auch in der durchgeführten Rezension fast ausschließlich dominiert. Wie Schlegel hat auch Novalis diese beiden Momente sehr scharf getrennt:

> Göthe wird und muß übertroffen werden – aber nur [...] an Gehalt [...] – als Künstler eigentlich nicht – (N 2, 642)
> Sehr viel Oeconomie – mit prosaischem, wohlfeilem Stoff ein poëtischer Effect erreicht. (N 3, 639)

Die Diskrepanz zwischen der poetischen »Oeconomie des Styls« (N 3, 640) und der prosaischen Ökonomie, die das Roman*geschehen* beherrscht[45], hat Novalis sogar zu der Bemerkung veranlaßt, Goethe habe »auf alle Fälle einen widerstrebenden Stoff behandelt« (N 3, 346). Die Romantiker betreiben also, modern formuliert, Lektüre als (positive) Dekonstruktion: sie spielen – vielleicht sogar im Sinne Goethes – die Form von Sprache und Komposition gegen das ›Komponierte‹ aus, gegen die *facts* des Romangeschehens mit ihren denkbar ›unromantischen‹ Machtverhältnissen. Wo sich ihr Blick dagegen intentione recta auf den Romanverlauf richtet, da betreiben sie negative Destruktion (bei der sie übrigens blind sind für die kritischen Potentiale von Goethes Darstellung selbst). In der durchgeführten Rezension nun, anders als in den Notizen, ist Schlegel bemüht, die rein negative Kritik möglichst vollständig und unspektakulär in die positive Rekonstruktion einzubinden: nämlich die Inhaltsbefunde mit ihrer Tendenz zu transzendenter Kritik durch Wechsel der Perspektive selbst wieder in die immanente Formanalyse zu integrieren. Die Bemerkung über die sich selbst und andere zum besten haltende Rechtlichkeit und Nützlichkeit der Turm-Gesellschaft ist dafür ein gutes Beispiel. Für sich genommen läuft sie, wie der Untergang der »heiligen Familie der Naturpoesie«, auf eine Distanzierung von den Machenschaften der Turm-Gesellschaft hinaus.[46] Aber

Schlegel gewinnt ihr sogleich, in formtheoretischer Wendung, eine ganz andere Pointe ab:

> Der Zufall selbst (ist) hier ein gebildeter Mann, und da die Darstellung alles andere im Großen nimmt und gibt, warum sollte sie sich nicht auch der hergebrachten Lizenzen der Poesie im Großen bedienen?

Die (inhaltliche) »Willkürlichkeit« und gewaltsame »Ökonomie« der Turm-Gesellschaft löst sich so in die kompositorische Willkürlichkeit und Gewaltsamkeit der dichterischen »Darstellung« auf, in die »Lizenzen« einer »*poëtischen Maschinerie*« (N 3, 646), die sich »fast alles« erlauben darf (S 2, 144). Die »Größe«, die Schlegel der Turm-Gesellschaft attestiert, ist denn auch in erster Linie die Größe ihrer *Darstellung* – wie es schon von den Personen des ersten Roman-Buches hieß, nicht ihrer eigenen »Bildung«, sondern der »Art der Darstellung« verdankten sie ihr »Aussehen«: eine in sich zurückkehrende Reflexionsfigur des Schlegelschen Textes selbst. Ausdrücklich wird das Prädikat der Größe als »Charakter des letzten (Bandes des Romans), und mit ihm des ganzen *Werks*« eingeführt (S 2, 145; Hervorhebung von mir, W. M.). Die Größe der dargestellten *Figuren* ist unter dieser Perspektive wesentlich Funktion, abgeleitetes Moment der Darstellung selbst.

Der zuweilen abrupte Beleuchtungswechsel, der Schlegel eine formtheoretische Affirmation auch der am wenigsten positiven Inhaltselemente erlaubt, wird vielleicht am klarsten in der folgenden Passage praktiziert, die von einer negativen Bestandsaufnahme in eine Apotheose der Romankunst umschaltet:

> Wie mögen sich die Leser dieses Romans beim Schluß desselben getäuscht fühlen, da aus allen diesen Erziehungsanstalten nichts herauskommt, als bescheidne Liebenswürdigkeit, da hinter allen diesen wunderbaren Zufällen, weissagenden Winken und geheimnisvollen Erscheinungen nichts steckt als

Wer den Satz bis zu dieser Stelle gelesen hat, erwartet aufgrund der kritischen Vorzeichen einen negativen Befund von der Art: nichts als ein abgeschmackter Mechanismus, als eine ganz prosaische Ökonomie der Schicksal spielenden Turm-Gesellschaft. Doch nichts davon. Schlegel frappiert den Leser mit einer überraschenden Kehrtwendung mitten im Satz, die als Strukturprinzip der *ganzen* Rezension einbeschrieben ist. Die Fortsetzung lautet nämlich: »als die erhabenste Poesie« (S 2, 144). Klarer könnte die Disjunktion nicht formuliert sein: weitgehendes Scheitern der Bildung der Romanpersonen, aber gleichwohl Gelingen des »Bildungsromans« in seiner »Art der Darstellung«, in den poetischen »Formen [...] der innern *Durchbildung*« (LN 2029). Goethes »Prosa ist Prosa« – im doppelten Sinn der (gattungssprengenden) Gattungseigentümlichkeit wie der Darstellung eines prosaischen Inhalts – »und doch Poesie« (S 2, 133).

Liest man also Schlegels Kritik mit all ihren grammatischen Winken und ironischen Selbstrelativierungen – die sie in der Tat selbst wieder zu einer Art künstlerischem Text machen –, dann erstreckt sich die Intransigenz gegenüber einer an Personen dargestellten positiven Bildungsidee nicht nur auf Wilhelm, sondern auf *alle* Romanfiguren, einschließlich der *scheinbar* als Maßstab und Krönung verherrlichten Turm-Gesellschaft. Man darf das Werk, sagt Schlegel in diesem Sinn ganz ausdrücklich, »nur auf die höchsten Begriffe beziehn und es nicht bloß so nehmen, wie es gewöhnlich auf dem Standpunkt des gesellschaftlichen Lebens genommen wird: als einen Roman, wo Personen und Begebenheiten der letzte Endzweck sind« (S 2, 133). Die »höchsten Begriffe« aber sind keine anderen als die der »Bildung« des »sich selbst darstellenden Werkes« und damit die gesamte Philosophie des Absoluten, die in der romantischen Idee poetischer Reflexion enthalten ist – oder besser: *als* deren kritische Erfüllung sie gedacht ist.[47] Damit ist auch die negative Probe auf einen Satz gemacht, der oben schon mehrfach ›behauptet‹ wurde: Die Vielzahl der Reflexionsphänomene, welche die Romantiker als dissonanten Keim, als Duplizität zweier Centra, als Symmetrie, Reim und parallele Reihen auf der Ebene ganzer Kapitel, einzelner Handlungssequenzen sowie des Romanpersonals dargestellt haben, sind nicht ›bloß formale‹ *Mittel* der Aufbereitung eines ihnen transzendenten Inhalts, sondern als *Medium* eines Absoluten, das nichts anderes *ist* als eben dieses Reflexionsmedium, ›*die Sache selbst*‹. Walter Benjamin hatte recht: Friedrich Schlegel hat seinem »Ideal der Kritik« als Darstellung konstitutiver poetischer Reflexionsstrukturen in der »Rezension des *Wilhelm Meister* völlig entsprochen« (I 14). Und umgekehrt erhärtet dieses kanonische Paradigma von Schlegels und Novalis' literaturkritischer *Praxis* die spekulative (Re-)Konstruktion der romantischen *Theorie* »absoluter« Reflexion.

Daß das virtuell unendliche Spiel poetischer Reflexion in Theorie und literaturkritischer Praxis der Romantiker selbst zum (absoluten) ›Gehalt‹ der Kunst avanciert, dieser Befund beantwortet noch nicht per se die Frage, wie der absolute Reflexionszusammenhang – mit Benjamins Worten – als »erfüllt« im Sinne einer intensiven Darstellung von »Welt« gelten kann (I 35). Oder anders formuliert: wie kann das musikalisch-grammatische Spiel der Selbstreflexion trotz oder besser kraft seiner Immanenz eine »unendliche Fülle« (S 12, 377 ff.) in sich bannen, statt nur ›leerzulaufen‹ und gleichzeitig diese ›leere Selbstbespiegelung‹ als das Eins und Alles der Kunst auszugeben? Seit Hegels Kritik der fehlenden Substantialität romantischer Ironie ist diese Frage in zahllosen Varianten – und zumeist mit negativen Anworten – an die romantische Reflexionstheorie herangetragen worden. Doch die Romantiker haben sie, von ihren Kritikern kaum je bemerkt, auch selbst gestellt. Was nämlich Fichte letztlich zum Verdikt über die unendliche Reflexion führt – die der *Ver*gegenständlichung durch jede endliche Reflexion korrespondierende Gefahr der *Ent*gegenständlichung durch ein endloses Kreisen in sich und damit der »Zerstörung der Realität« bis hin zur Auflösung der »ganzen Reflectionsform in absolut Nichts«[48] –, haben auch Schlegel und Novalis ausdrücklich als negative Grenzform unendlicher Selbstreflexion erwogen. Der Apotheose etwa des 116. Athenäumsfragments – die (romantische) Kunst könne »auf den Flügeln der poetischen Reflexion [...] schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen« – steht direkt eine mit der gleichen Terminologie formulierte Negativ-Variante unendlicher Reflexion entgegen:

> Wo der Gedanke des Ich nicht *eins ist* mit dem *Begriffe der Welt*, kann man sagen, daß dies reine Denken des Gedankens des Ich nur zu einem ewigen *Sichselbstabspiegeln*, zu einer unendlichen Reihe von Spiegelbildern führt, die immer nur dasselbe und nichts Neues enthalten. (S 12, 351)

Das explizite Kriterium des Mangels dieser »unendlichen Reihe von Spiegelbildern« bestätigt ex negativo ein implizites Kriterium der poetologischen Dignität der »endlichen Reihe von Spiegeln« des 116. Athenäumsfragments: nämlich die tendenzielle Koextensivität der immanenten Selbstreflexion mit der unendlichen »Fülle« der »Welt«. Wie fast alle Differenzierungen des romantischen Reflexionsbegriffs, sind auch diese beiden Varianten der Selbstspiegelung in der *Meister*-Kritik enthalten.[49] Für das leere »Sichselbstabspiegeln« steht die Tante, die »schöne Seele«:

> Ihr Innres (bildet) die Bühne, auf der sie Schauspieler und Zuschauer zugleich ist und auch noch die Intrigen in der Coulisse besorgt. Sie steht beständig vor dem Spiegel des Gewissens, und ist beschäftigt, ihr Gemüt zu putzen und zu schmücken [...] Hier hat sich das Innre nur gleichsam selbst ausgehöhlt. (S 2, 142)

Für die »erfüllte«, eine Darstellung der »Welt« einschließende Spiegelreihe steht dagegen das sich selbst darstellende Werk als Ganzes ein: seine beständige »Rückkehr in sich selbst« (S 2, 140) ist nur die andere Seite eines ebenso permanenten Aus-sich-Herausgehens, eines Öffnens auf neue, sich erweiternde Darstellungskreise. Eine Unterscheidung der leeren und erfüllten Reflexion erfordert daher eine erneute, noch genauer differenzierende Reflexion auf zwei schon oft verwendete Begriffe, die sich zu einem Begriffspaar ergänzen: Aus-sich-Herausgehen und In-sich-Zurückkehren.

Der terminologische Lieferant dieses zumal von Schlegel strapazierten Begriffspaars ist wiederum Fichte. »Das Gute in Fichte's Form«, so Schlegel ausdrücklich, sei »das *Aus sich herausgehn und In sich zurückkehren* – d. h. die Form der *Reflexion*« (S 18, 476). Kritisch gelesen, enthält diese Berufung auf Fichte zugleich eine terminologische Volte *gegen* ihn. Während nämlich Schlegel die Form der Reflexion als Kombination *beider* Richtungen, von Aus-sich-Herausgehen *und* In-sich-Zurückkehren versteht, gebraucht Fichte den Begriff der Reflexion – der Etymologie entsprechend – nur für die *eine* dieser Handlungen, nämlich das Zurückbeugen auf sich selbst. Das Herausgehen des Ich in die Unendlichkeit des Nicht-Ich heißt bei ihm dagegen »Tendenz« oder »Streben«. Zwar setzt die Handlung der Reflexion – als Effekt der Brechung des Strebens an einem Nicht-Ich (»Anstoß«) – auch bei Fichte die des aus sich herausgehenden Strebens voraus; der Term begreift sie deshalb aber noch nicht unter sich. Novalis ist dieser Fichteschen Terminologie von »Tendenz« bzw. »Streben« und »Reflexion« weitgehend gefolgt. Nicht explizit

wie Schlegel, sondern nur implizit hat er das reflektierende In-sich-Zurückgehen zu einem von sich aus seine Gegenrichtung Übergreifenden erweitert. Er erkannte nämlich – was ja schon bei Fichte auf der Hand liegt –, daß die Reflexion eine mit der Tendenz »unzertrennlich verbundne Thätigkeit« ist (N 2, 217). Und kraft dieser Erkenntnis, »wie relativ das Herausgehn und Hineingehn ist« (N 2, 430), avancierte dann auch bei Novalis die Reflexion zu einer tendenziell die »Welt« in sich begreifenden Handlungsform. Schon die Fichtesche Wechselbestimmung von Ich und Nicht-Ich läßt sich auf die Formel bringen: »Ich bestimme die Welt, indem ich mich selbst bestimme – und [. . .] umgekehrt« (N 3, 373). In der Konsequenz dieses Wechselverhältnisses faßt Novalis die Reflexion dann wie Schlegel nicht länger nur als in sich zurückgehende »Contraction«, sondern an sich selbst als »Expansion«, so daß »die höchste *Reflexion*« gleichbedeutend mit der »Welt« ist (N 3, 370). Oder anders formuliert:

> [Die] lebendige Reflexion (dehnt) sich bey sorgfältiger Pflege nachher zu einem unendlich gestalteten geistigen Universo von selbst aus [. . . Sie ist] der Kern oder Keim einer alles befassenden Organisation – (N 2, 525 f.)

Die Möglichkeit der Reflexion, anders als die sich selbst bespiegelnde schöne Seele der *Lehrjahre*, ›alles zu befassen‹, liegt wesentlich an der Möglichkeit, nach allen Richtungen und auf alle ›Gegenstände‹ aus sich herauszugehen, um *über* diese bzw. *in* ihnen in sich zurückzukehren. Novalis' implizite und Schlegels explizite Ausdehnung des Reflexionsbegriffs auf die Kombination *beider* Richtungen markiert als Verschiebung gegenüber Fichte – der dieser Verschiebung der Sache nach selbst vorarbeitet – mithin bereits terminologisch den ›objektiven‹ und ›welthaften‹ Anspruch der romantischen Vorstellung unendlicher Selbstspiegelung. Diese Akzentverschiebung vom In-sich-Zurückkehren zum Aus-sich-Herausgehen bzw. zu ihrer Kombination unter dem einen Namen der Reflexion wäre nicht möglich ohne die romantische Wendung gegen das Identifikationsmodell der Reflexion, das sie als *Re* den Kreis zu einem vorausgesetzten *Prä schließen* läßt. Oder positiv formuliert: sie ist ein terminologischer Effekt des *différance*-Modells der Reflexion als einer »Handlung des Brechens« oder »Versetzens«, die weder in einem *Prä* gründet noch *Prä* und *Re* post festum zusammenschließt, sondern beide in ursprünglicher »Duplizität« produziert, als

»krumme Linie« zweier unhintergehbar verschränkter und doch wechselseitig irreduzibler »Centra« *eröffnet*.

Die Hereinnahme des Aus-sich-Heraus in den sonst auf das In-sich-Zurück beschränkten Reflexionsbegriff erweist erneut seine frappierende Nähe zur romantischen Konzeption der Einbildungskraft. Denn auch die Einbildungskraft wird bestimmt als das »Vermögen« eines Handelns in zwei entgegengesetzte Richtungen, eines zentrierenden »Verengens« und eines dezentrierenden »Erweiterns: »die Einbildungskraft ist nun selbst dieses Vermögen des Ausdehnens und Zusammenziehens, die Phantasie ist es, die einen Gedanken in ein Unendliches, zu einer Welt ausdehnen und eine unendliche Mannigfaltigkeit in einen Begriff zusammenfassen kann«. Diese Doppelheit von Kontraktion und Expansion könne man, so Schlegel, »füglich das *Atmen* der Seele nennen, da durch sie die unendliche Fülle der Welt wechselweise ein- und ausgeatmet wird« (S 12, 360 f.). Es fällt nicht schwer, die Verwandtschaft dieser Bestimmung der Einbildungskraft zu den Sätzen über das Aus-sich-Heraus und In-sich-Zurück und insbesondere zu Novalis' Fragment über die »Contraction« und »Expansion« der »lebendigen Reflexion« zu sehen. Und hier liegt schließlich auch ein Konvergenzpunkt der anthropologischen Begründung parallelistischer Reflexionsstrukturen bei Herder und ihrer transzendentalphilosophisch-semontologischen Begründung bei den Romantikern. Auch Herder hat ja den Parallelismus mit dem Ein und Aus des »Othems«, mit dem kontrahierend-expandierenden »Pulsschlag der Natur«[50], mit der Duplizität elementarer Lebensvorgänge als »natürlichster Rhythmik«[51] zusammengedacht. Vermöge der Beschreibung von »Leben« und »Atmen« schwingt in Schlegels Begründung der ursprünglichen Duplizität, des Aus-sich-Heraus und In-sich-Zurück von Einbildungskraft und poetischer Reflexion daher eine anthropologische, ja naturphilosophische Dimension mit.

Aber die Hereinnahme des Aus-sich-Herausgehens in den Reflexionsbegriff genügt allein noch nicht, um die »leere« und die »erfüllte« Spiegelreihe zu unterscheiden. Denn auch die schöne Seele muß ja, um *sich* bespiegeln zu können, *aus sich* heraus oder zumindest *neben* sich treten. Jedes selbstreflexive Ich konstituiert sich als eines, das als *Reflektierendes* aus sich heraustreten muß, um sich auf sich als *Reflektiertes* überhaupt beziehen zu können – wie schon im reflexiven Prädizieren eines a von sich »in dem

Satze a ist a [...] das *Identische* (verlassen wird) um es darzustellen« (N 2, 104). Als solche zumindest ›initiale‹ Spaltung – die das Identifikationsmodell der Reflexion ›am Schluß‹ aber gerade zu tilgen versucht – gehört das Aus-sich-Herausgehen zur Logik jeder Reflexion. Die Romantiker, vor allem Schlegel, haben deshalb versucht, das eine »unendliche Fülle« in der »unendlichen Einheit« (vgl. LN 891; S 12, 377, 382) garantierende Aus-sich-Herausgehen möglichst scharf von der leeren Selbstbespiegelung etwa der schönen Seele zu unterscheiden, in der doch auch, schon rein logisch, ein Moment des Aus-sich-Herausgehens enthalten ist. Der kardinale Term für diese begriffliche Anstrengung ist der Beschreibung der griechischen Komödie entlehnt: *Parekbase*. Dieser Begriff, wiederum ein rhetorisch-figuraler, erlaubt eine präzisierende Fassung jenes Brechens und Öffnens, die schon mit Blick auf die verwandten Begriffe Hyperbaton und Hyperbel dargestellt worden sind.

Die »Parekbasis« ist im Kontext der Aristophanischen Komödie eine »Rede, die in der Mitte des Stücks vom Chor im Namen des Dichters an das Volk gehalten wurde. Ja, es war eine gänzliche Unterbrechung und Aufhebung des Stückes [...]. Von diesem Heraustreten (ἔκβασις) kommt auch der Name« (S 11, 88). »Tadel« an diesem Heraustreten des Werks aus sich selbst, der Unterbrechung der dramatischen Illusion, weist Schlegel zurück:

> Diese Verletzung [der dramatischen Illusion, W. M.] ist nicht Ungeschicklichkeit, sondern besonnener Mutwille, überschäumende Lebensfülle [...] Die höchste Regsamkeit des Lebens muß wirken, muß zerstören; findet sie nichts außer sich, so wendet sie sich zurück auf einen geliebten Gegenstand, auf sich selbst, ihr Werk [...] (S 1, 30)

Schlegel versteht also noch und gerade die radikale »Unterbrechung« des »Zusammenhangs«, das förmliche Heraustreten aus sich in der Parekbase als ›Zurückwenden auf sich selbst‹, als lebendige Reflexion. Diese Auffassung überrascht nicht, wenn man an die der parekbatischen Unterbrechung analogen Bestimmungen von Leben wie Reflexion denkt: »Leben« sei nur »durch eine fortdauernde [...] Störung« möglich (S 18, 419), genauso wie »jede Reflexion [...] Eine Handlung des Brechens« ist (N 3, 213). Das Besondere an der Parekbase als Modell des Aus-sich-Heraustretens ist dessen Radikalität, die den Reflexionszusammenhang bis zur Grenze seiner Sprengung porös werden läßt und

eben dadurch größte »Lebensfülle« in ihn bannt. Darin ist die Parekbase in der Tat der Gegenpol der leeren Selbstbespiegelung eines ›solipsistischen‹ Ich, dessen reflektierendes Aus-sich-Heraustreten allenfalls einen Schritt weit reicht und deshalb »immer nur dasselbe und nichts Neues« spiegeln kann (S 12, 351). Es entspricht mithin der auf »unendliche Fülle« zielenden Tendenz des Schlegelschen Reflexionsbegriffs, wenn für das Aus-sich-Herausgehen, das die Romantiker als Moment in die Reflexion selbst hereinnehmen, ganz generell die Parekbase einsteht. Als permanente, Struktur gewordene Parekbase will Schlegel die Reflexionsbewegung der Ironie, die ebenfalls im Rückbezug auf sich aus sich herausgeht, verstanden wissen: »Die Ironie ist eine permanente Parekbase« (S 18, 85). Und weil der Roman der Inbegriff eines selbstreflexiven und zugleich auf extensive Fülle angelegten Kunstwerks ist, avanciert er auch zum ›eigentlichen‹ romantischen Paradigma der dramatischen Parekbase:

> Die Parekbase im Roman muß verhüllt sein, nicht offenbar wie in der alten Komödie. (LN 395)
> Die Parekbase muß im [...] Roman permanent sein. (LN 461)
> *Parekbase* und *Chor* jedem *Roman* notwendig (als Potenz). (LN 1682)

Notwendig ist die Parekbase dem sich selbst darstellenden Roman, weil ohne sie die unendliche Spiegelreihe der poetischen Reflexion keine »erfüllte«, sondern eine ›bloße‹ Selbstspiegelung wäre. Daß das »permanent« Parekbatische des Romans anders als in der Aristophanischen Komödie »verhüllt« sein muß – genauso wie Ironie und Reflexion bei den Romantikern nicht länger (nur) einzelne Aussagen oder Textpassagen bezeichnen, sondern als unausdrückliche Strukturen den ganzen Text durchwalten –, braucht nach den bisherigen Analysen nicht mehr eigens kommentiert zu werden. Der Klammerzusatz »als Potenz« bezeugt erneut, daß Schlegel die parekbatische Brechung und Öffnung nicht als Gegensatz des reflexiven Zusammenhangs, sondern als die Ermöglichung seiner Potenzierungsstruktur, seiner sich steigernden »Fülle« versteht.[52] Kraft dieser Konjunktion mit der Parekbase ist die Reflexion im romantischen Wortsinn – darin vollends das herkömmliche epistemologische Paradigma sprengend – also nicht nur eine *dezentrierte*, aus dem zentrierenden Rückbezug auf ein reflektierendes Ich oder einen *vor*gegebenen, zu *re*flektierenden Gegenstand (transzendentales Zignifikat) ent-

lassene Form, sondern auch eine sich permanent *ekzentrierende*. Ein anderer Ausdruck für diesen Sachverhalt ist Schlegels auf die Kapitel des *Wilhelm Meister* gemünzte Bemerkung, der »Übergang« von einer Reflexionsstufe zur nächsten sei »immer ein Sprung« (S 2, 139; vgl. S 18, 304) statt ein bloß kontinuierliches Fortschreiten. Darin figuriert die Parekbase, gerade weil sie Störung und Brechung von Kontinuität ist, geradezu als Inbegriff ›höherer‹ Synthesis. Denn den Romantikern galt: »Synthetische Operationen sind Sprünge«, und das künstlerische Ingenium ist ein »*Springer par Excellence*« (N 3, 273).

Als parekbatisch immer wieder aus sich herausgehend, gleicht »jedes Gedicht, jeder Roman« einer »aristophanischen Komödie« – weil das Sprung-hafte Werk poetischer Reflexion sich selbst in »festlicher Verschwendung« permanent durchbricht, potenzierend zerstört (LN 1699). Seine »überschäumende Lebensfülle« (S 1, 30) ist wesentlich Funktion dieser Sprünge und Brüche. Schlegel spricht an anderer Stelle sogar von einer »Heiligkeit verschwenderischer Fülle« (S 8, 49). Diese Semantik von verschwenderischem Aus-sich-Herausgehen und überschäumender Fülle motiviert die begriffliche Interrelation mit der »Wollust«:

> Die παρεκβασις hat *gleichsam* die Form der Wollust. (LN 2173)

Für die poetische Reflexion hat dieser Befund eine weitere terminologisch ›revolutionäre‹ Konsequenz. Kraft ihrer Konjunktion mit der »Wollust« der ἔκβασις erfährt sie eine Prädikation, die scheinbar am wenigsten zum Paradigma des Reflexionsbegriffs gehört:

> Die poetische Reflexion ist Ekstase ist transzendentales Bewußtseyn. (S 19, 164)

Daß ἔκστασις hier nur ein resultatives Äquivalent der ἔκβασις meint und daß analog bei »transzendental« der Akzent auf dem Heraustreten liegt (bei Kant: aus allen besonderen Erfahrungen und Erkenntnissen), erweist der Kontext des Satzes zur Genüge:

> *Transzendental* ist nur die produktive Reflexion, das poetische Denken, denn nur in diesem gehn wir aus unserm Bewußtsein heraus [. . .]

Dieser Wortsinn transzendentalen Aus-sich-Herausgehens (Ekstase, Parekbase) bleibt nicht bei der Kantischen Abstraktion von jeder Besonderheit in der transzendentalen Reflexion stehen, er markiert zugleich die Durchbrechung des Paradigmas der Bewußtseinsphilosophie überhaupt. Dies bestätigt erneut den Befund der De- und Ekzentrierung der produktiven Reflexion aus den Bahnen der Zentrierung auf das Bewußtsein eines reflektierenden Ich. Oder anders gewendet: wo die Romantiker von einem »transzendentalen Selbst« (N 2, 424) oder Selbstbewußtsein sprechen – mit Blick auf das Ich, auf Werke oder gar das Universum –, da ist das ek-statische bzw. ek-batische Transzendieren dieses Selbst stets schon mitgedacht. Und der grammatische Kurzschluß von Ekstase und transzendentalem Bewußtsein – »Die poetische Reflexion ist Ekstase ist transzendentales Bewußtsein« – realisiert noch ein weiteres. Kraft der konnotativen Anwesenheit der überkommenen Bedeutungswerte dieser Begriffe, die nach den Polen sich verschwendender Wollust (Ekstase) und rational sich durchdringenden Bewußtseins divergieren, zwingt der Satz zwei Elemente der »poetischen Reflexion« als gleichermaßen wesentlich zusammen, die Benjamin auf das *eine* Moment der »Besonnenheit« reduziert hat (I 104). (Benjamins Satz, »die Reflexion« sei das »Gegenteil der Ekstase«, konkurriert allerdings nicht direkt mit Schlegels gegenläufiger Selbstdarstellung. Denn als Ekstase versteht Benjamin hier nicht die dramatisch-grammatische Trope Schlegels, sondern allein »die μανία des Platon«, die Raserei eines genialischen Gebarens.)

Die Möglichkeit permanenter Parekbase im Werk der produzierenden Reflexion liegt also in einer einfachen Überlegung begründet: um in sich zurückkehren zu können, muß die unendliche Reflexion für jede einzelne Reflexionsstufe stets schon aus sich herausgegangen sein. *Als* reflexiv kann die Reflexion einzelne Glieder ihrer unendlichen Spiegelreihe nur setzen, indem sie *zwischen* ihnen jeweils eine ekbatische Zeichenkette – deren Glieder wiederum in anderen Zeichen in sich zurückkehren können – setzt und durchschreitet. Am einfachen Beispiel des Endreims: die symmetrische Rückkehr in sich, der er ist, ist er doch wesentlich als parekbatischer Durchgang durch die nicht reimenden Worte, als Ekstasis aus sich selbst. Und das gilt allgemein für jede Form des Parallelismus: Parallelen sind, was sie sind, erst kraft des parekbatischen Sprungs zwischen ihnen. Hier erweist sich erneut der Sinn der Schlegelschen Bemerkung, reflexive Werke seien »*ein* großes [. .] Anakoluthon« (LN 989).[53] Die kompositorische Gesetzmäßigkeit poetischer Reflexionsstrukturen findet an

dieser Erkenntnis ihre Grenzen: tendenziell steht es dem Werk der Reflexion an jeder seiner Stellen offen, über *beliebige* parekbatische Glieder zu *beliebigen* Rückkehrpunkten aus sich herauszugehen. Reim, Symmetrie und variierende Reihen stellen deshalb als Reflexionsphänomene keine kontinuierliche Ordnungsform, sondern sind kraft der »Handlung des Brechens«, welche die Reflexion selbst ist, überall versetzt mit Sprüngen und Brüchen, mit »Chaos« und parekbatischer »*Antiform*« (LN 395). »*Symmetrie* und *Chaos*, ganz nach der alten Rhetorik« (LN 1961), beschreiben daher erst in ihrer Kombination den absoluten Reflexionszusammenhang. Wie die differenzierte Darstellung des romantischen Losungsworts »Chaos« von sich aus auf den Reflexionsbegriff führt[54], so auch umgekehrt: die konsequente Analyse der romantischen Reflexionsform zieht immanent das »Chaos« in sich hinein.

Von relativ seltenen negativen Akzentuierungen abgesehen, können vor allem zwei Bedeutungen von »Chaos« unterschieden werden. Eine engere bezieht sich auf spezifische Eigentümlichkeiten romantischer Kunst: auf die Digressionen und Arabesken im engeren Sinn, die »künstlich geordnete« und »schöne Verwirrung« (S 2, 318), die »reizende Unordnung« romantischer Texte – »Alle romantische Poesie im engern Sinn chaotisch« (LN 2079). Formeln dieser Art meinen eine zeittypische Ästhetisierung des bereits gebändigten (»künstlich geordneten«) Chaos und erinnern mehr an die ›romantische‹ Unordnung eines galanten Boudoirs oder an den ungeregelten »Witz« romantischer Geselligkeit als an die unvordenkliche Macht archaischer Chaos-Vorstellungen – so sehr sie auch in der Differenz zu ›klassischer‹ Ordnung das Moment des Aus-sich-Herausgehens, des Aufbrechens geschlossener Systematik markieren. Eine zweite, fundamentalere Bedeutung von Chaos schließt aber durchaus an die mystischen und naturphilosophischen Traditionen an, die aus dem Chaos die Welt hervorgehen lassen und damit die Welt im Chaos begründet sehen. Während Kant das Chaos als solches im Geltungsbereich der Verstandesformen überhaupt nicht zuläßt, während Fichte es unter dem Namen des Nicht-Ich zur Funktion des setzenden Ich depotenziert, werten die Romantiker es zum integralen Moment von Kunst und Wissenschaft auf: »Ohne *Chaos* [. . .] keine Kunst und keine Wissenschaft« (S 18, 252). Das Chaos garantiert Potentialität, Fülle und Unendlichkeit, und deshalb darf die Formung

aus dem Chaos – die insofern der »Schöpfung aus Nichts« entspricht, als für die Romantiker »Chaos der einzig reale Begriff vom Nichts« war (S 18, 77 f.), das »*volle Chaos*« (S 18, 461) mithin an der Dialektik von »*Nichts* und *Alles*« (LN 1503) teilhat – nicht nur Herausbildung *aus* ihm und Abschließen *gegen* es sein, sondern sie hat umgekehrt auch alles Geformte *in* das Chaos zu *re*integrieren. Daher denn auch die romantische Opposition gegen die Einheit und Geschlossenheit des Systems. Um »absolut« zu sein, darf der Reflexionszusammenhang in Wissenschaft und Poesie gerade nicht die geschlossene Einheit eines Systems bilden – er würde sich dann nämlich gegen die Fülle des Chaos abdichten und partiell, relativ werden: »Sobald etwas System ist, so ist es nicht absolut« (S 12, 5). Wenn überhaupt als »System«, dann sei das Absolute nur als »ein Chaos von Systemen« (S 12, 5) denkbar oder, wie Novalis' bekannte Formel dafür lautet, als »Systemlosigkeit, in ein System gebracht« (N 2, 289).

Eben diese Verschränkung zentripedaler und zentrifugaler Tendenzen leistet das Aus-sich-Herausgehen und In-sich-Zurückkehren der romantischen Reflexionsform; in ihr kann man geradezu die prototypische Erfüllung der Forderung nach einer in ein System gebrachten Systemlosigkeit sehen. Denn die Symmetrien und Antithesen, die positiven und negativen Parallelstrukturen poetischer Reflexion wären für die Romantiker ›leer‹ ohne die permanente ek-statische (parekbatische) Sprengung ihrer Geschlossenheit, ohne jene Reintegration in die »Fülle« des Chaos, die der Reflexion kraft ihrer eigenen Form innewohnt. Nur so ist zu verstehen, warum der Roman als Inbegriff poetischer Reflexionsstrukturen für Schlegel zugleich eine Form des Chaos war: »Das Wesentliche im Roman die chaotische Form« (LN 1804). Eine Mischung von Chaos und Ordnung ist die poetische Reflexion also nicht nur, weil sich in ihrer Potenzierung die Unterscheidungen von reflektierenden und reflektierten ›Polen‹ verwirren, ja auflösen (I 31), sondern weil die Form der Reflexion ihren eigenen Zusammenhang permanent mit Sprüngen, mit Parekbasen und »Antiform« versetzt. Es ist diese anarchische Dezentrierung und ek-statische Offenheit im Innern und als Motor reflexiver »Ordnungen«, die der Strukturalismus weder in seiner Theorie noch in seiner ›praktischen‹ Analytik von Selbstbezüglichkeit und Parallelismus erfaßt hat und wohl auch nicht erfassen

konnte. Denn »was ich in einer Struktur nie begreifen kann, ist das, wodurch sie nicht geschlossen ist« (SD 245).
Jede weitere Reflexion im romantischen Sinn erhöht nicht nur die Bestimmtheit, sondern auch die Unbestimmtheit; die reflektierende Bestimmung des Unbestimmten schlägt permanent um in Re-Chaotisierung, in eine »Rückkehr des Bestimmten ins Unbestimmte« (S 12, 13).[55] Wie allerdings schon das Wort Chaos ein Reflexionsbegriff ist, der ein Unbestimmtes in eine Bestimmungsform bringt, so gibt es trotz der Gleichung »Poesie = Chaos« (S 18, 71) in den Reflexionsstrukturen der Werke nie das Chaos ›als solches‹, sondern stets in integraler Bindung an seine Gegentendenz. Künstlich geordnete Verwirrung, in ein System gebrachte Systemlosigkeit, »gebildetes Chaos« (S 18, 326) – alle diese Formeln markieren scharf die produzierende Dominanz der Reflexionsformen über jenes unvordenkliche Chaos, das als »Fülle« garantierende »Antiform« doch selbst bereits Effekt der Form ist. Wie sehr Schlegel die parekbatische Antiform als Moment der Reflexionsform selbst und nicht als deren Sprengung verstanden hat, zeigen zwei Notizen, die das Chaos parekbatischer Sprünge nicht als quasi absolutes zulassen, sondern auf seine Vereinbarkeit mit der übergreifenden Reflexionsstruktur begrenzen:

Der *Reim* muß so chaotisch und doch mit Symmetrie chaotisch sein wie möglich. (LN 1881)

Ein Chaos, das selbst wieder symmetrisch ist, steht bereits unter der Dominanz einer Reflexionsform. Ähnlich die Pointe der folgenden Notiz:

Die *Scene* eines guten Romans ist die *Sprache* worin er geschrieben wird; *Lokalitäten* die ganz individuell und eigentlich Parekbasen sind, taugen durchaus nichts. (LN 405)

Gilt die Sprache den Romantikern als *das* Paradigma eines konstituierenden Spiels von Zeichen mit sich selbst, dann ist »die Scene eines guten Romans« – als Effekt der »Sprache worin er geschrieben wird« statt als Abbildung eines Vorausgesetzten – selbst Moment der absoluten Reflexionsstruktur. »Lokalitäten die ganz individuell« sind und als rein empirische Vorgaben aus dem immanenten Zusammenhang herausstehen, sind dagegen ›schlechte‹ Parekbasen. Wenn Schlegel also gleichzeitig die Notwendigkeit permanenter Parekbase für jeden Roman behauptet, dann nur als Ermöglichung und Funktion des Spiels der Reflexion, nicht aber als ihr absolut Anderes. Die Benjamin unbekannte Theorie der Parekbase widerstreitet also nicht nur nicht seiner Identifikation von »Theorie des Kunstwerks« und Theorie »der dem Werke eigenen Reflexion« (I 73). Sie liefert zugleich in der Logik der Reflexion selbst verankerte Gründe für die Möglichkeit jener immanenten »Fülle« bzw. »Erfülltheit« des Reflexionszusammenhangs, die Benjamin nur als »axiomatische Voraussetzung« (I 31) bzw. »metaphysisches Credo« (I 62) frühromantischen Denkens reklamieren konnte.

V

Systemtheoretische und geschichtsphilosophische Fluchtpunkte der romantischen Theorie absoluter Selbstreflexion

Romantisches und systemtheoretisches Denken ›erfüllter‹ Selbstbezüglichkeit

Selbstreferenz als permanentes Transzendieren des »Selbst« – auf diese Formel läßt sich die frühromantische Öffnung des Reflexionsbegriffs bringen, die den »Zusammenhang« der unendlichen Spiegelreihe mit »Unzusammenhang«, die Ordnung mit »Chaos«, »Störung« und »Brüchen« versetzt. Und nur kraft dieser immanenten Unterwanderung scheinbar geschlossenen In-sich-selbst-Zirkulierens vermag (poetische) Selbstbezüglichkeit *aus eigener Tendenz* zur verdichtenden Appräsentation von »Welt« zu expandieren. Der Begriff »Welt« ist nicht deshalb so abstrakt, weil die permanente Parekbase der Selbstreflexion nur auf die blassesten Grundbefindlichkeiten des »In-der-Welt-Seins« führt. Im Gegenteil: der Konkretion dessen, was im einzelnen »Welt« heißt, sind keine Grenzen gesetzt. Die Abstraktheit ist nicht eine des Gegenstandes, sondern eine des theoretischen Zugriffs: denn es geht ja um eine gedankliche Bewegung aus der Empirie heraus, eben um die allgemeine und spekulative Grundlegung der Phänomene von Selbstbezüglichkeit in frühromantischer Theorie. Erst in zweiter Reflexion führt diese Gedankenbewegung wieder in die Empirie hinein. Sowohl diese Abstraktionsebene als auch die leitenden Begriffe und ihre Verknüpfung rücken die romantische Philosophie in überraschende Nähe zu einer neueren Theorieströmung, deren Form und Selbstverständnis alles andere als ›romantisch‹ ist: die Systemtheorie. Der Vergleich mit der Systemtheorie tritt nicht als ein beliebiges drittes Aktualisierungsangebot zu den Vergleichen mit strukturalistischer Poetik und poststrukturalistischer Semontologie hinzu. Vielmehr berührt sich die Systemtheorie nur deshalb und insofern mit der dargestellten ›Lehre‹ Schlegels und Novalis', als sie ihrerseits – teilweise unfreiwillig – grundlegende Erkenntnisse des Strukturalismus *und* des Poststrukturalismus sich zu eigen macht. Als Vergleichsobjekt wird hier die Summa von Niklas Luhmanns systemtheoretischen Arbeiten gewählt, also das Buch *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie* – und zwar vor allem deshalb, weil Luhmann selbst die philosophischen Traditionen und Implikationen systemtheoretischer Grundprobleme und -Begriffe ausdrücklich mitdenkt.

Unter den Kennmarken »Selbstreferenz« oder »Autopoiesis« steht das Problem der Selbstbezüglichkeit im Zentrum systemtheoretischer Überlegungen. Systeme, ob Individuen, Verwaltungen oder umfassendere Ordnungen, sind Systeme kraft ihrer Organisation in sich selbst. Ihre »Elemente sind Elemente nur für die Systeme, die sie als Einheit verwenden, und sie sind es nur durch diese Systeme«.[1] Aus der Perspektive selbstreferentieller Differenzierung setzt die Systemtheorie »emergente Ordnungsniveaus autonom, und zwar sowohl im Hinblick auf Ermöglichung ›von unten‹ als auch auf Konditionierung ›von oben‹«.[2] Autonomie und Selbstreferenz der Systeme sind daher korrelative Begriffe. Wie die Romantiker das autonome Kunstwerk als ein »sich selbst bildendes«, ja, »sich selbst beurteilendes« apostrophieren, so spricht Luhmann vom System als »einer freischwebend konsolidierten Realität, einem sich selbst gründenden Unternehmen«[3] – fast schon eine romantische Formel. Dieses schwebende Sich-selbst-Gründen, so Luhmann weiter, gebe »der Theorie einen eigentümlichen Stimmungsgehalt, ein besonderes Kolorit. Sie kann die Haltbarkeit sozialer Ordnung weder auf Natur gründen noch auf a priori geltende Normen und Werte«[4] – genauso wie die romantische Theorie des schwebend-selbstreflexiven Werks von jeder imitatio naturae- und normativen Vorschriften-Poetik sich emanzipiert. Die philosophischen Implikationen der systemtheoretischen Formulierung von Selbstreferenz hat Luhmann klar benannt.

Die erste ist die entschiedene Ablösung der Selbstreferenz-Problematik von der Zentrierung auf Bewußtsein (Selbstbewußtsein eines Ich). Eine »bedeutende Tradition«, so Luhmann in vager Anspielung auf die Philosophien des Selbstbewußtseins, reservierte »Selbstreferenz für das Bewußtsein der ›Subjekte‹ (also gerade nicht für Objekte!)«.[5] Die Systemtheorie dagegen sprengt »die Zentrierung auf ein Subjekt (oder [. . .] eine Art von Subjekten)«.[6] Zu ihrer epistemologischen Grundausstattung gehöre die Entdeckung, »daß Selbstreferenz nicht eine Eigentümlichkeit des

Bewußtseins ist, sondern in der Erfahrungswelt vorkommt«.[7] Saussures Beschreibung des Sprachsystems als differentieller Selbstbezüglichkeit, deren Funktionieren nicht an einem Subjekt der Sprache ›aufgehängt‹ ist, liefert dafür nur *ein* Paradigma. Autopoietische Systeme sind für Luhmann grundsätzlich »subjektfrei«[8] – eine ähnlich polemische Formulierung, wie sie in Benjamins Rede von einem »Ich-freien« Medium absoluter Selbstreflexion für die romantische Philosophie geprägt worden ist (I 40).

Zweitens: Die Zentrierung auf das Subjekt als privilegierte sinnstiftende Wesenheit wird in der Systemtheorie nicht durch einen anderen Träger selbstreferentieller Strukturen ersetzt. Vielmehr hält Luhmann die Suche nach einem »Träger« für »überhaupt verfehlt«[9], denn als »sich selbst gründende Unternehmen« ermöglichen Systeme auf eine de- oder azentrische Weise ihre eigene Produktion und Reproduktion. Sie in-differenzieren die metaphysische Unterscheidung von Träger und Getragenem wie die von Subjekt und Objekt und passen insofern »besser zum azentrischen Weltbild der heutigen Wissenschaften«.[10] (Luhmann gebraucht auch mit großer Selbstverständlichkeit die aus Frankreich importierten Terme »Dezentrierung«[11] und »Dekomposition«.[12]) Was gegen Benjamins Darstellung ichfreier Reflexionsstruktur eingewendet worden ist – eine Reflexionstheorie könne »sinnvoll nur aufrechterhalten werden, wenn sie [...] auf einen Reflexionsträger bezogen ist«[13] –, kann man daher als Kritik am systemtheoretischen Konzept von Selbstreferenz wiederfinden. Beide Male handelt es sich um eine Kritik, die auf Denkschemata rekurriert, gegen die das romantische und das systemtheoretische Denken von Selbstreferenz nicht unfreiwillig, sondern mit Vorsatz verstoßen. Denn beide verabschieden, wie die poststrukturalistische Semontologie, mit der Zentrierung auf das Subjekt nicht nur einen vorgängigen Träger selbstreferentieller Systeme, sondern jegliches »Letztrückversicherungskonzept«[14], jede dem Spiel der Selbstreferenz entzogene oder es von außen transzendental begründende Evidenz oder »Identität«.[15] Luhmann reklamiert daher in ähnlich plakativen Wendungen wie sonst nur Derrida eine radikale Überwindung der »alteuropäischen Tradition« der prima philosophia[16]: »Eine Theorie sinnhaft-selbstreferentieller Systeme liegt außerhalb des Ordnungsbereiches jeder Metaphysik klassischen Stils und ebenso außerhalb des Ordnungsbereichs der neuzeitlichen Subjekt-Metaphysik.«[17] Sie führe notwendig »zur Verabschiedung aller ontologischen Metaphysik und aller Aprioristik. Systeme mit eingebauter Reflexion sind gezwungen, auf Absolutheiten zu verzichten.«[18] So verschieden Motive und mehr noch Theoriestil von Systemtheorie und Derridaschem Poststrukturalismus, in ihren polemischen Akzenten und sogar in ihrer positiven Grundausstattung gibt es wenig beachtete und wohl mehr als zufällige Konvergenzen. Zu ihnen gehört, daß auch Luhmann die freischwebende Selbstreferentialität jenseits eines zentrierenden Trägers oder vorgängiger Signifikate scharf abgegrenzt hat gegen die herkömmliche Auffassung von »Spiegelung« oder »Wechselwirkung«[19]: »Reflexionsverhältnisse dieser Art revolutionieren [...] die klassische Subjekt-Objekt-Epistemologie.«[20] Oder mit Benjamins Worten und wieder auf die Romantiker gemünzt: im ichfreien Medium absoluter Reflexionsstrukturen »ist die Subjekt-Objekt-Korrelation aufgehoben« (I 56). Und mit ihr zugleich die Möglichkeit, innerhalb des sich selbst gründenden Verweisungszusammenhangs reflektierende und reflektierte Pole klar zu unterscheiden: wie Benjamin im romantischen Reflexionsmedium ein positionales Mehrdeutigwerden der einzelnen Reflexionselemente diagnostiziert (I 31), so spricht auch Luhmann von einem »anti-hierarchischen« Charakter azentrischer Selbstreferenz.[21] Sie sei »ohne thematische Bündelung, ohne Hierarchisierung und erst recht ohne praktisch-teleologische Konsequenz der Weltprozesse möglich«.[22]

Drittens: Als »Leitfaden der Theoriebildung«, ja sogar als objektives »Weltzentrum« jeweiliger Systemereignisse tritt an die Stelle eines Trägers bzw. eines privilegierten Subjekts oder Seins das »Handhaben« von »Differenz«.[23] Dabei geht es nicht nur um bereits stabilisierte Differenzen innerhalb des Systems, sondern auch und vor allem um die Differenzen eines Systems zu anderen Systemen oder ganz allgemein zu dem, was es nicht selbst ist (Luhmann nennt dies die »Umwelt« eines Systems). Ein System funktioniert nicht-tautologisch, indem es sich permanent auf Differenz zu sich selbst überschreitet, diese Differenz wiederum in einer »Verknüpfung von Differenzen« verarbeitet – »a difference that makes a difference«[24] – und dadurch das zunächst systemfremde Ereignis zu einem systemrelevanten macht, in seine Selbstreferenz ›einbaut‹. »Am Anfang«, so Luhmann, »steht also nicht

Identität, sondern Differenz«, und er merkt an: »Eine der Quellen dieser Einsicht ist bekanntlich Saussure.«[25]
Luhmanns azentrische Verankerung selbstreferentieller Systeme im Handhaben von Differenz beschränkt sich aber nicht auf eine Wiederaufnahme von Saussures Differenz-Prinzip. Sie radikalisiert es vielmehr in einer Weise, die wiederum an die poststrukturalistische Lektüre Saussures gegen ihn selbst erinnert. Bei Saussure ist ja das System negativer Differenzen basal stabil, und nur in der Dimension der Diachronie erfährt es Modifikationen, die es wiederum seiner Selbstbezüglichkeit integriert. Luhmann dagegen erkennt in der azentrischen »Zentrierung auf Differenz«[26] bei gleichzeitigem Verzicht auf privilegierte Träger oder Letztverankerungen eine *basale Instabilität* des Systems. Ja, das autopoietische System »gründet« sich geradezu auf »Instabilität«.[27] Seine Geschlossenheit in sich funktioniert nur als permanentes Durchbrechen dieser Geschlossenheit, als Öffnung. Die Romantiker würden sagen: kein In-sich-Zurückkehren ohne Aus-sich-Herausgehen. Oder wieder mit Luhmanns Worten: »Geschlossenheit der selbstreferentiellen Ordnung« kann »gleichbedeutend mit *endloser Offenheit der Welt*« werden[28], weil das System gerade »die Verweisung auf anderes als Weg der Verweisung auf sich selbst einbezieht«[29], weil alle Selbstreferenz »sich in ein Darüberhinaus projizieren« muß, um »sich darin wiederfinden«[30], weil »das Selbst die Selbstreferenz transzendiert, um sie in sich aufnehmen zu können«.[31]
Kraft eines radikalisierten Denkens von Differenz als Motors von Selbstreferenz ersetzt Luhmann also »die (inzwischen klassische) Unterscheidung von ›geschlossenen‹ und ›offenen‹ Systemen« durch eine Theorie, derzufolge »selbstreferentielle Geschlossenheit Offenheit erzeugen« kann.[32] Eine solche »Theorie selbstreferentieller Systeme hebt die Differenz von geschlossenen und offenen Systemen auf«. Denn Geschlossenheit und Selbstreflexivität sind in ihr, statt deren Gegenteil zu sein, geradezu »Bedingung der Möglichkeit für Offenheit. Alle Offenheit stützt sich auf Geschlossenheit, und dies ist nur möglich, weil selbstreferentielle Operationen [...] nicht abschließen, nicht zum Ende führen, sondern gerade öffnen.«[33] Wenn aber Selbstreferenz kraft eigener Form auf Selbstüberschreitung, auf Aus-sich-Herausgehen angelegt ist, dann kann sie nicht länger als in sich zirkulierende Ordnung gedacht werden, sondern nimmt wesentlich

Unordnung, Störungen, Unterbrechungen in sich hinein. Wie die Romantiker das Medium der Selbstreflexion mit »Chaos«, »Antiform« und »Sprüngen« versetzt sehen, es gleichzeitig als emphatischen »Zusammenhang« *und* als »Brechen« von Zusammenhang, als »System« *und* »Systemlosigkeit« fassen, so beschreibt auch Luhmann das selbstreferentielle System als »Kombination von Ordnung und Unordnung«[34], von »Ordnung und Störung«.[35] Ist für Schlegel das Leben (der Reflexion) »nur durch eine fortdauernde immer wiederholte Störung möglich« (S 18, 419), so »nährt sich« für Luhmann die Selbstreferenz sozialer Systeme »von Unordnung, läßt sich durch Rauschen tragen«.[36] Schon Heinz von Foerster hatte dies als »order from noise principle« der allgemeinen Systemtheorie entwickelt.[37] In Luhmanns Fassung verliert es allerdings seinen beruhigenden Akzent und kann mit gleichem Recht als *noise from order principle* formuliert werden, als permanentes Heraustreten selbstreferentieller Ordnung aus sich selbst.
Wie bei den Romantikern, so liefern auch bei Luhmann die Theoreme vom Selbsttranszendieren, vom Aus-sich-Herausgehen und Stören der Geschlossenheit die Argumente für die ›welthafte Erfülltheit‹ selbstreferentieller Strukturen. Die Probleme sind analog, die Antworten sind analog. Daß auch die Kritik am ›Solipsismus‹ romantischen Sich-selbst-Bespiegelns und die am vermeintlichen Abdichten selbstreferentieller Systeme gegen Welt und Geschichte sich teilweise bis in die Formulierungen gleichen, kann daher nicht mehr überraschen. Luhmann hat sich gegen den Verdacht des »Solipsismus« und der Realitätsverflüchtigung genauso verteidigen müssen, wie es Schlegel und Novalis getan haben, und zwar mit analogen Argumenten. Er hat die immanente Angewiesenheit von Selbstreferenz auf Selbstüberschreitung, auf Störung und Unordnung entwickelt und damit gezeigt, daß »gerade (selbstreferentielle) Operationen nicht unter der Prämisse des Solipsismus ablaufen können«.[38] Dies folgt letztlich bereits aus einem konsequenten Denken des Differenz-Prinzips: da auch das »Selbst« der Selbstreferenz »selbst« – auch wenn es kein Träger oder transzendentales Signifikat, sondern das azentrische System als Ganzes ist – »per Unterscheidung eingeführt werden muß«[39], impliziert es bereits etwas anderes als sich selbst. Umgekehrt gerät dieses »Andere«[40] doch nie als völlig unbezügliches Anderes, als bloße »Außeneinwirkung« in das Spiel der

Selbstreferenz hinein, sondern nur weil und sofern es *im* System wiederum »als Bestimmung zur Selbstbestimmung« wirkt.[41] Aber indem es dies tut, »reichert es das bloße Hinweisen des Selbst auf sich selbst mit Zusatzsinn an« und löst damit »das Problem des Unterbrechens eines nur tautologischen Zirkels«.[42] Nicht-solipsistisch und nicht-tautologisch ist mithin auch für Luhmann ein selbstreferentielles System kraft des Angelegtseins auf Unterbrechen kontinuierlicher Ordnung oder mit dem romantischen Terminus: kraft permanenter »Parekbase« (Ekstase).

Elemente der systemtheoretischen Fassung von Selbstreferenz und der romantischen Theorie »absolutierter« Selbstreflexion können *bei Abstraktion von ihren Kontexten* mithin offenkundig bis zu weitgehender Deckungsgleichheit übereinandergeschoben werden. Aber was leistet ein solches Arrangement der Begriffe? Ist es mehr als ein bestenfalls frappierendes Spiel mit zufällig ähnlichen Marken? Die Grenzen des Vergleichs sind offenkundig: beide Vergleichsgrößen können kaum etwas voneinander lernen. Weder erreicht die systemtheoretische Fassung von Selbstreferenz das philosophische Fundierungsniveau oder gar die poetologische Differenziertheit der frühromantischen, noch scheinen beide wechselseitig ihr Beschreibungsinstrumentarium für ihre verschiedenen ›Gegenstände‹ schärfen zu können. Insofern beschränkt sich der Vergleich, anders als diejenigen mit strukturalistischer Poetik und poststrukturalistischer Semontologie, auf eine eher unproduktive Begriffsmusik. Entlastet man ihn jedoch von dem Anspruch synthetisierenden ›Weiterbringens‹, dann bleibt ihm zumindest eine typologische Relevanz: Er demonstriert die Ähnlichkeit einer Problemstellung, einer Theoriesprache und ihrer ›Lösungsmodelle‹. Eine typologische Ähnlichkeit, die mit direkter Beeinflussung nichts zu tun hat und dennoch kein Mysterium ist: denn beide Vergleichsgrößen ›reiben‹ sich an denselben Problemen und Begriffen der großen philosophischen Tradition, sind dieser noch und gerade in der Negation ihrer Grundannahmen verbunden.

Die vorliegende Darstellung beläßt die romantischen Formeln »absoluten« Sich-selbst-Spiegelns nicht länger im Status eines an sich selbst unbegründbaren »Credos« – so Benjamin (I 62) –, sondern verankert sie in durchaus motivierten Figuren der romantischen Sprach- und Darstellungstheorie. Sie reklamiert auch die problematische ›Erfülltheit‹ der unendlichen Selbstreflexion nicht mehr als bloße »axiomatische Voraussetzung« (I 31), sondern begründet ihre Möglichkeit aus der formalen Struktur des »Sich-selbst-auf-die-Schultern-Springens« selbst. Sie tritt damit in Gegensatz zu einer Letztbegründungs-Option, die Benjamin zwar nicht selbst wahrgenommen, aber doch als Horizont angedeutet hat und die auch von den romantischen Texten evident gestützt wird: die geschichtsphilosophische. Der »Gesichtspunkt« für alles, was in seiner Arbeit »nicht begründet werden« kann, »dürfte« – so Benjamin in zwei bedeutungsvollen Randbemerkungen – »in dem romantischen Messianismus zu suchen sein« (I 12, 92). Und er zitiert das berühmte Athenäumsfragment 222: »Der revolutionäre Wunsch, das Reich Gottes zu realisieren, ist der elastische Punkt der progressiven Bildung und der Anfang der modernen Geschichte. Was in gar keiner Beziehung aufs Reich Gottes steht, ist in ihr nur Nebensache.« Benjamins spärliche Andeutungen lassen sich unschwer weiter ausspinnen, und zwar nach zwei Richtungen.

Wenn »die *Aesthetik* einen Mittelpunkt (hat)« und »goldenes Zeitalter das Centrum dieses Centrums (ist)« (LN 1382), dann ist »die Unvollendung der Poesie nothwendig. *Ihre Vollendung* = das *Erscheinen des Messias*, oder die Stoische Verbrennung« (LN 2090). Auf die poetische Reflexion bezogen: ihre virtuelle Unendlichkeit, ihr Angelegtsein auf weitere Reflexion, auf Brechung und Selbstüberschreitung (»progressive Bildung«) steht gerade als Modus der Unvollendung »in Beziehung« auf eine utopische »Vollendung«, in der die Kunst »ohne Störung und Bedürfnis – *vollständig* und *selbstgenugsam*« (S 1, 287), eben vollendete Parusie wäre. Die Annahme einer »Perfektibilität« der Geschichte (S 1, 263) wandert damit in das offene Werk der poetischen Reflexion ein und macht es »unzertrennlich von der Zukunft« (S 18, 346). Die Brechungs-, Störungs- und Aufschiebungsstruktur des absoluten Reflexionsmediums wird aus dieser

geschichtstheologischen Perspektive zu einer zeitlich relativen; sie verweist auf etwas anderes als sie selbst und bezieht erst von da her ihre Legitimation. Die theoretischen Probleme der Reflexion werden damit an ein Fortschreiten in der Zeit weitergegeben, das sie am Ende hinwegheben soll. Unter diesem Vorzeichen brauchen sie auf ihrem eigenen Niveau gar nicht mehr gelöst zu werden.

Dem widerspricht eine andere Tendenz der romantischen Geschichtsphilosophie. Schon die romantische Theorie der »Perfektibilität« läßt sich nicht bruchlos in das messianische Vollendungsschema integrieren. Denn die Idee einer »unendlichen Vervollkommnung« entzieht, konsequent gedacht, der zeitlichen Erfüllungsstruktur jedes definitive Telos, jedes erlösende Finale – sonst wäre sie gerade nicht *un*endlich. Die Brechungs- und permanente Selbstüberbietungsstruktur poetischer Reflexion wird damit zu einem Moment der Utopie selbst. Noch bezeichnender für das romantische Denken ist die Umkehrung dieses Satzes: die geschichtstheologische Utopie geht ganz in jenes scheinbar defizitäre Spiel reflexiver Brechungen ein, das sie auf den ersten Blick als Zukunft, die vollendete Gegenwart wäre, gerade komplementiert – ein Komplement, das selbst in der Position des Komplementierten, ein Komplementiertes, das zugleich sein eigenes Komplement ist. Die erfüllende Utopie im romantischen Sinn fügt sich also nicht als das ganz Andere, das in einer letzten Steigerung deren Terrain transzendiert, der Reflexion hinzu; im Gegenteil: »Das goldne Zeitalter ist in der Poesie ewig gegenwärtig« (S 18, 339). Und zwar nicht nur als das, was fehlt und nur als Mangel gegenwärtig ist, sondern durchaus als in der Poesie bereits realisierte Parusie. »Wie es seyn soll und wird, so ists«, sagt Novalis, und die »goldne Zeit« ist aus der Perspektive gegenwärtiger Verwirklichung »nicht« einfach »das Ziel des Menschen« (N 2, 269), vielmehr »müssen wir [sie] in jedem Augenblick erreichen« (N 2, 288). Novalis geht sogar noch weiter: *sofern* die goldne Zeit nur als utopisches Ziel der Zukunft aufgegeben wird, können wir sie gerade »nicht [...] erreichen« (N 2, 288). Denn die Utopie des goldenen Zeitalters lebt gerade von der Differenz zu einer Erfüllung in der Zeit: »Inwiefern erreichen wir das Ideal nie? Insofern es sich selbst vernichten würde. Um die Wirkung eines Ideals zu thun, darf es nicht in der Sfäre der gemeinen *Realität* stehn« (N 2, 259). Der »Unrealisirbarkeit« qua zeitlichem Fortschreiten, für Novalis zugleich ein Charakteristikum der Reflexion, steht also die Behauptung einer transhistorischen Realisierung »in jedem Augenblick« zur Seite.[43]

Benjamin hat daher den romantischen Messianismus strikt gegen ein bloßes »Fortschreiten« in der Zeit abgegrenzt (I 92) und zustimmend eine Bemerkung Charlotte Pingouds zitiert: »Abgelehnt wird der Gedanke eines sich in der Unendlichkeit realisierenden Ideals der vollkommenen Menschheit, es wird vielmehr ›das Reich Gottes‹ jetzt in der Zeit, auf Erden, gefordert. Vollkommenheit in jedem Punkte des Daseins, realisiertes Ideal auf jeder Stufe des Lebens, aus dieser kategorischen Forderung erwächst Schlegels neue Religion« (I 13). Sowenig diese Diagnose mit den romantischen Theoremen der notwendigen Unvollkommenheit und der Progredibilität zur Deckung zu bringen ist, sie hat unbestreitbar ein fundamentum in re. Zumindest die Poesie sollte – für Schlegel wie für Novalis – ihre Erfüllung nicht einfach der Zukunft überantworten, sondern bereits in sich hineinnehmen. Das aber heißt: das reflexive Mit-sich-selbst-Spielen des autonomen Werks hat seine Legitimationskosten durchaus selbst zu tragen und nicht einfach an eine utopische Zukunft zu delegieren. Denn das Problem der Erfüllung absoluter Reflexion wird auf geschichtsphilosophischer Ebene nicht sowohl transzendent gelöst als immanent wiederholt. Zumindest bezieht es aus der vagen Analogie zu heilsgeschichtlichen Vorstellungen keine autonomen Begründungspotentiale, die nicht bereits selbst in den Strudel der Reflexion hineingezogen sind. Gerade als »Centrum des Centrums« der Ästhetik ist das goldene Zeitalter – auch mit Blick auf seine sprachliche Artikulation – in die Spiralen reflexiver Selbstverdopplung verloren, ohne deren Telos und letzter Aufhänger sein zu können.

Die Ambivalenz der romantischen Geschichtsphilosophie – einerseits Vollendung und Erfüllung an die Zukunft, an das Erscheinen des Messias zu delegieren, andererseits sie als in der Poesie bereits gegenwärtige zu reklamieren – steht in frappierender Analogie zu jener Doppelheit, die sich aus der Analyse der selbstreflexiven Konstitution der Werke von selbst ergibt: einerseits sich permanent zu öffnen, zu durchbrechen, andererseits sich in sich abzuschließen und elliptisch zu ›vollenden‹. Diese Analogie provoziert vollends eine Spekulation, mit der zugleich die radikalste Begründung dafür gegeben ist, warum die vorlie-

gende Arbeit ihre Letztverankerung nicht in der Geschichtsphilosophie gesucht und warum sie nur solche ›Aktualisierungen‹ der romantischen Reflexionstheorie herangezogen hat, die weitestgehend indifferent gegen Geschichtsphilosophie sind, ja teilweise geradezu deren Demontage betreiben. Diese Spekulation läuft auf eine Umkehrung des Deszendenzverhältnisses zwischen absolutem Reflexionsmedium und Geschichtsphilosophie hinaus. Sie besteht in der Frage: ist die romantische Geschichtsphilosophie – *soweit* sie oben in ihrer Beziehung auf die Reflexionstheorie skizziert wurde – nicht vielleicht selbst bereits Effekt, sekundärer ›Überbau‹ der Poetik der Reflexion statt deren autonome Quelle oder Letztbegründungsinstanz? ›Heckt‹ die Poetik der Selbstreflexion, die historisch als Überwindung von Wirkungsästhetik, moralischen Vorgaben, Regelpoetik wie ›regelloser‹ Genieästhetik auftritt, quasi selbst ihre eigene Geschichtsphilosophie? Diese Frage kann selbstverständlich nicht einfach bejaht oder verneint werden – so wenig wie die spekulative Hypothese, auf der sie beruht, direkter Verifikation oder Falsifikation zugänglich ist. Sie formuliert als Frage aber doch zumindest eine Möglichkeit, für die in der systemtheoretischen ›Ableitung‹ der Geschichtsphilosophie bereits ein positives Modell vorliegt. Nach Luhmann entstehen geschichtsphilosophische Kosmologien oder Subjekt-Philosophien dadurch (bzw. bestehen darin), daß die azentrische und subjektfreie Funktionsweise selbstreferentieller Systeme »auf Bevorzugtes (Sinnvolles) hin respezifiziert«[44], auf »privilegierte Wesenheiten« und »privilegierte Vorstellungen« zentriert werden.[45] Leistet Selbstreferenz selbst bereits eine Reduktion von Komplexität, so reduziert die geschichtsphilosophische »Respezifikation« nochmals die systemeigene Komplexität auf Evidenzen oder Annahmen hin, »die Ordnung zu garantieren hatten«[46] und deshalb mit einem Totalitätsanspruch aufgeladen waren, obwohl sie de facto eher eine partialisierende Reinterpretation von (nicht ausgehaltener) Komplexität darstellen.

Die Ausblendung von Geschichtsphilosophie in der vorliegenden Arbeit bedarf zu ihrer Legitimation allerdings nicht einer derart radikalen ›Ephemerisierung‹ der Ausgeblendeten. Denn es gibt auch ›weichere‹ und weniger ambitionierte Begründungen des sachlichen wie methodischen Schnitts. Da ist zum einen die bei den Frühromantikern kaum noch unterirdische Gegenströmung

gegen die Geschichtsphilosophierung der Ästhetik. Gewiß ist die Herausbildung der ›modernen‹ Ästhetik in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wesentlich Funktion der geschichtsphilosophischen Wende gegen die Normen- und Wirkungsästhetik. Peter Szondi hat dies in großem Stil dargestellt[47], und gerade Friedrich Schlegels *Studium*-Aufsatz gilt zu Recht als ein Kronzeuge dieser Entwicklung. Aber die Geschichtsphilosophierung der Ästhetik ist selbst wieder von Elementen einer allgemeinen Kunstlehre oder Poetik unterfüttert. Die Verbindung solcher Elemente zum geschichtsphilosophischen Kontext ihrer Einführung ist nicht so eng, daß sie nicht (wieder) gekappt werden könnte. Vielleicht kann man sagen, daß die moderne Poetik sich durch die Geschichtsphilosophie hindurch entwickelt, sich dank ihrer von der älteren Poetik distanziert, dann aber wiederum die Geschichtsphilosophie aus sich herausdrängt. ›Dekonstruierende‹ Lektüren könnten in großem Zusammenhang zeigen, wie die Konjunktion von Poetik und Geschichtsphilosophie sich permanent selbst unterwandert. Bei den Romantikern geschieht dies sogar besonders deutlich: die poetologischen Spekulationen der Fragmente und Notizbücher durchbrechen kraft ihrer Universalisierungstendenz und kraft ihrer epochentranszendierenden Exemplifizierungen unverkennbar die Relativierung durch die (gleichwohl vorhandenen) geschichtsphilosophischen Gradnetze und Positionsmarken. Sätze von allgemeinstem Geltungsanspruch – und dazu gehören die meisten der in dieser Arbeit zitierten – überschreiten das Terrain der Geschichtsphilosophie, ja vielleicht findet dieses an ihnen nicht nur seine negative Grenze, sondern auch seine begrenzte positive Möglichkeit. Zumindest legitimiert dieser gemischte Aggregatzustand des poetologischen Diskurses eine Lektüre, welche die frühromantische Poetik der Reflexion weder von vornherein noch post festum in ein geschichtsphilosophisches Schema einspannt, sondern sie gerade aus diesem herauslöst und gegen es abgrenzt.

Eine dritte und der Rangfolge nach anspruchsloseste Begründung für diese Ausgrenzung: selbst wenn die frühromantische Theorie absoluter Selbstreflexion ›ursprünglich‹ nur auf einen ganz bestimmten geschichtsphilosophischen ›Überbau‹ zugeschnitten war, was spricht überhaupt dagegen, hier gleichwohl einen Eingriff, einen Schnitt vorzunehmen? Das problemorientierte Interesse an einem Textkorpus, die Perspektive des Zugriffs auf ihn

kann ja durchaus auch Selektionen als sinnvoll legitimieren, die nicht bereits in der Sache selbst präfiguriert sind. Und soviel dürfte evident sein: die romantischen Ideen des Messianismus und des goldenen Zeitalters sind heute kaum noch mit Gewinn auf die Probleme von Literaturtheorie und -wissenschaft beziehbar. Das Interesse an der romantischen Poetologie steht und fällt nicht mit ihnen. Mehr als einmal haben ja die geschichtsphilosophischen Utopien als das am wenigsten Dauerhafte einer Theorie sich erwiesen. Die heutige Krise der Geschichtsphilosophie und die Erschöpfung utopischer Energien bestätigen eine Skepsis in diese Richtung. Sie sind gewiß selbst sehr zeitgebundene Phänomene, aber doch wohl mehr als eine kurzfristige Konjunktur. Zumindest erlauben sie es kaum noch, die romantischen Utopien heute anders als ›historisch‹ zu lesen. Probleme und ›Antworten‹ der frühromantischen Sprach-, Darstellungs- und Reflexionslehre im engeren Sinn verdienen dagegen eine unverminderte theoretische Aufmerksamkeit, ja vielleicht ist ihre Wahrnehmbarkeit durch die Entwicklungen in Strukturalismus und Poststrukturalismus ›erwacht‹ und gestiegen.

Benjamin, der dieser Wahrnehmbarkeit auf unschätzbare Weise vorgearbeitet hat, hält die romantische Geschichtsutopie zwar de facto aus seiner Darstellung der Reflexionstheorie heraus und nimmt insofern auch einen Schnitt zwischen beiden vor, er delegiert die Begründungslast für die Reflexionstheorie aber ganz an die ausgegrenzte Geschichtsphilosophie und handelt sich damit eine erklärte Grundlosigkeit, ein eklatantes theoretisches Defizit ein. Offenbar war ihm aber selbst eine nur deskriptive und operative Darstellung der Poetik absoluter Selbstreflexion bereits wichtiger als ihr vermeintliches Fundament. Diese Einstellung auf die ›Folge‹ statt auf den ›Grund‹ mag mit akademischer Selbstbeschränkung zu tun haben. Aus der Perspektive des späteren Werks gibt es aber noch andere Motive. Die romantischen Vorstellungen utopischer Erfüllung decken sich nämlich nicht mit Benjamins eigenem Messianismus. So wie Benjamin es auffaßt – nämlich als lebendiges Reflexions*kontinuum* der Formen –, steigert sich das romantische Absolute in fortgesetzter Progression auf seine Vollendung hin. Der Erfüllungsprozeß reißt sozusagen nicht ab und teilt sich kraft des Vertrauens in seine Potenzierungsstruktur auch schon jeder einzelnen Reflexionsstufe als virtuelle Parusie des goldenen Zeitalters mit. Zwar haben auch

die Romantiker den messianischen Erfüllungsprozeß nicht mit einer flachen »Ideologie des Fortschritts« ineinsgesetzt (I 93), und in dieser Synthese von Messianismus und Fortschrittskritik gleichen sich die romantische und die Benjaminsche Geschichtsphilosophie. Aber Benjamin setzt den Akzent gerade auf das Diskontinuierliche statt auf das Kontinuum, auf den eingreifenden und quertreibenden Akt statt auf das permanente Höherführen, auf die radikale Bedrohtheit von Erfüllung statt auf die (quasi-axiomatische) Gewißheit lebendiger Progression. Das »Fortleben« der Werke stand ihm eher unter dem Gesetz der »Schrumpfung« als der Steigerung (VI 179), und die Erfüllung qua Kritik war ihm nicht sowohl Verlebendigung als »Mortifikation der Werke [. . .]: nicht also – romantisch – Erweckung des Bewußtseins in den lebendigen, sondern Ansiedlung des Wissens, in ihnen, den abgestorbenen« (I 357). Entsprechend hat er die immanente Kritik – für die Romantiker das messianische Erfüllungsmedium absoluter Reflexionsstrukturen – durch eine dezidiert von außen kommende begrenzt: »Die immanente Kritik kann, als eine, die ihre Maßstäbe im Werke improvisiert, zu einzelnen glücklichen Resultaten führen. Aber notwendiger als das ist ein Programm«, das der Kritik »zu Grunde (liegt)« (VI 166). Oder mit anderen Worten: »Ehrliche Kritik vom unbefangenen Geschmacksurteil aus ist uninteressant und im Grunde gegenstandslos. Entscheidend an einer kritischen Tätigkeit ist, ob ihr ein sachlicher Aufriß zu Grunde liegt, der dann seine eigene Logik und seine eigene Ehrlichkeit in sich hat« (VI 161).

Obwohl Benjamin an der »Maxime« festgehalten hat, »daß eine Analyse, die nicht auf verborgene Beziehungen im Werke selbst stößt [. . .] an ihrem eigentlichen Gegenstand vorbeigeht« (VI 178), hat er als politisierter »Stratege im Literaturkampf« die messianische Potenz von Kritik und Zitat doch gerade in einen transzendent motivierten Eingriff gesetzt, der »zerstörend« den immanenten »Zusammenhang« aufsprengt (II 363) und Sprünge im Kontinuum (der Zeit) produziert. Es ist fraglich, ob diese plakative Frontstellung gegen den romantischen Messianismus – Erfüllung durch Herstellung von Diskontinuität statt durch permanentes Potenzieren des Reflexionskontinuums – überhaupt die ›Sache‹ trifft. Denn das romantische Spiel der Reflexion widersteht kraft eigener Gegebenheiten der Vorstellung eines bruchlosen Kontinuums. Schon Benjamin selbst bemerkte Sprünge im

Reflexionszusammenhang (I 27), und die oben gegebene Darstellung zeigt, wie sehr die Reflexion als »Handlung des Brechens« sich selbst parekbatisch (ekstatisch) *diskontinuiert*. Eine briefliche Bemerkung spricht dafür, daß auch Benjamin seine schroffe Oppositionsbildung relativiert hat. Denn dasselbe *Trauerspielbuch*, in dem zum erstenmal die Distanzierungsformeln gegen den romantischen Modus von Erfüllung qua Kritik zu lesen sind, soll andererseits »so gut es geht mit einem romantischen Begriff von Philologie mich vorstellen« (B 342).

Selbst wenn man Benjamins Frontstellung uneingeschränkt anerkennt: sie gilt allein dem »Fortleben« der Werke in Kritik und Zitat als Instanzen messianischer Erfüllung. Eine veränderte Theorie des Werkes selbst, seiner »objektiven Struktur« (I 13), ist damit per se noch nicht gegeben. Die frühromantische Theorie des selbstreflexiven Werkes wird allerdings – zumindest auf der Basis von Benjamins Dissertation – vollends grundlos und »unverbindlich« (I 336), wenn erstens ihr vermeintliches Fundament, die romantische Geschichtsutopie, ausgegrenzt und in einem zweiten Schritt sogar samt des romantischen Kritikbegriffs (als eines Haupterfüllungsgehilfen des romantischen Messianismus) dezidiert verworfen wird. Diese Tendenz zur Selbstzurücknahme, ja Selbstdemontage in Benjamins Dissertation sowie in ihrem Fortleben gibt eine Art negative Motivation für den Versuch, die Begründungslast der romantischen Theorie des selbstreflexiven Werks nicht länger an den romantischen Messianismus und den mit ihm zusammenhängenden Kritikbegriff zu delegieren. Beide sind heute ungleich schwerer zu retten als das, was sie allererst begründen sollen. Die Berufung auf sie führt letzten Endes zum Entzug theoretischer Satisfaktions-Fähigkeit. Benjamin hat diese Konsequenz gezogen. Sprache und Probleme der überlieferten Ästhetik erschienen ihm schließlich als »samt und sonders außer Kurs gekommen«; sie seien durch keine »noch so virtuose ›Entwicklung‹« wieder in ihren früheren Rang einzusetzen (VI 166). Diese »Einsicht« hat viele Gründe auf ihrer Seite. Die vorliegende Arbeit will sie auch nicht durchaus widerlegen – derartige Unternehmen laufen heute fast zwangsläufig auf unfreiwillige Bestätigung von Benjamins Diagnose hinaus. Sie will aber doch Problemstand und Terminologie der frühromantischen Poetik der Selbstreflexion so stark wie möglich reformulieren und damit zugleich einigen Desideraten neuerer Poetik und Sprachtheorie ein genuin romantisches Angebot machen: sich selbst – vielleicht – besser zu verstehen, als ihre zeitgenössischen Protagonisten sie verstehen.

Nachbemerkung

Zum literatur- und sozialgeschichtlichen Index der romantischen Theorie poetischer Reflexion

Literarhistorisch betrachtet, führt die romantische Reflexionspoetik einen äußerst verwickelten Mehrfronten-›Krieg‹. Nicht nur stempelt sie gleich sämtliche ihr vorausliegenden poetologischen Diskurse zu Gegnern – Regelpoetik, Genie- und Wirkungsästhetik –, in zweiter Instanz will sie diese Gegner auch wiederum beerben, ja geradezu kritisch vollenden. Die Strategie der Demontage und des Abräumens geht überall einher mit einer Option auf rettendes In-sich-Hineinnehmen; negative Distanzierungsgesten legieren sich mit positiven Überbietungs- und Vereinnahmungsgesten. Die herkömmliche *Regelpoetik* wird als beschränkt und äußerlich verworfen, aber an ihre Stelle tritt nicht eine Apotheose ›genialischer‹ Regellosigkeit, sondern eine Art höhere Regelpoetik, die auf einen neuen Begriff innerer Selbstgesetzlichkeit und durchaus auch technischer »Correctheit« zielt. Diese Transformation ähnelt stark dem sozialen Umbruch von einer ständisch-aristokratischen zur bürgerlichen ›Ordnung‹, von einer beschränkten, kameralistisch gesteuerten zur ›freien‹, aus sich selbst heraus schöpferischen und binnengesteuerten Ökonomie. Der *Wirkungsästhetik* wird eine Theorie der Kunst von ihren »objektiven« Gegebenheiten her entgegengesetzt, aber diese objektive Reflexionspoetik versteht sich zum einen als kritische Nachfolgerin einer Subjekt- und Wirkungsästhetik von Kantischem Niveau, zum anderen geht sie selbst in eine Theorie des Nach- und Weiterlebens der Werke qua Kritik und damit auch in eine modifizierte Art von Wirkungsästhetik über. Die traditionelle Domäne der Wirkungsästhetik, die Rhetorik, wird dabei sogar noch aufgewertet: sie avanciert von einer Lehre der sprachlichen Erzeugung bestimmter Stillagen und Wirkungsabsichten zu einer Lehre von der Sprachlichkeit der Werke überhaupt. Gleich mehrfach ambivalent verhält sich die romantische Theorie des autoreflexiven Werkes schließlich auch zum *genieästhetischen* Diskurs. Das komplizierte Gefüge von Affinität und Distanz zwischen beiden ist sowohl aus literar- wie aus sozialhistorischer Perspektive besonders aufschlußreich.

›Als der »*constitutiven Macht* in der Poesie«, als dem »absolut setzenden Vermögen« haben auch die Romantiker dem »Genie« gehuldigt (LN 416). Sie haben der Genieästhetik des 18. Jahrhunderts einige ihrer prägnantesten Formeln geliefert, und wirkungsgeschichtlich überschneidet sich das Verständnis von »romantisch« oft untrennbar mit dem von »Genie« (das romantische Genie). Ein differenzierender Nahblick erweist jedoch, daß die Romantiker auch die Semantik von »Genie« nur im Modus der Subversion vor-romantischer Genieästhetik fortsetzen. Gemeinsam sind Genieästhetik und romantischer Reflexionspoetik zunächst die Ablösung vom Mimesis-Prinzip, die radikale Akzentuierung der autochthonen Produktivität des künstlerischen *poiein*. Im Genie-Begriff wird die Subjektivität des Autors zur allererst setzenden Instanz, zum Schöpfer einer Welt. Als den sozialen Erfahrungsgehalt dieser Ästhetik hat G. Peters die Auflösung metaphysischer Entitäten und feudaler Hierarchien in der Selbstschöpfungstendenz der bürgerlichen Ökonomie diagnostiziert: »Einer Gesellschaft, deren kardinale Einsicht es ist, daß sie sich die Welt, in der ein ›gutes Leben‹ möglich wäre, arbeitend erst schaffen muß, kann künstlerische Subjektivität nur dann als Maßstab und Spiegelbild entsprechen, wenn der Künstler sich als schöpferisch, seine Werke als autonome Welten interpretiert.«[1] Die Selbstschöpfungstendenz bürgerlicher Ökonomie wird in der genialen Selbstschöpfung schon allein deshalb nicht einfach verdoppelt, weil das Genie – mit Schlegels Worten – »untheilbar eins« ist (S 18, 112) und sich qua Genie nicht in den Trennungen entfremdeter Arbeit realisieren kann. Die Genieästhetik überbietet insofern ihren sozialen Erfahrungsgehalt um dessen eigene Utopie; sie transzendiert die Beschränktheit bürgerlicher Selbstschöpfung auf ein Durchscheinen ›wahrer‹ Natur hin, kritisiert sie also durch eine Radikalisierung des dem Kritisierten eigenen Prinzips.

Die romantische Theorie absoluter Reflexion, des sich selbst bildenden Werks als »Schöpfung aus Nichts«, verschärft sogar noch die Distanz zum Mimesis-Prinzip. Schlegels und Novalis' Äußerungen über poetische und bürgerliche Ökonomie bezeugen auch ein klares Bewußtsein des der Genieästhetik nur impliziten sozialen Index. Aber sie führen doch in diese Übereinstimmung mit der Genieästhetik mehrere Differenzen ein. Deren wichtigste ist die Verschiebung der Autopoiesis-Theoreme von der Aktor- auf die System-Perspektive.

Die romantischen Theoreme des sich selbst bildenden Kunstwerks dezentrieren die geniale Produktionskraft: sie stoßen den individuellen Autor vom Thron der zentralistisch-emanativen Allgewalt und lenken den Blick auf die Dynamik reflexiver Autopoiesis, die ein Kunstwerk bereits qua autonomer Darstellungslogik, kraft der Gegebenheiten des sprachlichen Mediums entfaltet. Die Entdeckung produzierender Selbstbezüglichkeit als einer Art Systemeigenschaft der Kunst läßt die Apotheose der individuell-auktorialen Schöpferkraft verblassen. Sowohl der sprachlichen wie der bürgerlichen Ökonomie wird diese Entdeckung eher gerecht als die Aktor-Perspektive vorromantischer Genieästhetik. Der Autor wird, wie der Unternehmer, zum Agenten eines selbstreflexiven Systems, das gegenüber Autor- wie Unternehmer-Perspektive wesentlich selbständig, nicht auf deren Intentionen und Handlungen reduzierbar ist. Auch das steckt in den romantischen Parallelisierungen von Autor und Unternehmer und in der romantischen Rede von (freier) Ökonomie. Freiheit ist in dieser Ökonomie nie eine des reinen (Sich-)Setzens, sondern stets bereits ein reflektiertes Setzen und damit auch ein von seiten des Systems Gesetztes. Das enthält auch, über die kunstphilosophischen und materialästhetischen Erkenntnisse hinaus, eine gute Portion Ideologiekritik am Schöpfungspathos früherer Genieästhetik. In der romantischen Theorie absoluter Reflexion findet dieses Pathos seine Grenze, erfährt es eine Dezentrierung und damit – auch im gesellschaftlichen Maßstab – eine Beschränkung seiner Allmacht-Prätentionen. Insofern markiert das *Re-* der Reflexion in der Tat einen Gegenpol zu einer völlig selbstherrlichen auktorialen *Pro*duktionskraft – wenn man so will, ein ›realistisches‹ Antidoton, zu dem die Romantiker gerade ihr esoterischer Sinn für Struktur- und Systemeigenschaften befähigte. Dennoch kappt die Theorie absoluter Reflexion nicht einfach den utopischen Gehalt der genieästhetischen Schöpfungsideologie. Sie delegiert ihn vielmehr an den kritischen Prozeß des Kunstwerks mit sich selbst und an dessen Fortsetzung in immer neuen Lektüren.

Der romantischen Subversion aktorzentrierter Selbstschöpfung hatte die ›eigentliche‹ Genieästhetik allerdings selbst schon vorgearbeitet. Denn auch in ihr wird die Selbstschöpfungskraft des Genies in eine Dialektik verwickelt, die eben diese Selbstschöpfungskraft ›verandert‹. Die schaffende Subjektivität des Genies

wird nämlich oft genug nicht als Letztinstanz, sondern nur als eine Art Medium einer sich darin äußernden »Natur« verstanden. Nicht der Autor als Genie schafft die Werke, sondern die enthusiasmierende Natur – bzw. »Gott« – schafft in ihm und durch ihn hindurch.[2] Diese immanente Brechung auktorialer Schöpfungsästhetik bleibt an einen metaphysischen Natur- und an einen mystischen Inspirationsbegriff gebunden. Die Romantiker radikalisieren insofern nur die Selbstrelativierungstendenz vorromantischer Schöpfungsästhetik, indem sie auf die Substruktion einer wahren Natur verzichten und die Dezentrierung auktorialer Subjektivität an die Systemeigenschaften von Sprache und Kunst überantworten.

Die frühromantische Theorie absoluter poetischer Selbstreflexion – das zeigen die Vergleiche mit Regel- und Genieästhetik – birgt wie jede Theorie eine zeitgeschichtliche Signatur in sich. So sehr diese Theorie auch den unmittelbaren Kontakt zu zeitgeschichtlichen Sachgehalten meidet, ja von ihrem eigenen ›Design‹ her sich hochgradig indifferent gegen Politik und Sozialgeschichte verhält, ist sie doch zumindest von ihrer Genese an diese zurückgebunden. Die ›progressiven‹ Frühromantiker hatten im übrigen keine Probleme damit, auch die Geltung dieser hochformalen Theorie mit ihrer Idee progressiver Bildung zu vereinbaren. Zwar beschränkt sich das spezifisch metaphysische Gewicht der romantischen Reflexionstheorie auf ein Abräumen metaphysischer Vorgaben und Entitäten einschließlich der Subjekt-Objekt-Philosophie und damit auf das Erschließen eines quasi postmetaphysischen Nullpunkts der Literatur. Aber dieser extrem sublime und zugleich sehr konkrete, weil von der Sprache her gedachte Literaturbegriff wird doch selbst wieder mit einer – wenn auch schwachen – geschichtlichen Kraft aufgeladen. Denn schon die formalen Grundcharakteristika der Reflexion, *Zusammenhang* zu stiften und gleichzeitig ihn mit *Chaos* und Sprüngen zu versetzen, entbehren nicht eines zugleich literaturpolitischen und geschichtlichen Obertons. Zusammenhang ist das, was der Schlegel des *Studium*-Aufsatzes im Gewirr der modernen Bildung vermißt; Chaos und Fülle wiederum braucht die nur mechanische Ordnung in Staat und Ökonomie, wenn sie nicht am notorischen Sinndefizit ersticken will, das die Romantiker der bürgerlichen Moderne gleich an ihrem ›Ursprung‹ attestieren. Beides leistet, auf postmetaphysisch formaler Ebene, der ekstatische Zusam-

menhang poetischer Selbstreflexion. Insofern inkarniert er, bei aller Verflüchtigung ›substantieller‹ Signifikate, eine Art semiotische Heilsposition und keinesfalls eine bloße Distanzierung von Aktualität und Geschichte.

Diese auch (literatur)politische Offensivkraft ist der romantischen Reflexionstheorie in ihrer Nachgeschichte oft verlorengegangen. Der frühe Benjamin etwa weiß zwar um sie, aber er selbst wendet sich nicht zuletzt deshalb seinem eosterischen Dissertationsthema zu, um sich von der Aktualität des Ersten Weltkriegs abwenden zu können. Zur selben Zeit, als Benjamin jede Art von literarischem Aktivismus, ja sogar »jede heutige politische Tendenz« ablehnte (B 219), schreibt er von seinen Romantik-Studien: »Seitdem lese ich wie gesagt nur für meine Dissertation, welche gerade in diesen Zeitläuften abfassen zu müssen eine heilsame und mögliche Fixierung meines Geistes ist« (B 204).[3] Kein Zweifel, daß Benjamin seinen Begriff ›wahrer‹ Aktualität wohl auch auf seine Romantik-Studien gegen Ende des Ersten Weltkriegs und wenige Monate nach der Russischen Revolution bezogen hätte. Aber der spätere, dezidiert politische Benjamin greift kaum noch auf die frühe Romantik-Arbeit zurück, nachdem schon der ›mittlere‹ Benjamin des *Trauerspielbuchs* sich ausdrücklich vom romantischen Kritikbegriff distanziert hatte. Das bestätigt ex negativo, auf der Ebene der intellektuellen Biographie, ein Moment von Aktualitätsdistanzierung in der Themenwahl der Dissertation. Der frühe Benjamin beschreibt die romantische Idee »progressiver« Reflexion, ohne selbst an deren Impetus teilzuhaben; ja vielleicht beschreibt er sie gerade aus der Perspektive ihres Gescheitertseins. Immerhin teilt ihm der Textfundus, den er bewegt, dabei noch einen schwachen Schein von jenem semiotischen Messianismus des Zusammenhangs mit, der für die Romantiker – anders als für Benjamin – auch eine ganz konkrete literaturpolitische Bedeutung hatte.

Heute ist kaum noch abzusehen, welche zeitgeschichtliche oder gar politische Signatur ein Rekurs auf die frühromantische Theorie des sich selbst darstellenden Werkes haben oder nicht haben kann. Die germanistische Spezialliteratur der letzten fünfundzwanzig Jahre verweist immer noch gern auf den optimistischen geschichtsphilosophischen Überbau der Frühromantiker, scheinbar um so lieber, je folgenloser und beliebiger das ist. Der (implizite) Rekurs Derridas auf frühromantische Theoriefiguren gibt

sich um so subversiver und progressiver, je weiter er von den Daten der bloßen Zeitgeschichte entfernt bleibt – eine Mischung, die durchaus dem frühromantischen Diskurs selbst ähnelt. Eine konservativ gefärbte Aneignung der romantischen Esoterik als eines kristallinen Formalismus ohne falsche Verquickungen mit Geschichte oder gar Politik hätte auch keine schlechten Chancen. Dies demonstriert nicht so sehr eine grenzenlose Wandlungs- und Anpassungsfähigkeit der romantischen Reflexionstheorie als vielmehr etwas anderes: in ihrer reinen Form kann diese Theorie kaum bestehen, ohne steril und beliebig zu *werden*. Bei den Frühromantikern erschöpfte sie ja keinesfalls den gesamten kunstphilosophischen Diskurs; sie war vielmehr nur *ein* Faden einer an Farben reichen Textur. Das Zitieren und Eintragen in andere Kontexte ist für sie nicht so sehr Bedrohung ihrer Authentizität als Bedingung ihrer Fruchtbarkeit. Auch dies entspricht der romantischen Idee des Weiterlebens. Und einem zentralen Moment der absoluten Reflexionsform selbst – was von dieser gilt, gilt nicht weniger von der Theorie, die sie umkreist: um sie selbst sein zu können, muß sie permanent aus sich herausgehen.

Anhang

Zur Vor- und Nachgeschichte von Walter Benjamins Romantik-Dissertation. Ein Kapitel Wissenschaftsgeschichte

Walter Benjamins Dissertation über den *Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* ist die vorliegende Arbeit auch dort zu Dank verpflichtet, wo sie sie kritisiert oder ergänzt. Gäbe es für den Bereich theoretischer Studien zur deutschen Frühromantik einen ›citation index‹, würde Benjamins Abhandlung zweifellos mit großem Abstand als das in den letzten fünfundzwanzig Jahren meistzitierte Werk dastehen. Diesen quantitativen ›Befund‹ qualitativ zu differenzieren, ist die Aufgabe der folgenden Darstellung der wissenschaftlichen Vor- und Nachgeschichte dieser Ausnahmeerscheinung in der Romantik-Rezeption.

Zur Vorgeschichte von Benjamins Dissertation

Als problemorientierte Arbeit von hoher systematischer Strenge stellt Benjamins Dissertation schon ihrer Form nach ein radikales Novum in der Rezeption der Frühromantiker dar. Sie bricht so schroff wie möglich mit einer Tradition literaturgeschichtlicher Betrachtung, deren Varianten alle darin übereinkommen, Synkretismen von Philosophie, Geschichte und Literaturwissenschaft weit unterhalb des Niveaus der Einzelwissenschaften zu sein. Mit der einen Ausnahme von Wilhelm Windelbands *Geschichte der neueren Philosophie*, an der Benjamin seine Fichte-Interpretationen orientiert, die ihm aber gegenüber Schlegel und Novalis keine relevanten Auskünfte zu geben vermag, gehören alle Benjamin bekannten Arbeiten in die an Exemplaren reiche Kategorie philosophisch dilettierender Germanistik. Und das heißt zugleich: von einer philosophischen Grundlegung des romantischen Reflexionsbegriffs, dem Haupt*inhalt* der Arbeit Benjamins, findet sich bei seinen ›Vorgängern‹ buchstäblich keine Spur. Gewiß, die Athenäumsfragmente 116 und 238 sind zu prominent, als daß nicht hier und da zumindest das Wort Reflexion begegnete, in dem ebenso flachen wie verbreiteten Sinn ›romantischer‹ Selbstbespiegelung. Aber inhaltliche Überschneidungen mit Benjamins Arbeit gibt es allein in diversen Details der Deutung der Begriffe Ironie, Transzendentalpoesie, Roman und Kritik. Während die allgemeine theoretische Durchdringung des Reflexionsbegriffs das Niveau der bisherigen Rezeption schlechthin transzendiert, sprunghaft eine neue Ebene erschließt, kann Benjamins Arbeit in anderen philosophischen Grundzügen als konkrete Negation ihrer Vorgänger verstanden werden. Diese verleibten in aller Regel die Philosophie Fichtes und Schellings bruchlos dem Bilde der Romantiker ein – auf den nur wenig verdauten Nennern der Orientierung am Ich einerseits, hoher systematischer Wertschätzung der Kunst andererseits. Benjamins Arbeit am Begriff gilt dagegen gerade den Brüchen, den Trennungslinien zwischen diesen Denkern – bei Fichte explizit, bei Schelling implizit. Manche Überschärfe dieser Kontrastzeichnungen, wie das völlige Nicht-Erwähnen Schellings in der Einnahme von Gegenpositionen zu ihm, muß wohl *auch* als polemische Distanzierung vom flachen germanistischen Synthesehunger verstanden werden.

Von einer hermeneutischen Verschmelzung sich anlagernder und ablösender Sinnhorizonte im Kontinuum der Rezeptionsgeschichte kann also bei Benjamins Arbeit schwerlich die Rede sein. Eher wäre ihr ›Erscheinen‹ nach den Kategorien des Sprungs und der Plötzlichkeit zu begreifen. Diesen Charakter des Auftauchens aus dem Nichts – quasi eine Mimesis an ein zentrales Desiderat der Arbeit – hat Benjamin nicht zuletzt durch einen fast vollständigen Verzicht auf explizite Auseinandersetzung mit der Sekundärliteratur unterstrichen. Darin stellt die Dissertation unter den vier großen Abhandlungen Benjamins einen Extremfall dar: In der »Wahlverwandtschaften«-Arbeit und im *Trauerspielbuch* gibt es durchaus größere Passagen direkter Kritik an zumeist herausragenden Positionen der Sekundärliteratur, und im *Passagen-Werk* avanciert die Literatur *über* die betrachteten Gegenstände an großen Teilen selbst in den Rang des ›primären‹ Materials. Den Hauptgrund für die verschwindende Rolle der Sekundärliteratur in ihr liefert die Dissertation selbst. Es ist das Theorem »von der Unkritisierbarkeit des Schlechten« (I 78). Für die Romantiker war Kritik nur gegenüber klassischen und/oder ›progressiven‹ Werken von hohem Rang denkbar, nur dort, wo es überhaupt etwas an sich bereits ›Wertvolles‹ nochmals zu stei-

gern, zu »potenzieren« gibt. Von zweitrangigen oder gar wertlosen Gebilden dagegen kann »wahre Kritik«, mit Schlegels Worten, »gar keine Notiz nehmen« (I 79). Ihnen gegenüber ist stillschweigende »Annihilierung« angebracht, »indirekte Widerlegung des Nichtigen« durch Nicht-Erwähnen (I 80). Unter diesem Vorzeichen ist der weitgehende Verzicht auf Auseinandersetzung mit früherer Romantik-Rezeption selbst das vernichtendste Urteil über sie. Brieflich hat Benjamin dies auch direkt ausgesprochen: »Was man bekommt«, heißt es nach einer Bemerkung über die schwierige »Beschaffung der Literatur«, sei »qualvoll langweilig« (B 203).

Obwohl es also keine Kritik von Anspruch, Kernthesen und Durchführung auch nur eines Werkes der vorherigen ›Forschung‹ gibt, finden sich doch immerhin verstreute Zitate aus einem runden Dutzend Bücher. Dabei sind drei Funktionen der Zitation zu unterscheiden. Die erste, genuin Benjaminsche, ist die ›rettende‹ Zitation: statt sich in ›strafender Kritik‹ zu ergehen, sprengt Benjamin noch aus den mittelmäßigsten, ja schlechtesten Büchern einzelne Sätze oder nur eine einzige Wendung heraus, die er zwanglos und positiv in seinen eigenen Text integrieren kann.[1] Warum aber diese Aufwertung des Zitierten, warum die Verwendung einer ›fremden‹ Formel für einen ›eigenen‹ Gedanken? Zumindest im besonderen Fall der Romantik-Arbeit gibt es dafür *auch* eine ganz einfache Antwort: es ist die *Form der Dissertation*. Zu einer Dissertation gehört nun einmal wenigstens ein minimaler Bezug auf die Sekundärliteratur, und tatsächlich spricht vieles dafür, daß Benjamin seinen Text vorwiegend der Form halber mit je ein bis drei Zitaten aus einem Dutzend Monographien garniert hat. Vor allem eine zweite Reihe von Zitationen legt dieses Motiv der Erwähnung um des Erwähnens willen – das für die ›rettenden‹ Zitate ja nur spekulativ geltend gemacht werden kann – auf fast schon komische Weise bloß: jene durchaus affirmativ gesetzten Zitate, die nichts als Gemeinplätze ›transportieren‹. Charlotte Pingouds *Grundlinien der ästhetischen Doktrin Friedrich Schlegels* etwa kommen in der ersten von nur zwei Zitationen[2] mit der originellen Feststellung zu Wort: »Friedrich Schlegel war ein Künstler-Philosoph, oder ein philosophierender Künstler« (I 44). Rudolf Haym darf Benjamin wenigstens in einer Anmerkung das tiefsinnige Stichwort liefern: »Wer wollte in dieser ideenreichen Zeit pedantisch das Abstammungsverhältnis

einzelner Gedanken und das Eigentumsrecht der Geister bestimmen?« (I 19). Aus der unsäglich flachen Arbeit von Carl Enders läßt Benjamin sich als »Charakteristikum des modernen kritischen Geistes [die] Verleugnung alles Dogmatismus« vorsagen (I 70f.), und derselbe Enders darf sogar die Fragmente über »liberale Selbstbeschränkung« als »eine strenge Forderung romantischer Kritik« absegnen (I 75). Ricarda Huchs *Romantische Schule* schließlich spielt bei Benjamin nur den einzigen Part, zu der romantischen Idee der progressiven Universalpoesie zu bemerken, daß es für »diese werdende Poesie ... keine Schranken des Fortschritts, der Weiterentwicklung ... gibt« (I 92). Doch dieses letzte Zitat ist bereits ein Übergang zur dritten Variante der Zitation, der zurechtweisenden Zitation, die allerdings in keinem Fall einer Arbeit als ganzer, sondern stets nur, und in sehr moderatem Ton, einem mit Benjamin sich berührenden Detail gilt (I 43, 95, 100).

Im Sinn der Romantiker und Benjamins verlohnt nur eine dieser drei Zitatreihen eine nähere Betrachtung: das positive Zitat, durch das Benjamin Teile seiner Arbeit als bereits vor ihm gedachte zu erkennen gibt. Bei Rudolf Haym sieht er den »Zusammenhang zwischen Reflexion, Transzendentalpoesie und Romantheorie« zumindest »gelegentlich« angedeutet, »wenn er von Schlegels ›Betrachtung der modernen Poesie unter dem Gesichtspunkte des Romans, in Verbindung mit den aus der Fichteschen Philosophie geschöpften Begriffen der unendlichen Reflexion, des Transzendentalen ...‹ spricht« (I 100); ähnlich bei Frieda Margolin den Zusammenhang von Form, Reflexion und Ironie (I 97). Charlotte Pingoud hat, wenn auch in trübender »Amalgamierung«, paraphrasierend die Differenz von endlichem Kunstwerk und unendlicher Idee der Kunst markiert und der Kritik – als der Vermittlung zwischen beiden – daher ihren positiven höherführenden Charakter zusprechen können (I 45). Erwin Kircher – und übrigens vor ihm schon Haym und andere – hat Benjamins Betonung der romantischen Nüchternheit vorweggenommen (I 107). Und mehr noch, von Benjamin unerwähnt: im Anschluß an die verbreitete Beobachtung einer romantischen Orientierung am Formellen der Kunst und im Gegensatz zu einer fast ebenso verbreiteten Auffassung der romantischen Poetologie als Inthronisation des »schönen Inhalts«[3], hat zuerst Kircher die romantische Kunsttheorie in einer Benjamin vergleichbaren Ra-

dikalität als Theorie der Form gedacht.[4] Eine andere Vorwegnahme seiner Positionen war Benjamin dagegen offenbar unbekannt: während seit Haym fast unwidersprochen die aus grobem Unverständnis geborene Formel galt, mit den Ideen der Reflexion und der Ironie habe Schlegel, im »Gegensatz« zu der noch im *Studium*-Aufsatz geforderten »Objektivität«, einen romantischen »Subjektivismus« der Kunst begründet[5]; während noch die Form-Philosophie Kirchers »Objektivität« als »alles« das definiert, was »den unseligen Trübungen der Reflexion entzogen ist«[6] – hat vor Benjamin schon Marie Joachimi, in einer der wenigen lichten Passagen ihres Buches, die Ironie selbst als die geforderte »Objektivität« gedeutet.[7] Ohne philosophische Fundierung allerdings und vor einem Benjamin konträren Hintergrund: das reflexive Sich-selbst-Darstellen der Werke sei nichts als ein Fühlbar-Werden der »vollen, klaren, selbstbewußten, unerschöpflichen Individualität« des Dichters im »Hintergrund« der Werke.[8]

Die genannten Anklänge betreffen allein die ›abgeleitete‹ Peripherie von Benjamins Arbeit, nicht aber ihren systematischen Kern, die allgemeine Theorie der Reflexion. So paradox es klingen mag: *wesentlich* berührt Benjamins Dissertation sich nur mit einer heute fast vergessenen Arbeit, die *keinerlei* Überschneidung mit den positiven Inhalten der Benjaminschen aufweist und doch am häufigsten wie am extensivsten zitiert wird: Siegbert Elkuß' *Zur Beurteilung der Romantiker und zur Kritik ihrer Erforschung*. Mit Benjamin, der nur diesem »posthumen Werk« das Prädikat »wichtig« verleiht (I 17), trifft es sich vor allem in seinem spröden wissenschaftlichen Ethos und seiner außergewöhnlichen gedanklichen Schärfe. Hauptinhalt der Arbeit ist, was Benjamin sich als explizite versagt und doch implizit realisiert: eine schneidende Kritik der wissenschaftlichen Romantik-Rezeption. In einer vernichtenden Kompromißlosigkeit, die aus dem moderaten wissenschaftlichen Umgangston schrill herausfällt, geht Elkuß mit der germanistischen Neigung ins Gericht, »immer wieder das frühromantische Bildungs- und Lebensideal zu paraphrasieren und aus den Fragmenten Friedrich Schlegels und Novalis', den Schleiermacherschen Reden und Schellings frühen Schriften das als romantische Weltanschauung bekannte Ragout zu brauen«.[9] In seiner Unfähigkeit zu begrifflicher Durchdringung und theoretischer Konstruktion, gepaart mit eklatanten Mängeln an literarischer Bildung, könne der paraphrasierende Synkretismus, wo er nicht geradezu in Verfälschung seines Gegenstandes umschlage, »den materiellen Kern der in den frühromantischen Theorien aufgeworfenen Fragen nicht mehr kontrollieren«. Er behandle sie vielmehr nur noch als »Literatur« im flachsten Sinn, als nur »historisch« zu »verstehenden« Komplex von »Anschauungen« ohne systematischen Geltungsanspruch.[10]

Nicht um billigen Verriß der schwächsten Gegner handelt es sich bei Elkuß, seine souveräne Kritik beschränkt sich vielmehr umgekehrt auf die in der zeitgenössischen Germanistik anerkanntesten: vor allem auf Walzel und seine Schüler. Was dabei an allgemeiner Kritik der Walzelschen Literaturwissenschaft und der Diltheyschen Hermeneutik formuliert wird, dürfte weithin Benjamins Zustimmung gefunden haben. Nur in zweiter Linie und in den Anmerkungen gibt Elkuß sich auch mit germanistischer Durchschnittsware ab – dann freilich in lakonischer Polemik. Zu Carl Enders Schlegel-Buch, das nicht einmal einen Vorbegriff von Literatur und Philosophie verrät, bemerkt Elkuß lediglich, ihm sei »nicht klar geworden«, was das Buch »leisten soll oder auch nur leisten will«.[11] Und »die berüchtigte Definition des Romantischen bei Marie Joachimi« wird »nur als ein wissenschaftliches oder je nachdem menschliches Dokument erwähnt. Ihr Walzel ja nahestehendes Buch erweckt öfters den Eindruck, als käme es ihr darauf an, ihrer Begeisterung für ihren Gegenstand durch ein rhapsodisches Nachstammeln des romantischen Jargons Ausdruck zu verleihen.«[12] Überhaupt habe er, »gesteht« Elkuß mit einer Benjamin verwandten Vorliebe fürs (scheinbar) Entlegene, bei seiner Erforschung der Romantik »von den juristischen, nationalökonomischen und theologischen Arbeiten mehr lernen (können) als von den im engeren Sinne des Wortes literarhistorischen«.[13]

Das mag genügen, um den kritischen Luftzug, der durch Elkuß' Arbeit weht, wenigstens anzudeuten. Was Benjamin sich direkt aus ihr zu eigen macht, sind allerdings allein die positiven *methodischen* Postulate, die Elkuß im Anschluß an seine durchaus negative Kritik für die *künftige* Erforschung der Romantik aufstellt (I 41 f.). Elkuß' *inhaltlichen* Konsequenzen dagegen – der Forderung einer Verlagerung des wissenschaftlichen Interesses von der Frühromantik hin zur späteren, zumal politischen Romantik und einer Grundlegung der Forschung durch gründliche Biographik[14] – erteilt Benjamin eine klare Absage (I 17). Auch viele der Be-

merkungen über die Frühromantiker, die Elkuß in sein kritisches Unternehmen einfließen läßt, sind mit Benjamins Deutung unvereinbar: so etwa das allzu vordergründige Verständnis der romantischen Terminologie als eines polemischen Erkennungszeichens einer genialischen Clique (vgl. I 50) oder der Umkehrschluß vom romantischen »Ideal« der Nüchternheit »auf den, der es nötig hat«, weil er die gepriesene Tugend gerade »nicht besitzt«.[15] Vollends mit einer Theorie der poetischen Reflexion hat Elkuß' Arbeit rein nichts zu tun – und dennoch leuchtet ein, warum Benjamin allein sie ausführlicherer Erwähnung und ausdrücklicher Hochschätzung für würdig hielt: weil sie mit der germanistischen Romantik-Rezeption tabula rasa macht und in manchen methodischen Prinzipien für eine grundlegend neue »Forschung« bereits die Benjaminsche antizipiert.
Mit diesem widersprüchlichen Versatzstück rundet sich die Vorgeschichte von Benjamins Arbeit zu einem Mosaik, das in seiner Gesamtheit vor allem eines lehrt: die Theorie der poetischen Reflexion, wie Benjamin sie formuliert, steht nicht am Ende einer kontinuierlichen Vertiefung der Romantik-Rezeption; sie konnte vielmehr wesentlich nur *gegen* die wissenschaftlichen Traditionen oder *trotz* ihrer geschrieben werden.

Die Rezeption Benjamins in der Romantik-Forschung

Die Benjamin-Forschung im engeren Sinn hat keine größere Arbeit Benjamins so konsequent vernachlässigt wie die – offenbar weithin als akademisches Jugendwerk jenseits der ›eigentlichen‹ Benjaminitica aufgefaßte – Dissertation. Anders dagegen die Romantik-›Forschung‹: in ihr hat Benjamins Dissertation ungleich mehr Reflexe gefunden als etwa sein *Trauerspielbuch* in der Barock-Forschung, mehr auch als sein »Wahlverwandtschaften«-Aufsatz in der Goethe-Literatur. (Diese umgekehrte Proportionalität zwischen dem Weiterleben Benjamins in der Deutung der von ihm behandelten Gegenstände und der Benjamin-Rezeption qua Benjamin ist das vielleicht sinnfälligste Indiz für die Unfruchtbarkeit, in der beide aneinander vorbeireden.)
Die Nachgeschichte von Benjamins Dissertation beginnt mit einer Ausnahme: als einzige der zu Lebzeiten veröffentlichten Arbeiten erhält sie relativ bald nach dem Erscheinen eine sehr positive Rezension in einer Fachzeitschrift. Im IX. Jahrgang des *Neophilogus* (1923) referiert H. Spaarnay auf etwa einer Druckseite ohne jede kritische Bemerkung Grundgedanken von Benjamins 1920 bei A. Franke in Bern verlegtem Buch und spricht abschließend von einer »glänzenden Beweisführung«, einem »mustergültig straffen Aufbau der Abhandlung, in der ein bedeutendes Problem wirklich zur Lösung geführt wird«.[16] Spaarnays Begeisterung darf allerdings nicht überbewertet werden. Denn lobende Worte, wenn auch nicht immer gleich uneingeschränkte, findet er für die Mehrzahl der von ihm en bloc besprochenen 18 zeitgenössischen Arbeiten über die deutsche Romantik. Und das kann auch so klingen: »Die Bedeutung des Rheinflusses für das deutsche Geistesleben kommt trefflich zur Geltung und wir empfinden, daß es selbst ein Rheinbegeisterter ist, der uns mit so reichem Material den Strom als Symbol des Deutschtums darstellt.«[17] Zwei Seiten nach der Besprechung Benjamins wirkt ein solcher Satz – zumindest heute – doch recht befremdlich; ähnlich manche Bemerkung, in der Spaarnay die Rolle eines bloßen Forschungs-Rezensenten verläßt und sich positiv über die Romantik selbst äußert. Dennoch diskreditiert der relativ unkritische Einschlag der ganzen Rezensionsreihe letztlich nicht den möglichen Stellenwert der Benjamin-Besprechung. *Grade* der Hochschätzung werden nämlich sehr wohl abgestuft, und dabei landet Benjamins Arbeit, neben Fritz Strichs *Deutsche Klassik und Romantik* (1922) und Norbert von Hellingraths *Hölderlin* (1921), ganz obenauf – ein denkbar günstiger Start für ein wissenschaftliches Nachleben.
Trotzdem bedurfte es einer anderen, weit stärkeren Initiation für die ›Karriere‹ von Benjamins Arbeit. Spaarnays Rezension verhallte nämlich ganz und gar folgenlos – vielleicht, weil die Rezensionsteile von Fachzeitschriften schon damals ungelesen blieben; weil Benjamins Arbeit aufgrund des Ortes ihres Erscheinens nur schwer zugänglich oder für die Germanistik eben doch zu unverdaulich war. In der heute wohl bekanntesten Novalis-Arbeit der dreißiger Jahre, Anni Carlssons *Die Fragmente des Novalis*, bleibt Benjamin genauso unerwähnt wie in einem großangelegten Literaturverzeichnis zur Novalis-Rezeption von 1951, das sogar weit entlegenere Dissertationen aus Santiago de Chile, Ohio oder Uppsala anführt.[18] Noch das monumentale Standardwerk der Novalis-Rezeption nach dem Zweiten Weltkrieg, Theodor Haerings *Novalis als Philosoph* von 1954, verrät keine Be-

schäftigung mit Benjamin. Es ist nicht übertrieben: für die gesamte Romantik-Forschung von 1920 bis 1960 ist Benjamins Arbeit einfach nicht existent.[19] Erst nach Adornos Benjamin-Edition von 1955 avanciert die Dissertation – versetzt um einen wissenschaftlichen Trägheitsfaktor von nochmals drei bis fünf Jahren – zu einem privilegierten Bezugspunkt der germanistischen Romantik-Rezeption.

Eine ausführlichere, zwölf Seiten umfassende Darstellung von Benjamins Arbeit hat zuerst Klaus Briegleb versucht: als eine Art Anhang zu seinem Buch *Ästhetische Sittlichkeit. Versuch über Friedrich Schlegels Systementwurf zur Begründung der Dichtungskritik* (1962). In seiner eigenen Rekonstruktion liefert Briegleb ein weithin trostloses Beispiel jener Germanistik, von der Benjamin und Elkuß sich polemisch abgrenzen. »Die Ästhetik«, doziert Briegleb, »lebt aus der Erfahrung des Schönen als einer natürlichen Erscheinung des Guten im Menschen[20]; »das ›Selbst‹ des Menschen ist soviel wie *der ganze Mensch*«[21]; und die Beförderung all dieser schönen Dinge habe Schlegel, als Zentrum seines Systems, im Begriff der »Bildung« gedacht. Das ist der Inhalt des ganzen Buches. Er hat die Sympathie aller Menschenfreunde auf seiner Seite und gewiß auch manche solide Stütze am ›Material‹. Aber er verhindert geradezu eine Beschäftigung mit den *Besonderheiten* der frühromantischen Poetologie. Und zwar mit Vorsatz: denn die Besonderheit von Brieglebs Arbeit besteht eben darin, die kurrenten Gegenüberstellungen von Klassik und Romantik zu transzendieren und Poeten wie Poetik aller Kategorien im hohen Ziel der sittlichen Bildung der Menschheit zu vereinen. Kein Wunder also, daß eine solche Arbeit Benjamin nicht *in* ihrer Durchführung verträgt, sondern als Anhang *aus* sich heraussetzen muß. Kein Wunder auch, daß das dabei herausgekommene Referat – denn um mehr handelt es sich nicht – eine Mischung von unbedarfter Zitation einer ganz anderen Gedankenwelt und nicht gerade tiefsinnigem Rückbezug auf die eigene ist.[22]

Nachdem die allgemeine Rezeption Benjamins Ende der sechziger Jahre einen ersten Höhepunkt erreicht hatte, kulminiert Anfang der siebziger Jahre auch die germanistische Karriere seiner Dissertation. 1971 erscheint eine Arbeit, die den Bezug auf Benjamin schon in ihrem Titel trägt: Eberhard Huges *Poesie und Reflexion in der Ästhetik des frühen Schlegel*. Um so erstaunlicher ist dann allerdings, daß Huge das Thema als seine ureigenste Erfindung ausgibt:

> Die Frage nach dem Verhältnis von Poesie und Reflexion wird hier zum ersten Mal in den Mittelpunkt gestellt. Von da aus soll, wie zu zeigen sein wird, eine Deutung [. . .] der Konzeptionen von Ironie, Mythologie und Transzendentalpoesie geleistet werden.[23]

Das ist stark: ergänzt man diese Reihe von Begriffen um den der Kritik, dann ist genau die Benjaminsche Problemstellung formuliert. Der Verdacht einer Verschleierung von Benjamins Erstlingsrecht auf diese Thematik erhält weitere Nahrung durch den Umstand, daß Huge seinen Vordenker im ganzen Text nur einmal erwähnt. Und zwar als Gegenstand einer billigen Distanzierung: für Benjamin, so Huge, sei die romantische Kunsttheorie reine Formtheorie; für andere – genannt wird B. A. Sorensen – »reine Gehaltsästhetik«; für Huge kann sie dagegen, es lebe die goldene Mitte, »weder als eine rein formale noch als eine rein inhaltliche gedeutet werden.«[24] Es ist kaum zuviel gesagt: was Huges Arbeit an nennenswerter Substanz enthält, ist in Benjamins Grammatik der Begriffe Reflexion, Kunst, Ironie und Transzendentalpoesie bereits bündiger und philosophisch fundierter gesagt. Dennoch wäre der Vorwurf des Plagiats unbegründet. Denn das Zentrum von Benjamins Arbeit, der Reflexionsbegriff selbst, bleibt bei Huge eine Leerstelle. Er ist lediglich Gegenstand einer »terminologischen Klärung« der Einleitung, derzufolge »jeder Vorgang, jede Bewegung reflektiert heißt, die nicht einsinnig einem Ziel zustrebt, sondern im Maße, in dem sie es zu erreichen trachtet, sich auf ihr eigenes Agieren und auf dessen Beginn zurückwendet«.[25] Eine weitere Arbeit am Begriff der Reflexion findet im ganzen Text nicht statt; vielmehr wird lediglich eine Reihe von Schlegel-Texten auf Vorformen, Varianten oder Synonyme dieser Formel gesichtet. Der erkenntnistheoretische und metaphysische Problemstand von Benjamins Konstruktion wird also klar unterlaufen.

Ebenfalls 1971 erschien F. N. Mennemeiers material- und gedankenreiche Arbeit über *Friedrich Schlegels Poesiebegriff. Dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften*. Der Untertitel markiert bereits den Hauptunterschied zu Benjamins Abhandlung, in der die romantischen Begriffe ja fast ausschließlich anhand der philosophischen Fragmente und Systementwürfe darge-

stellt, die literaturkritischen Schriften dagegen nur marginal berührt werden. Diese Komplementarität mit Blick auf die Quellen setzt sich jedoch nur sehr partiell in eine Komplementarität der Sache um. Wo Mennemeier auf die Formeln vom sich selbst darstellenden Kunstwerk eingeht, da distanziert er sich zwar von einer Deutung, die als Reflexion nur »explizite und partikulare Selbstapostrophierung« im Modus theoretischer Aussagen versteht, und betont die Reflexivität als objektives Strukturmoment der Werke.[26] Aber er bezieht sich darin ausschließlich auf literaturwissenschaftliche Einsichten, die, unabhängig von Benjamin, in den fünfziger Jahren vor allem durch Aufsätze des Schlegel-Forschers Raymond Immerwahr formuliert worden und von theoretischen Ambitionen weitgehend frei sind.[27] Wo Mennemeier direkt Benjamin erwähnt, da nur als Gegenstand kritischer Bemerkungen am Rande: von einer Ablösung der romantischen Idee der Prosakunst vom Begriff der Schönheit könne keine Rede sein[28]; und der Idee der Kunst als Reflexionsmedium der Formen weist Mennemeier nur eine begrenzte Berechtigung im Rahmen einer dialektischen »Gehalts-Ästhetik« zu[29] – ohne daß er überhaupt sein Verständnis von Benjamins Theorie darlegte.

Ganz anders geht es in Bernhard Lypps *Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft. Zum Widerstreit von Reflexion und Sittlichkeit im deutschen Idealismus* (1972) zu. Von Beginn an macht Lypp sich in großem Stil Begriffe und Gedanken von Benjamins Dissertation zu eigen. Auch wo es keine Zitate oder Verweise gibt, handelt es sich oft um fast wörtliche Paraphrasen Benjamins. Die Selbstverständlichkeit, mit der Lypp von ichfreiem Reflexionsmedium und Reflexionskontinuum spricht, erweckt den Eindruck, als sei die sehr gewagte und sehr extreme Theorie, die Benjamin in diesen Begriffen kristallisiert, nicht wesentlich das Produkt interpretierender Konstruktion, sondern fraglos gültiges Selbstverständnis der Romantiker. Tatsächlich avanciert Benjamins Text in den Rang einer Primärquelle. Daß sie selbst nicht mehr kontrolliert oder kontrollierbar wird, hängt allerdings auch mit der generellen Zitatfaulheit von Lypps Arbeit zusammen: nur sehr andeutungsweise macht sie ihre Paraphrasen und Desiderate am Material überprüfbar. Doch die unbefragte *Übernahme* ist nur die eine Seite von Lypps Benjamin-Rezeption. Ihre andere, wichtigere ist die – genausowenig als solche thematisierte – *Rücknahme* wesentlicher Momente von

Benjamins Theorie durch Integration in ein ihr fremdes Bezugssystem. Für alle diese systematischen Verschiebungen gibt es eine einfache Formel: während Benjamin aus der Darstellung von Schlegels und Novalis' Theorie Schelling völlig ausschließt, ist dieser bei Lypp, in genauer Umkehrung, Fluchtpunkt und Krönung der ganzen Darstellung.

Von Beginn an tingieren Schellingsche Begriffsfärbungen schon die Darstellung des Schlegelschen Reflexionsbegriffs – was nicht zuletzt dadurch möglich wird, daß sie als *Momente* auch in diversen Äußerungen Schlegels anzutreffen sind. Während Benjamin die Romantiker in der Reflexion den »Garanten« von »Unmittelbarkeit« und »intuitivem Denken« finden sieht, bleibt Lypp ganz in der Auffassung der Reflexion als Zerstörung von Unmittelbarkeit befangen: durch sie gehe »die Unmittelbarkeit des Sinnes« verloren[30], und eine »neue Unmittelbarkeit« könne nicht in sich selbst als reflexiv, sondern nur als »postreflexiv« gedacht werden.[31] Während Benjamin in der Reflexion das *Leben* des »Absoluten« selbst sieht, die Form des *lebendigen* Zusammenhangs alles Wirklichen, läßt Lypp an der Kluft von Leben und Reflexion nicht rütteln: jenes »sperrt sich« gegen diese.[32] Die Form der Potenzierung – eines Kunstwerks in sich selbst oder in der Kritik – ist daher bei Lypp wesentlich eine *De*potenzierung der Reflexion *als* Reflexion, im Sinne eines Durchbrechens abgeleiteter Oberflächenstrukturen auf ihre nicht-reflexiven »Antriebsmotivationen«[33] als ihrer »Tiefenstruktur«.[34] Das bedeutet eine entscheidende Einschränkung der Leistung der Reflexion: ihre Dignität erhält sie nicht aus sich selbst, sondern nur im Verweis auf einen präreflexiven »Boden« oder ein postreflexives Telos.[35]

Fast in jeder Hinsicht – der Unterscheidung von Tiefen- und Oberflächenstruktur, von nicht-reflexivem Innen und reflektierendem Außen, von präreflexivem Boden und nachträglicher Reflexion – setzt Lypp den konventionellen Gedanken gegen seine Sprengung durch Benjamin (und die Romantiker) wieder ›ins Recht‹. Für diese Kehrtwendung gegen die autochthone Produktivität der Reflexion sind vor allem Lypps Überlegungen zu ihrem Ursprung verantwortlich. Er hat sie mit einer Kritik an dem Gedanken ichfreier Reflexionsstrukturen verschränkt (und das ist zugleich der einzige Punkt, an der das Verlassen von Benjamins Theorie auch explizit greifbar wird). Eine Reflexionstheorie ohne Ich, so Lypp, sei »um einen Teil ihres produktiven Ansatzes

gebracht, denn sie kann sinnvoll nur aufrechterhalten werden, wenn sie zugleich auf einen Reflexionsträger bezogen ist«.[36] Hier liegt ein doppeltes Mißverständnis vor. Erstens: für Benjamin entbehrt die Reflexionsstruktur eines Werkes ja gar nicht eines »Trägers«, sondern das Werk *ist* eben *als ganzes* dieser Träger. Aber das meint Lypp gar nicht. Er meint vielmehr die produktive Kraft, die allererst ein in sich reflexives Werk schafft. Und damit redet er auf eine zweite Weise an Benjamin vorbei: denn um das Verhältnis zwischen einem »kreativen Sprachsubjekt und ihrem Produkt«[37], zwischen Autor und Werk geht es in seiner Reflexionstheorie gar nicht. In erklärter Distanzierung von den Fragen des künstlerischen Schaffensprozesses mutet Benjamin das Problem der Reflexion und ihres Ursprungs *jenseits* des ›Hiatus‹ zwischen Sprachsubjekt und Produkt zu denken an, in der »objektiven Struktur« der vom Autor abgelösten »Gebilde« (I 13). Erst in dritter Reflexion führen Lypps Einwände auf ein Problem, das sich in der Immanenz von Benjamins Theorie selbst stellt. Ob man nämlich die organisierende Kraft des Spiels der Reflexionen *außerhalb* ihrer oder *in* ihrer Mitte zu thematisieren sucht, beide Male geht es um die Frage ihres Woher, die mit der romantischen Formel einer »Schöpfung aus nichts« nicht bereits für geklärt zu halten ist. Benjamin verstrickt sich, wie bereits dargestellt, an diesem Punkt in Widersprüche. Er will den Gedanken eines »absoluten neutralen Ursprungs« der Reflexion (I 64), eines »Indifferenzpunkts«, an dem sie »aus dem Nichts« entspringt (I 63), retten. Weil er aber Reflexion mit vollständiger Bewußtheit gleichsetzt, jede »Beschränkung durchs Unbewußte (perhorresziert)« (I 36), kann er sich nicht wirklich auf seine eigene Bestimmung einlassen, dieser Indifferenzpunkt sei erkenntnistheoretisch als »Gefühl« zu denken. Lypp teilt Benjamins Identifizierung von Reflexion und Bewußtheit, gewinnt ihr aber die entgegengesetzte Pointe ab: der Ursprung der Reflexion könne nur eine selber »unbewußte Produktivität« sein, und diese Produktivität »zerbreche« eben qua Unbewußtheit »die Logik der Reflexion«.[38]

So kommt es, daß Lypp im Gefolge einer Theorie der Reflexion, die er von Benjamin unbefragt als die Schlegelsche übernimmt – Novalis bleibt übrigens fast völlig ausgeblendet –, sich gleichwohl ganz auf eine Theorie unbewußter, prä- und postreflexiver Produktivität verlegt und dabei eher vage Allusionen der Schellingschen Natur, der Freudschen »Triebnatur«[39] und der Marxschen zweiten Natur spielen läßt. Diese Depotenzierung der Reflexion geschieht in zwei Phasen: zunächst wird sie als Pointe von Schlegels Theorie des Witzes reklamiert, und dann tritt als ihre höchste Form Schelling auf den Plan. Der erste dieser Schritte beinhaltet einen weiteren unausgetragenen Widerspruch zu Benjamin, der die Theorie des Witzes ja gerade als eine Erfüllung der Theorie des Reflexionsmediums geltend macht: in der witzigen Kondensation von Korrespondenzen und Spannungen – als der Form »fragmentarischer Genialität«, der »logischen Geselligkeit« jenseits diskursiver Logik – trete »blitzartig« das ganze Reflexionsmedium »in Erscheinung« (I 49). Nun hat aber Schlegel – in dieser Form übrigens nur in den ominösen *Windischmannschen Vorlesungen* – den Witz als »Mischung des Bewußten und Unbewußten« charakterisiert (S 12, 393), und da für Lypp das Unbewußte gleichbedeutend mit dem Nicht-Reflexiven ist und er Freuds Ausführungen über die Beziehungen des Witzes zum Unbewußten immer schon mitdenkt, glaubt er in Vereinseitigung Schlegels im Witz eine »Expressivität« gefunden zu haben, die »im Rahmen der Reflexion nicht in sprachliche Formen umgesetzt werden kann«.[40] Während also Benjamin im Namen des Reflexionsbegriffs alles Unbewußte exorziert, zieht Lypp die umgekehrte Konsequenz, im Zeichen des Unbewußten die Struktur der »Reflexion« zerstört zu sehen. Zwei abstrakte Komplemente, die sich letztlich beide vor folgender Überlegung hinwegheben: Wenn der »Witz« für Schlegel das »Vermögen« ist, »Ähnlichkeiten [. . .] aufzufinden« (S 12, 403), eine »ars combinatoria« (S 18, 281); wenn seine Produkte also wesentlich durch ein verdichtetes Spiel von Ähnlichkeiten geprägt sind; wenn auch poetische Reflexion ein solches ›witziges‹ Spiel der Korrespondenzen meint – dann steht eine Theorie der »objektiven Struktur« witziger Reflexionen quer zu der Frage, ob sie bewußt oder/und unbewußt ›aufgefunden‹ bzw. ›produziert‹ worden sind. Wenn man allerdings bei Schlegels Theorie des Witzes einen Akzent auf bewußt *oder* unbewußt setzen sollte, würde Lypp gegen Benjamin den kürzeren ziehen. Denn die literarhistorisch charakteristische Konnotation des romantischen Witz-Begriffes ist gerade die des geschärften, ja überhellen Verstandes (»Witz haben«), nicht aber die des Freudschen Unbewußten.

Die Theorie des Witzes, wie Lypp sie wendet, geht nahtlos über

in Schellings Philosophie einer unbewußten und unverfügbaren »Natur«, die sich im Ich zum Bewußtsein entwickelt und vor allem in die Krönung seines Systems durch die Konstruktion der Kunst als Versöhnerin des Gegensatzes von unbewußt und bewußt. Die Theorie der Reflexion ist hier, wo nicht geradezu verabschiedet, zur Theorie einer intermediären Funktion reduziert. »Der unendliche Progreß« der Reflexion ist in der *Anschauung* vollendeter »Gegenwart«, so Lypp, »zum Stillstand gekommen«.[41] Weiter kann man sich von der Benjaminschen Darstellung romantischer Kunsttheorie nicht entfernen, und Lypps Schelling-Darstellung läßt sozusagen post festum noch einmal verstehen, warum Schelling bei Benjamin so radikal ausgeschlossen bleibt. Das soll nicht heißen, daß Schellings Philosophie der Kunst nicht produktiv und legitim auf die frühromantische Poetologie *beziehbar* wäre. Aber von den erheblichen theoretischen Unterschieden abgesehen, die inzwischen in der Romantik-›Forschung‹ namhaft gemacht worden sind[42], dürfte dabei nie der kategorial verschiedene Ursprung kunstphilosophischer Theoreme außer acht gelassen werden. Schlegels Poetologie ist ohne die Fülle seiner literarischen Kenntnisse und kritischen Arbeiten nicht zu denken. Man kann geradezu sagen: seine Theorie der poetischen Reflexion ist wesentlich die begriffliche Fassung einer reichen literarischen Erfahrung. Schelling war ungleich ärmer an genuin literarischer Bildung. Er steht in der Tradition jener Philosophen, die sich vor allem deshalb einer Begriffskonstruktion der Kunst zuwandten, weil sie in ihr die Lösung *andernorts* vorgefundener bzw. aufgestellter theoretischer Antinomien suchten. Skeptisch vermutet Schlegel, es sei wohl in erster Linie »eine systematische Tendenz«, »daß Fichte und Schelling und selbst Kant in der Aesthetik so einen Vereinigungspunkt suchen« (S 18, 97). Über die empirische Erfahrungsbasis der Kunstphilosophie Schellings hat Schlegel sich geradezu vernichtend geäußert: wie es Schelling »an der Natur zur Physik (fehle)« (S 18, 152), so fehle es ihm als Kunstphilosophen »grade (an der Poesie) und zwar, was am schlimmsten ist, auch am Wissen dessen was ihm fehlt«.[43] Solche Bemerkungen sollte mitdenken, wer Schlegels Theorie der poetischen Reflexion von Schellings Philosophie der in der Kunst objektiv gewordenen intellektuellen Anschauung her depotenziert.

Direkt an den Kernbegriff von Benjamins Arbeit schließt auch

Ernst Behlers Aufsatz »Die Kunst der Reflexion« (1973) an. Behler findet darin zunächst einige allgemein lobende Worte für Benjamins Dissertation und sieht auch durch den obligaten Hinweis auf die »bedeutende historische Dimension« von Schlegels Kritikbegriff »die eigentliche Leistung Benjamins nicht geschmälert«.[44] Das folgende zeigt dann aber, daß es für eine Weiterführung von Benjamins Interpretamenten nicht genügt, nach dem Register der Kritischen Schlegel-Ausgabe weitere Notizen zu suchen, die direkt den Term Reflexion verwenden. Behler, der verdiente Editor und ausgezeichnete Literarhistoriker des Schlegelschen Werkes, fällt hinter zwei entscheidende Einsichten des Benjaminschen Vorgehens zurück. Erstens: die explizite Verwendung des *Terms* Reflexion ist nur ein sehr beschränkter Teil der systematisch aus der Konstellation anderer Begriffe erschließbaren *Theorie* der Reflexion. Und zweitens: die Extrapolation eines philosophischen Gradnetzes kann nicht allen Fragmenten und Notizen einen gleichberechtigten Status zuerkennen; sie interpretiert diese weniger durch Harmonisierung als durch Scheidungen und Zäsuren. Darin wendet sie die romantische Idee der Kritik auf ihre Autoren selbst an. Denn Kritik zielte bei diesen ja nicht auf ein »Portrait des Gegenstandes«, sondern auf dessen »Ideal« (LN 1119), auf dessen Erweiterung in einer »höheren Instanz« der Reflexion, die »das Rohe und Gebildete [. . .] scheidet« (N 2, 470). Behlers kurze Darstellung von Schlegels Äußerungen zur Reflexion greifen dagegen sowohl als »Scheidungs-« wie als »Verbindungskunst« (S 2, 241) zu kurz: ihre Kombinatorik ist einerseits zu begrenzt, andererseits fehlt es ihr an Kraft zur Disjunktion des Kompilierten. So kommt es, daß Behler trotz Aufbietens einer Fülle Benjamin unbekannter Notizen zentrale Probleme von dessen Dissertation – wie die Frage der Unmittelbarkeit und des Ursprungs der Reflexion – nicht nur nicht weiterführt, sondern überhaupt nicht berührt.[45]

In einer drei Jahre später veröffentlichten Arbeit (*Die fröhliche Wissenschaft der Poesie. Der Universalitätsanspruch von Dichtung in der frühromantischen Poetologie*, 1976) beklagt dann Jochen Hörisch die »germanistische Folgenlosigkeit« von Benjamins Dissertation.[46] Aber auch Hörisch selbst beschränkt sich auf drei oder vier Zitate aus bzw. Bemerkungen zu Benjamins Arbeit. Überdies läuft die Semantik von »Reflexion« bei Hörisch – wie zuvor schon bei Manfred Frank[47], Bernhard Lypp und

Stefan Summerer[48] – auf das Gegenteil der Benjaminschen Inthronisierung der Reflexion als des autochthonen Mediums und Seins des »Absoluten« selbst hinaus. Als Reflexion wird nämlich die thetisch-verdingliche Explikation eines völlig unbezüglich und differenzlos vorausliegenden Gefühls bzw. eines völlig irreflexiven Selbst-Seins verstanden.[49] Eine Konfrontation dieses Reflexionsbegriffs, der ganz in der Tradition einer eher konventionellen Kritik und Begrenzung der Reflexion steht, mit dem gegenläufigen in Benjamins Deutung bleibt jedoch aus. Auch darin folgt Hörisch seinen Vorläufern in der von Dieter Henrichs Fichte-Interpretation und Selbstbewußtseinstheorie geprägten ›Heidelberger‹ Deutungsrichtung, die sich in Sachen Reflexionsbegriff fast ausschließlich auf jene frühen Fichte-Studien des Novalis stützt, die Benjamin, soweit er sie kannte, in geradezu komplementärer Selektion überhaupt nicht zitiert hat. Am schärfsten kann man diese unausgetragene Disjunktion, die ja auch für Benjamins Dissertation Korrektiv-Potentiale enthält, vielleicht durch folgende Beobachtung auf den Begriff bringen: die produktivsten Romantik-Arbeiten (teilweise) Heidelberger Provenienz – Manfred Franks *Das Problem »Zeit« in der deutschen Romantik* (1972) und *Das individuelle Allgemeine* (1977) – weisen nicht etwa mehr, sondern noch weniger Überschneidungen und noch weniger Beschäftigung mit Benjamins Reflexionstheorie auf als Hörischs Arbeit. (Sie gelten allerdings auch nur zum geringeren Teil Schlegel und Novalis.)

In eine ganz andere Beleuchtung gerät der romantische Reflexionsbegriff schließlich in Josef Haslingers *Die Ästhetik des Novalis* (1981). Ausdrücklich wird wieder Benjamin als Gewährsmann für die zentrale Stellung eines völlig positiven Reflexionsbegriffs in Haslingers Arbeit genannt.[50] Aber ähnlich deutlich wie zehn Jahre zuvor Eberhard Huge im Felde der Schlegel-Forschung, unterläuft auch Haslinger den von Benjamin erreichten erkenntnistheoretischen und semiologischen Problemstand. Oder genauer formuliert: die Reflexion ist weniger an sich selbst, in ihrer formalen Beschaffenheit, als in ihrer natur- und geschichtsphilosophischen Perspektive sein Thema. Und dabei geht es so zu: im romantischen Naturbegriff sei eine Einheit von Geist und Natur gedacht; sie wiederherzustellen, die Entfremdung ihrer Momente aufzuheben, sei das Ziel des romantischen Messianismus; und das Mittel dazu eben die sich potenzierende Reflexion, die insofern »auch eine Reaktion gegen kapitalistische Arbeitsteilung darstellt«.[51] Derlei geschichtsphilosophische Dreischritt-Mathematik mit ›historisch-materialistischem‹ Akzent hat zwar bei den Romantikern ein solides fundamentum in re – schon Benjamin hat ja andeutungsweise die behauptete Erfüllungsstruktur der Reflexionsform auf die romantische Geschichtsutopie bezogen (I 12). Aber die im engeren Sinn theoretische Problematik der Reflexion vermag Haslingers Arbeit mit diesen Mitteln nicht in den (Be-)Griff zu bekommen.[52] Geschichtsphilosophische und gesellschaftstheoretische Desiderate prägen schließlich auch den Horizont von Dietrich Mathys gründlicher und zugleich spekulativer Studie zum romantischen Chaos-Begriff (*Poesie und Chaos*, 1984). Da alle romantischen ›Schlüsselworte‹ die Tendenz haben, sich universalisierend dem gesamten Aggregat der Begriffe mitzuteilen, mußte dabei auch der romantische Reflexionsbegriff erneut in den Blick kommen. Eben hier liegt jedoch der am wenigsten produktive Teil der Arbeit: krasser noch als seine Vorgänger und ohne jedes Problembewußtsein, beschränkt Mathy sich auf eine bloße Wiederholung auch der fragwürdigsten Bestimmungen Benjamins als kanonischer Wahrheiten. Dabei werden zumeist sogar, die Intensität der ›Aneignung‹ bezeugend, Benjaminsche Sätze fast wörtlich übernommen, ohne als Zitat ausgewiesen zu werden.[53]

Neben und mit dem romantischen Term der *Reflexion* haben vor allem die Theorie der *Ironie* als Form der Reflexion (und als Reflexion der Form) sowie der Titelbegriff von Benjamins Arbeit, die romantische *Kritik*, ein wissenschaftsgeschichtlich bemerkenswertes Nachleben gefunden. Zunächst zur Theorie der Ironie. 1951 erschien Raymond Immerwahrs durchdachter Aufsatz »The subjectivity or objectivity of Friedrich Schlegels poetic irony.« An seinem Beginn werden die beiden Positionen rezeptionsgeschichtlich einander gegenübergestellt: die Subjektivismus-These im Anschluß an Haym, die Objektivitäts-These im Anschluß an Marie Joachimi. Immerwahr verzeichnet recht genau das Fortleben dieser »two schools of thought«.[54] Daß Benjamin in diesem Panorama unerwähnt bleibt, ist um so erstaunlicher, als Immerwahr in seiner Folge von Aufsätzen über Friedrich Schlegel – die zum Lesenswertesten der gesamten Forschungsliteratur zählt – eine ganze Reihe noch entlegenerer Dis-

sertationen aus den Jahren 1900 bis 1925 erwähnt. Gleichviel: Immerwahrs Abwägung der konkurrierenden Positionen konvergiert weitgehend mit Benjamins Ehrenrettung der romantischen Ironie – vor allem in der Auffassung der Ironie als eines reflexiven Strukturmoments, das weder auf die Technik der Illusionsstörung beschränkt ist noch auf direkte Aussagen des Autors oder der Protagonisten *über* das Werk. In einem Punkt distanziert sich Immerwahr sogar noch weiter von einer verbreiteten Deutung, als Benjamin dies tut: er relativiert nicht nur den Zusammenhang zwischen Schlegels Theorie der Ironie und etwa den Illusionsstörungen in Tiecks Dramen, sondern er bestreitet ihn gänzlich – während Benjamin die Brechungen der dramatischen Form (I 84) zumindest als *eine* Erfüllung objektiver Ironie neben der »indirekteren« Ironie des Romans (I 98) gelten läßt.

Daß die Wissenschaftsgeschichte mit der Reflexion zwar die Unendlichkeit, nicht aber immer die Qualität der Bewußtseinssteigerung gemein hat, zeigt dann Ingrid Strohschneider-Kohrs' Habilitation *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung* (1960). Gleich zu Beginn tritt wieder die Frage auf den Plan, »ob das von Schlegel reklamierte Prinzip der Ironie ein Prinzip der Subjektivität oder Objektivität bedeute«.[55] Für letztere Meinung, die auch Strohschneider-Kohrs aufs neue entdekken und begründen will, erwähnt sie zunächst nur den schwächsten ›Gewährsmann‹, Marie Joachimi, bei der sie zu Recht eine »überzeugende Begründung« vermißt[56]; dann Raymond Immerwahr, an dem sie monieren kann, was sich Benjamin nicht vorhalten ließe: die Ausschließung der Illusionsstörung aus dem Konzept objektiver Ironie.[57] Die Besonderheit von Strohschneider-Kohrs' Position läßt sich als mühsame Wiedereroberung der Benjaminschen bei gleichzeitigem Rückfall hinter sie beschreiben. Auch Strohschneider-Kohrs verschreibt sich dem Theorem von der Objektivität der Ironie und deutet gegen Immerwahr die Illusionsstörung im Kunstwerk wenigstens als *eine* Erfüllung dieser Ironie, als einen Modus künstlerischen Spiels statt nur als seine Aufhebung. Aber ihr Begriff poetischer Reflexion regrediert dabei wieder auf den einer expliziten »Aussage von den Bedingungen, Prinzipien und der Art des Schaffens direkt im Werk«.[58] Es entbehrt zwar nicht der Berechtigung, bei den Romantikern das Bestreben zu sehen, »die scheinbar gegenkünstlerischen Darbietungsweisen der Reflexion in direkter Aussage« selbst zu einem künstlerischen Spiel auszugestalten.[59] Aber in der ausschließlichen Orientierung an dieser *besonderen* Form der Reflexion entgeht Strohschneider-Kohrs jener allgemeinere und weitergehende Sinn formaler Reflexion, dem Benjamins philosophische Grundlegung gilt und den Immerwahr zumindest in empirisch-literaturwissenschaftlicher Sicht umrissen hatte. Mit Benjamins Begriff der poetischen Reflexion setzt Strohschneider-Kohrs sich denn auch an keiner Stelle ihrer Arbeit auseinander. Und erst ganz am Schluß erwähnt sie, schon Benjamin habe »mit Entschiedenheit und Klarheit [...] die Ironie ›als objektives Moment im Werke selbst gewürdigt‹«.[60] Daß er dabei auch schon Strohschneider-Kohrs' Position in Sachen Illusionsstörung vorweggenommen hat – darin übrigens nur Max Pulvers Dissertation *Romantische Ironie und romantische Komödie*[61] folgend (I 84 f.) –, erfährt man allerdings nicht. Vor allem jedoch wird versucht, die Vorgängerschaft Benjamins durch eine an den Haaren herbeigezogene Kritik gleich wieder zu zerstreuen. Benjamins Rede von einer »ironischen Zersetzung« des Werkes als Modus potenzierender Integration ins absolute Reflexionsmedium legt Strohschneider-Kohrs als eine Art Geringschätzung des unmittelbaren Bestands des Werkes gegenüber der »Idee« aus. Die ironische »Verweisungs-Form« in ihrem Sinn meine dagegen »die momentane, in die Gestalt beschränkte und [...] erfüllte Vergegenwärtigung von Kunst« *im* »einzelnen Kunstwerk«.[62] Sofern diese Formel irgend mehr ist als eine beliebige Variante der flachen Rede von der vollen Anschaulichkeit und sinnlichen Präsenz künstlerischer Werke, kann sie doch keinesfalls gegen Benjamin geltend gemacht werden. Mit Schlegel dachte Benjamin die virtuelle Unendlichkeit poetischer Reflexion wesentlich als »innerhalb der Grenzen« der Werke kraft ihrer Form verwirklicht (I 76), und selbst der Verweis über diese Grenzen hinaus bedeutete ihm gerade nicht die »*absolute* Zersetzung des Werkes«, sondern nur eine Selbst*relativierung*, die dem Werk – entgegen Strohschneider-Kohrs' Unterstellung – allererst »sein unzerstörbares Bestehen« sichert (I 86). Fazit: eine mehr verschleierte als offenbarte Nachfolge Benjamins im Ironie-Begriff, ein um so offenkundigerer Rückfall hinter Benjamin im dabei implizierten Begriff der Reflexion. Beda Allemann hat im Nachwort zur Neuauflage seiner Studien über *Ironie und Dichtung* (1969) mit Recht Strohschneider-Kohrs' Semantik von Ironie als

Reflexion kritisiert und dabei eine weitergehende Klärung des Reflexionsbegriffs gefordert.[63] Benjamins Vorstoß in diese Richtung erwähnt er dabei aber ebenso wenig, wie er dies in seinem eigenen, zuerst 1956 veröffentlichten Aufsatz über Schlegels Ironie-Begriff getan hat.[64]

Ernst Behlers Arbeiten zum romantischen Ironiebegriff – *Die Theorie der romantischen Ironie im Lichte der handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels* (1969) und *Klassische Ironie. Romantische Ironie. Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe* (1972) – bieten allenfalls in (literar)historischer Hinsicht einige neue Aspekte. Die systematisch-philosophische Bestimmung der Ironie geht dagegen über eine bloße Wiedergabe der (inzwischen) allseits bekannten Formeln nicht hinaus. Überdies regrediert der Begriff der poetischen Reflexion wieder ganz auf seine beschränkteste Bedeutung: die »›Selbstbespiegelung‹ des Autors in seinem Werk«. Benjamins Dissertation wird in Behlers Aufsatz gar nicht und in seinem Buch über die Ironie nur quasi-bibliographisch – ohne Auseinandersetzung mit dem Inhalt – erwähnt.

Martin Walser beschränkt in seinen Frankfurter Vorlesungen über *Selbstbewußtsein und Ironie* (1981) den ganzen romantischen Ironie-Begriff auf den »antiillusionistischen Effekt«. Er sei einerseits der »unproblematischste«, andererseits »der am meisten aus dem Gebrauch gekommene«.[65] Fixiert auf die vermeintlich partikulare »Desillusionstechnik der Romantiker«[66], versteigt Walser sich sogar zu der Behauptung, ein »Ironiebegriff, der über den der rhetorischen, auf einzelne Stellen beschränkten Ironie hinausgeht«, sei »sicher nicht der romantische«.[67] Hätte Walser zur Vorbereitung auf seine Vorlesungen wenigstens Immerwahrs kurzen Aufsatz zum Thema gelesen, wäre ihm mancher Fehlgriff erspart geblieben.

Wie die seit Anfang der siebziger Jahre publizierten Untersuchungen zur romantischen Poesie und Poetologie, so schreiben auch die neueren Arbeiten zu Begriff und Praxis romantischer *Kritik* ein variantenreiches Kapitel der (Nicht-)Rezeption Benjamins. An erster Stelle ist hier die Dissertation Heinz-Dieter Webers zu nennen: *Friedrich Schlegels »Transzendentalpoesie«. Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert* (1973). Webers materialreiche und gründliche Arbeit versteht sich ausdrücklich als »Ergänzung von Benjamins Untersuchung«. Benjamin erörterte »Schlegels Begriff in rein synchroner Hinsicht, wobei er die Kategorien seiner Systematik der Bewußtseinsphilosophie Fichtes entnimmt«.[68] Weber dagegen untersucht Selbstverständnis und Funktion der Kritik im 18. Jahrhundert in diachroner Sicht. Sein Paradigma ist statt der Philosophie die Literargeschichte von Baumgarten über Winckelmann, Lessing, Moritz und Herder zu Schlegel. In der für Benjamin zentralen Hinsicht verhält sich Webers ›Ergänzung‹ zu dem Ergänzten allerdings transzendent: die Theorie poetischer Reflexion bleibt in Webers begrenzter – und in ihren Grenzen verdienstvollen – Fragestellung fast völlig ausgeschlossen. Deshalb kann hier auch auf eine nähere Darstellung verzichtet werden.

Ein Blick auf weitere Arbeiten, die dem Titelbegriff von Benjamins Dissertation, der romantischen Kritik gelten, ergibt folgendes Bild. Hans Eichner verrät in einem – weit hinter dem Niveau seiner sonstigen Studien zu Schlegel zurückbleibenden – Aufsatz über »Friedrich Schlegels Theorie der Literaturkritik« (1969) weder durch eine explizite Zitation noch implizit durch die begriffliche Arbeit eine Kenntnis von Benjamins Text fast gleichen Titels. Auch Eugeniusz Klins *Die hermeneutische und kritische Leistung Friedrich Schlegels in den romantischen Krisenjahren* (1971) erwähnt Benjamin nicht einmal in dem Kapitel »Der Begriff der Kritik« – und das ist auch das einzige, was an diesem Buch erwähnenswert ist. Kurt Röttgers Darstellung des »romantischen Kritikbegriffs bei Friedrich Schlegel« in seiner Studie *Kritik und Praxis. Zur Geschichte des Kritikbegriffs von Kant bis Marx* (1975) rekurriert zwar auf einzelne Gedanken Benjamins, blendet aber den für Benjamin entscheidenden Zusammenhang mit dem Reflexionsbegriff erklärtermaßen aus.[69] Ernst Kellers konturloses Referat der »literaturkritischen Werke« Schlegels (1976) vermeidet dagegen wieder jedes Zitat der Benjaminschen Dissertation – obwohl er doch einige unverkennbare Anleihen bei ihr macht.[70] Hans Dierkes gibt zu Beginn seiner Arbeit *Literaturgeschichte als Kritik. Untersuchungen zu Theorie und Praxis frühromantischer Literaturgeschichtsschreibung* (1980) zwar einen Überblick über »Wege der Forschung«, aber eine Auseinandersetzung mit Benjamin fehlt darin. Und dies ist um so ärgerlicher, als Dierkes mit einer Fülle von Belegen durchaus andere Akzente des Schlegelschen Denkens darstellt als die durch den Benjaminschen ›Schnitt‹ des Materials erfaßten. Im Anschluß an einen Aufsatz von Hinrich C. Seeba – »Wirkungsgeschichte der Wirkungsge-

schichte. Zu den romantischen Quellen (F. Schlegel) einer neuen Disziplin« (1971) – rückt Dierkes die im engeren Sinn literarhistorische Arbeit Schlegels in den Vordergrund und stößt dabei auf Elemente einer (wirkungs)geschichtlichen Hermeneutik. Eine Auseinandersetzung mit Benjamin vermeidet Dierkes scheinbar ganz bewußt: er zitiert ihn durchweg positiv, dafür aber auch nur eher am Rande, zu Fragen, die eine zwanglose Übereinstimmung erlauben. Daß selbst im Kapitel »Der Begriff der Kritik« eine Konfrontation mit der integralen Deutung Benjamins umgangen werden kann, hat allerdings auch Gründe in der geradezu komplementären Materialakzentuierung: Dierkes bezieht sich in erster Linie auf ausgearbeitete literarhistorische Vorlesungszyklen Schlegels sowie auf die *Jenaer Transzendentalphilosophie*, auf Texte also, die Benjamin teils bewußt nicht berücksichtigt, teils nicht gekannt hat (und die zum größten Teil aus der Zeit nach dem *Athenäum* datieren). Ähnlich wie Dierkes untersucht auch Willy Michel Friedrich Schlegel als ersten großen Exponenten einer historischen Hermeneutik (*Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik. Friedrich Schlegels fragmentarische Entwürfe, Rezensionen, Charakteristiken und Kritiken*, 1982). Von der Textbasis her gibt es hier größere Überschneidungen mit Benjamin als bei Dierkes, aber die Beschäftigung mit ihm unterbleibt gleichwohl vollständig. Wie bei Dierkes betrifft die implizite Korrektiv-Funktion auch von Michels Referat hermeneutischer Äußerungen und Praktiken Schlegels gegenüber der Selektivität von Benjamins konstruktivem ›Schnitt‹ nur das, was Benjamins Arbeit gar nicht zu leisten beansprucht. Der positive ›Umkreis ihrer Stärke‹ bleibt bei Michel komplementär unterbelichtet.

Fazit dieses Rezeptions-Panoramas: wie Benjamins Theorie der poetischen Reflexion nicht am Ende eines Prozesses vertiefender Erschließung von Sinnschichten durch die vorhergehende Romantik-Forschung steht, so kann auch eine ›rettende‹ Kritik dieser Theorie kaum aus ihrer expliziten Nachgeschichte gewonnen werden. Dennoch war der vorliegende Versuch nicht ausschließlich auf einen erneuten Gang ad fontes angewiesen. Die Widersprüchlichkeiten der Rezeptionsgeschichte runden sich nämlich durch folgenden Umstand zu einem geradezu paradoxen Bild: einige große Untersuchungen zur Romantik erwähnen Benjamins Arbeit überhaupt nicht und scheinen sie auch wirklich nicht zu kennen – und doch kann man aus ihnen mehr über die Theorie des absoluten Reflexionsmediums lernen als aus ihrer expliziten Rezeption. Dies gilt vor allem für zwei theoretische Arbeiten über Novalis: Theodor Haerings *Novalis als Philosoph* (1954) und Manfred Dicks *Die Entwicklung des Gedankens der Poesie in den Fragmenten des Novalis* (1967). Aber auch für einige Arbeiten, die teils einen Brückenschlag von der frühromantischen Philosophie zur Interpretation einzelner Werke unternehmen (wie Jury Striedters *Die Fragmente des Novalis als Präfigurationen seiner Dichtung*, 1954[71]), teils in immanenten Formanalysen de facto poetische Reflexionsstrukturen beschreiben (wie etwa Wolfgang Paulsens *Friedrich Schlegels »Lucinde« als Roman*, 1946). Die stumme (und unbewußte) Nachgeschichte Benjaminscher Desiderate in Elementen dieser Arbeiten ist bedeutender als der größte Teil ihrer expliziten Rezeption.

Exposition

1 Roman Jakobson, »Linguistik und Poetik«, in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt a. M. 1979, S. 107.

1. *Parallelismus, Reim, poetische Reflexion*

1 J. G. Herder, *Sämmtliche Werke*, hg. Bernhard Suphan, Berlin 1877 ff., Bd. 11, S. 235.
2 F. G. Klopstock, *Ausgewählte Werke*, hg. von Karl August Schleiden, München ^{4}1981, S. 137.
3 Herder, *Sämmtliche Werke*, Bd. 18, S. 42 ff.
4 Herder, *Sämmtliche Werke*, Bd. 6, S. 39.
5 Herder, *Sämmtliche Werke*, Bd. 11, S. 238.
6 Herder, *Sämmtliche Werke*, Bd. 6, S. 40. Herder bezieht sich offenbar auf Richard Lowths vielfach aufgelegte Schrift *De sacra poesia Hebraeorum*, Oxford 1753 (ebenfalls Göttingen 1758–61 und 1768–69.)
7 A. a. O., S. 40 f.
8 A. a. O., S. 42 f.
9 Herder, *Sämmtliche Werke*, Bd. 11, S. 235.
10 A. a. O., S. 236.
11 Herder, *Sämmtliche Werke*, Bd. 6, S. 236.
12 Peter Rühmkorf, *agar agar – zauzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven*, Reinbek 1981, S. 61 f.
13 Roman Jakobson, »Der grammatische Parallelismus und seine russische Spielart«, in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, Frankfurt a. M. 1979, S. 297. Die beiden Herder-Zitate sind der Schrift *Vom Geist der Ebräischen Poesie* entnommen (Herder, *Sämmtliche Werke*, Bd. 11, S. 235 und 237).
14 Roman Jakobson/Krystina Pomorska, *Poesie und Grammatik. Dialoge*, Frankfurt a. M. 1982, S. 91.
15 Jakobson, »Die neueste russische Poesie«, in: *Texte der russischen Formalisten*, hg. von Wolf-Dieter Stempel, München 1972, S. 31.
16 A. a. O., S. 123.
17 A. a. O., S. 125.
18 Claude Lévi-Strauss, *Mythologica*, Bd. 1: *Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a. M. 1971, S. 435 f.
19 Lévi-Strauss, *Strukturale Anthropologie*, Frankfurt a. M. 1967, S. 253.
20 Lévi-Strauss, *Das Rohe und das Gekochte*, S. 437.
21 A. a. O., S. 436 und 23 f.
22 A. a. O., S. 95.
23 Vgl. Roland Posner, »Strukturalismus in der Gedichtinterpretation«, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik*, Bd. 1, hg. von Jens Ihwe, Frankfurt a. M. 1972, S. 154.
24 Jakobson, *Poesie und Grammatik*, S. 92. Vgl. auch die vielfachen Hinweise auf Hopkins in Jakobsons wohl bekanntestem Aufsatz »Linguistik und Poetik«, in: ders., *Poetik*, S. 83–121.
25 Zit. nach: Jakobson, »Linguistik und Poetik«, S. 107.
26 Jakobson, »Linguistik und Poetik«, S. 110.
27 Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, Berlin 1967, S. 143.
28 Vgl. a. a. O., S. 141: »*Beliebigkeit* und *Verschiedenheit* sind zwei korrelative Eigenschaften.«
29 Jakobson, »Zur Struktur des Phonems«, in: ders., *Selected Writings I* (Phonological Studies), The Hague/Paris ^{2}1971, S. 294.
30 Jakobson, »Zeichen und System der Sprache«, in: ders., *Selected Writings II* (Word and Language), The Hague/Paris 1971, S. 273.
31 Jakobson, »Die Linguistik und ihr Verhältnis zu anderen Wissenschaften«, in: ders., *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, hg. von Wolfgang Raible, München 1974, S. 160.
32 Vgl. Jakobson, »Linguistik und Poetik«, S. 113 f. und »Die neueste russische Poesie«, S. 29.
33 Jakobson, »Die neueste russische Poesie«, S. 31.
34 Jakobson, »Linguistik und Poetik«, S. 92.
35 A. a. O., S. 94.
36 Jakobson, *Poesie und Grammatik*, S. 92.
37 A. a. O., S. 93. Auch ganze Gedichtanalysen aufwendigster Art – in der Regel mikrologische Darstellungen positiver und negativer Parallelstrukturen – formulieren als ihre ganze Quintessenz nicht selten die sich beschwörend wiederholende Erkenntnis, wie vielfältig das betreffende Gedicht doch bei aller Einheit bzw. wie einheitlich es bei aller Vielfalt sei.
38 Jakobson, »Nachwort« zu *Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, hg. von Eugenio Coseriu, München 1974, S. 176 f.
39 Vgl. dazu unten, S. 199.
40 Trotz dieser Distanzierung vom Einklagen eines vermeintlich ›eigentlichen‹ Wortsinns hat Benjamin, anders als Derrida in seinen hermeneutischen Konsequenzen aus der »Möglichkeit [...] des zitationellen Pfropfreises« (»Signatur Ereignis Kontext«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Berlin 1976, S. 141), die Idee ›authentischer‹ Interpretation doch nie gänzlich aufgegeben.

II. *Walter Benjamins Darstellung der romantischen Reflexionstheorie*

1 J. G. Fichte, *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*, in: ders., *Sämmtliche Werke* in 9 Bänden, hg. von I. H. Fichte, Berlin 1845–1846. Hier: Bd. 1, S. 521 ff.
2 J. G. Fichte, *Ueber den Begriff der Wissenschaftslehre*, in: *Sämmtliche Werke*, Bd. 1, S. 67 (Anm.).
3 A. a. O., S. 51 f., 71.
4 A. a. O., S. 72.
5 A. a. O., S. 47 f.
6 J. G. Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (im folgenden zitiert als *Grundlage*), in: *Sämmtliche Werke*, Bd. 1, S. 91.
7 A. a. O., S. 123.
8 Fichte, *Die Wissenschaftslehre (1812)*, in: ders., *Nachgelassene Werke*, hg. von I. H. Fichte, 3 Bde., Bonn 1834–35, Bd. 2, S. 325, und ders., *Bericht über den Begriff der Wissenschaftslehre und die bisherigen Schicksale derselben* (1806), in: *Nachgelassene Werke*, Bd. 2, S. 364.
9 Vgl. Wolfgang Janke, *Fichte. Sein und Reflexion – Grundlagen der kritischen Vernunft*, Berlin 1970, S. 36.
10 Vgl. die beiden kurz nacheinander erschienenen Schriften *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre* und *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*, beide in: *Sämmtliche Werke*, Bd. 1, insbesondere S. 459 ff., 521 ff., 530.
11 Fichte, *Grundlage*, S. 295.
12 Fichte, *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*, S. 526. Im strengen Sinn ist Fichtes unmittelbares Selbstbewußtsein in der intellektuellen Anschauung überhaupt »kein Bewußtsein, nicht einmal ein Selbstbewußtsein« (*Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre*, S. 459) – denn die Rede von einem Bewußtsein impliziert ja in ihrer traditionellen Grammatik ein *von* (Bewußtsein von etwas) und damit eben jene Spaltung von Subjekt und Objekt des (reflektierenden) Bewußtseins, die Fichtes Formel vom »wirklichen Selbstbewußtsein« qua intellektueller Anschauung gerade überwinden will.
13 Fichte, *Grundlage*, S. 244.
14 A. a. O., S. 217.
15 A. a. O., S. 91.
16 Paul Lerch, *Friedrich Schlegels philosophische Anschauungen in ihrer Entwicklung und systematischen Ausgestaltung*, Berlin 1905, S. 41 f.
17 Fichte, *Grundlage*, S. 225.
18 A. a. O., S. 232 f.
19 Vgl. Manfred Frank, »Die Philosophie des sogenannten ›magischen Idealismus‹«, in: *Euphorion* 63 (1969), S. 95.
20 Vgl. Fichtes einschlägige Klarstellungen in der *Zweiten Einleitung in die Wissenschaftslehre*, S. 459–465 und S. 471–477, insbesondere S. 472.
21 Vgl. S 19, 161, wo Schlegel von einer »kritischen« Philosophie ausdrücklich »die Vernichtung des Begriffes der Substanz« fordert. Da Schlegel den Begriff des Setzens implikativ mit dem der Substanz korreliert, kann man auch diese Äußerung indirekt als Verdikt über das Setzen lesen.
22 Fichte, *Grundlage*, S. 273 f.
23 Theodor Haering, *Novalis als Philosoph*, Stuttgart 1954; Manfred Dick, *Die Entwicklung des Gedankens der Poesie in den Fragmenten des Novalis*, Bonn 1967 (im folgenden zitiert als: Dick, *Novalis*).
24 Vgl. Dick, *Novalis*, S. 23–27 und S. 122–124.
25 In einer früheren Passage seiner Darstellung verweist auch Benjamin auf diese ›Dialektik‹: die absolute Reflexion, so heißt es dort, sei nichts als eine Entfaltung der »Urreflexion« (I 31) – nur daß an dieser Stelle noch nicht unterstellt wird, diese »erste Reflexionsstufe« entspringe ihrerseits »aus nichts«.
26 Fichte, *Grundlage*, S. 301.
27 Ebd.
28 Vgl. weiter unten, S. 86.
29 Fichte definiert geradezu »Gefühl« als eine Handlung, in der »das Ich [...] sich nicht bewußt wird« (*Grundlage*, S. 297).
30 Ricarda Huch, *Blütezeit der Romantik*, Leipzig ^{6}1916, S. 107: »Das Wort ›romantisieren‹ [...] kann man zuweilen durch ›Bewußtwerden‹ oder ›Bewußtmachen‹, bald durch ›Unbewußtwerden‹, ›Unbewußtmachen‹ übersetzen.«
31 Vgl. unten, S. 200–205, insbesondere 203.
32 Fichte, *Grundlage*, S. 225 und 230.
33 F. W. J. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, in: ders., *Schriften von 1799–1801*, Darmstadt 1975, S. 600.
34 Vgl. a. a. O., S. 610 ff.
35 Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, in: ders., *Schriften von 1794–1798*, Darmstadt 1980, S. 337.
36 A. a. O., S. 338.
37 Hierin widerspreche ich Klaus Peter, der mit wenig überzeugenden Gründen eine genau entgegengesetzte Anmerkung formuliert hat: Benjamin beschreibe »in seiner Schlegel-Interpretation eher Schelling als Schlegel«. In: *Idealismus als Kritik. Friedrich Schlegels Philosophie der unvollendeten Welt*, Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1973, S. 26. Ähnlich schon in: Klaus Peter, *Friedrich Schlegels ästhetischer Intellektualismus. Studien über die paradoxe Einheit von Philosophie und Kunst in den Jahren vor 1800*, Diss. Frankfurt a. M. 1966, S. 27.
38 Vgl. Haering, *Novalis als Philosoph*, S. 610 f.
39 Vgl. Dick, *Novalis*, S. 328–330 und 400–403.

40 Daß der Begriff »Reflexionsmedium« nur der interpretativen Sprache, nicht aber dem Interpretierten selbst angehört, hat Benjamin selbst deutlich genug markiert (I 36).
41 Fichte, *Grundlage*, S. 199 und 204.
42 In dieser Interpretation Fichtes folge ich einer eher traditionellen Deutungstradition, wie sie auch in der Novalis-Forschung weithin zugrundegelegt wird. Alexis Philonenko hat in seinem Buch *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte* (Paris 1966) allerdings zahlreiche Argumente für eine Revision dieser Deutung beigebracht. Ihm zufolge ist das absolute Ich ein *transzendentaler Schein* (im Sinne Kants), den Fichte nur aufbaut (bzw. als Implikation der formalen Logik aufgreift), um ihn (und damit auch die formale Logik) *als* Schein zu destruieren – und zwar von der Konzeption der Einbildungskraft her, die insofern vom absoluten Ich nicht überstiegen, sondern umgekehrt dieses in seine Grenzen weisen würde. Unter dieser Perspektive wäre die Systemrelation von *Absolutem* und (schwebendem) *Wechsel* in der *Einbildungskraft* bei Fichte und Novalis eine analoge – wobei es aber immer rätselhaft bleiben müßte, warum Fichte den Scheincharakter eines absoluten Ich *jenseits* des Wechsels so relativ schwach markiert und so sehr der gegenteiligen Deutung ausgesetzt hat.
43 Vgl. unten, S. 89 ff.
44 Vgl. unten, S. 115 ff.
45 Gegen diese Umdeutung, die gegenüber der Selbsterkenntnis des Objekts die Tätigkeit des erkennenden Subjekts vernachlässigt (was Benjamin selbst allerdings an mehreren Stellen seines Textes kontrapunktiert), richten sich auch die Einwände von Peter Gebhardts Aufsatz »Über einige Voraussetzungen der Literaturkritik Benjamins«, in: Gebhardt u. a., *Walter Benjamin – Zeitgenosse der Moderne*, Kronberg 1976, S. 72–74.
46 Vgl. LN 1586 und S. 19, 164.
47 Vgl. Götz Braun, *Norm und Geschichtlichkeit der Dichtung. Klassisch-romantische Ästhetik und moderne Literatur*, Berlin/New York 1983, S. 139.
48 Fichte, *Grundlage*, S. 219–222.
49 Jakobson, »Linguistik und Poetik«, S. 110 f.
50 A. a. O., S. 92 f.
51 A. a. O., S. 111.
52 Heinz-Dieter Weber, *Friedrich Schlegels »Transzendentalpoesie«. Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert*, München 1973, S. 13.
53 Friedrich Schlegel, *Von der Schönheit in der Dichtkunst*, in: ders., *Neue philosophische Schriften*, erläutert und mit einer Einleitung versehen von Josef Körner, Frankfurt a. M. 1935, S. 379.

54 Vgl. S 2, 103, 169 und 201; S 18, 20, 49, 114 und 169.
55 Von der Kritik unterscheidet Benjamin die Charakteristik im Sinne Schlegels durch das Fehlen dieses Moments der Höherführung; als nicht-potenzierende Kritik sei die Charakteristik »einerseits dem mittelmäßigen Werke gegenüber am Platz, [...] andererseits nach der Meisterrezension das Verfahren des unpoetischen Kritikers« (I 69). Für diese Auffassung, die vermutlich von Rudolf Haym übernommen ist (vgl. *Die Romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Berlin ³1914, S. 261), lassen sich nur sehr wenige Äußerungen Schlegels geltend machen, darunter allerdings eine prominente aus der *Meister*-Rezension (S 2, 140). Dominierend ist eher die gegenteilige Wertschätzung: »Eine Charakteristik ist ein Kunstwerk der Kritik« (S 2, 253), deren höchste Form mithin, die allererst »die Auswahl der Klassiker« begründet, statt nur gegenüber dem mittelmäßigen Werk am Platz zu sein, und die als »Kunstwerk« der Forderung einer selbst poetischen Kritik entspricht, statt nur das Verfahren des unpoetischen Kritikers zu sein. Schon René Wellek hat sich daher gegen Benjamins Unterscheidung von Charakteristik und Kritik gewandt (»The early literary criticism of Walter Benjamin«, in: *Rice University Studies* 57 (1971) 4, S. 127).

III. *Reflexion als Produktion und absolute Synthesis: Grundbestimmungen eines nicht-repräsentationistischen Modells von Selbstverdopplung (Zeichen, Sprache, Darstellung)*

1 Schelling, *Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen*, in: *Schriften von 1794–1798*, S. 42.
2 A. a. O., S. 43.
3 A. a. O., S. 46.
4 A. a. O., S. 47.
5 A. a. O., S. 64.
6 A. a. O., S. 43 und 47.
7 A. a. O., S. 60.
8 Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, S. 600.
9 Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, S. 337 ff.
10 A. a. O., S. 338.
11 Ebd.
12 Schelling, *Vom Ich als Princip der Philosophie*, S. 56.
13 A. a. O., S. 97.
14 A. a. O., S. 78.
15 Schelling, *Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre*, in: *Schriften von 1794–1798*, S. 292.
16 Schelling, *Vom Ich als Princip der Philosophie*, S. 57.

17 Vgl. Manfred Frank/Gerhard Kurz, »Ordo inversus. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka«, in: *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel*, Heidelberg 1977, S. 76–80.

18 Fichte, *Grundlage*, S. 301.

19 Zur frühromantischen Sprachphilosophie Novalis' und Friedrich Schlegels vgl. Eva Fiesel, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, Tübingen 1927; Heinrich Fauteck, *Die Sprachtheorie Fr. v. Hardenbergs (Novalis)*, Berlin 1940; Friedrich Kainz, »Friedrich Schlegels Sprachphilosophie«, in: *Zeitschrift für Deutsche Geisteswissenschaft* 3/1940, S. 263–282; Heinrich Nüsse, *Die Sprachtheorie Friedrich Schlegels*, Heidelberg 1962; Helmut Koch, *Der philosophische Stil des Novalis*, Diss. Münster 1972, S. 483–513; Karl Grob, *Ursprung und Utopie. Versuche zu Herder und Novalis*, Bonn 1976; Heinrich Reichardt, *Integrale Sprachtheorie. Zur Aktualität der Sprachphilosophie von Novalis und Friedrich Schlegel*, München 1976; Norbert W. Bolz, »Der Geist und die Buchstaben. Friedrich Schlegels hermeneutische Postulate«, in: U. Nassen (Hg.), *Texthermeneutik – Aktualität, Geschichte, Kritik*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1979, S. 79–112; Wolfgang Janke, »Enttönter Gesang – Sprache und Wahrheit in den ›Fichte-Studien‹ des Novalis«, in: *Erneuerung der Transzendentalphilosophie im Anschluß an Kant und Fichte. Reinhardt Lauth zum 60. Geburtstag*, hg. von Klaus Hammacher und Albert Mues, Stuttgart 1979, S. 168–203.

20 Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: *Kants gesammelte Schriften*, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Berlin 1908–13, Bd. V, S. 351 f.

21 Fichte, *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie*, in: *Sämmtliche Werke*, Bd. 8, S. 294 ff.

22 Brief an Schiller Ende Juni/Anfang Juli 1795, in: *J. G. Fichte-Gesamtausgabe*, hg. von Reinhard Lauth und Hans Gliwitzki, Bd. I, 6, Stuttgart-Bad Cannstatt 1981, S. 320.

23 Fichte, *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie*, S. 292–295.

24 Gerhard Kurz verwischt diese Zäsur in der Semantik des Darstellungsbegriffs zwischen Kant und Fichte einerseits, Schlegel und Novalis andererseits vollständig (*Mittelbarkeit und Vereinigung. Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin*, Stuttgart 1975, S. 91).

25 Vgl. etwa Klopstocks Dialog »Von der Darstellung«, in: *Ausgewählte Werke*, S. 1031–1038.

26 Striedter, *Die Fragmente des Novalis als Präfigurationen seiner Dichtung*, Diss. Heidelberg 1953, S. 207 ff. (in der Neuausgabe von 1984: S. 198 ff.).

27 Schelling, *Abhandlung zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre*, S. 227.

28 Diese Begriffsprägungen übernehme ich aus Werner Hamachers von Derrida inspirierten Arbeit »pleroma – zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel«, in: G. W. F. Hegel, *Der Geist des Christentums. Schriften 1796–1801*, hg. und eingeleitet von Werner Hamacher, Berlin 1978, S. 262.

29 Stefan Summerer (*Wirkliche Sittlichkeit und ästhetische Illusion. Die Fichterezeption in den Fragmenten und Aufzeichnungen Friedrich Schlegels und Hardenbergs*, Bonn 1974) setzt in seiner Deutung von Gefühl und Reflexion bei Novalis genau die umgekehrten Akzente: unter Rekurs auf jene Passagen, die das Gefühl als unverfügbar und absolute Transzendenz gegen die Reflexion abgrenzen (vgl. weiter unten, S. 246), stellt er sich nicht ihrer von Novalis behaupteten ursprünglichen Einheit (Summerer, S. 100 ff.). Der Maßstab für diese Deutung ist durch Dieter Henrichs Schriften zum Selbstbewußtsein und insbesondere durch sein Buch *Fichtes ursprüngliche Einsicht* (Frankfurt a. M. 1967) gegeben, also durch eine an Fichtes intellektueller Anschauung orientierte Theorie unmittelbarer und reflexiv unverfügbarer Selbstanschauung jenseits allen Wechsels. Jeder Bedeutungsverschiebung im Begriff der Reflexion verschlossen, dekretiert Summerer folgendes als Orientierungsrahmen seiner Deutung:

> Durch reflexive Vergegenständlichung – auf mittelbare Weise also – ist das Selbstbewußtsein nicht zu gewinnen; es kann nur unmittelbar eingesehen werden. Der Handelnde muß sich seines Handelns auf solche Weise bewußt sein können, daß er in seinem Handeln Bewußtsein seiner selbst als Handelnder ist. Dazu hat man die in sich zurückgehende Tätigkeit des Ich – eine Anschauung – anzuschauen, und eine solche Anschauung ist eine intellektuelle (S. 56).

Nach Maßgabe dieser (vor gut zehn Jahren in Heidelberg kurrenten) Theorie eines absoluten, prä- und irreflexiven »unvermittelten Sichhabens« werden Schlegels und Novalis' Äußerungen ›beurteilt‹. Wo Novalis etwa die Philosophie »eindeutig auf die Wechseltätigkeit beschränkt«, da fügt Summerer sogleich »den Verdacht« hinzu, daß sie sich in Wahrheit »doch nicht beschränkt« auf ein Spiel der Differenz, sondern daß jenseits allen Wechsels als dessen Grund eine absolute Identität anzunehmen sei (S. 165). Denn – so ein charakteristisches Credo – »eine Philosophie, die sich in den Wechselbestimmungen erschöpfte, bliebe [...] im Unwesentlichen hängen und käme über Quantifikationsverfahren nicht hinaus« (S. 101 f.). Es ist also eine klare Okkupation für ein Letztes jenseits der Differenzen, die Summerer überall da, wo die Textlage eingestandenermaßen »nicht einheitlich« ist (S. 165), doch ganz eindeutige Akzente setzen läßt. Immerhin bemerkt Summerer, daß die Äußerungen der Frühromantiker vielfach ein neues und durchaus positives Verständnis von Reflexion inaugurieren:

> Die Frage nach dem Wesen der Reflexion muß sich neu stellen, wenn Reflexion als konstitutives Moment schon in die Ursprungs-

einheit des in intellektueller Anschauung gegebenen Absoluten eingebracht wird. Kann dieser ersten Reflexion der Stoff doch nicht, wie im Bewußtsein, von einer höheren Instanz zugestellt werden (S. 102).

Ähnlich quertreibende Gedanken drängen sich Summerer auch an einer anderen Stelle auf, wo er mit Recht das Denken einer »Reflexion« sieht, »die nicht Abfall der Substanz von sich selber ist, sondern die das Absolute selber, als In-sich-Reflektiertheit, ist« (S. 160). Aber Summerer notiert derartiges nur, um es entweder als uneingelöste Behauptung zu verwerfen oder um zu dem ihm besser ins Konzept passenden Sätzen überzugehen. So legitim eine solche Selektion und Akzentsetzung gerade bei Romantikern sein mag – es ist doch erstaunlich, daß die gesamte Arbeit am romantischen Begriff der Reflexion, die Benjamin geleistet hat und die gerade auf eine umgekehrte, von Fichte und Schelling abgerückte Verteilung der Akzente zielt, weder erwähnt noch ausdrücklich kritisiert wird.

30 Fichte, *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre*, S. 458 f.

31 Fichte, *Darstellung der Wissenschaftslehre. Aus dem Jahre 1801* (im folgenden *Wissenschaftslehre 1801*), in: *Sämmtliche Werke*, Bd. 2, S. 38.

32 A. a. O., S. 14.

33 A. a. O., S. 33.

34 A. a. O., S. 34.

35 A. a. O., S. 41.

36 Ebd.

37 A. a. O., S. 10.

38 A. a. O., S. 20.

39 A. a. O., S. 37.

40 A. a. O., S. 24.

41 A. a. O., S. 17.

42 Ebd.

43 A. a. O., S. 10.

44 Schelling, *Vom Ich als Princip der Philosophie*, S. 42.

45 Vgl. oben, S. 63 f.

46 Vgl. Dick, *Novalis*, S. 37 f.

47 Schelling, *Vom Ich als Princip der Philosophie*, S. 59. Bei Fichte ist allerdings auch eine andere Deutung des Verhältnisses von Wechsel und Absolutem möglich (vgl. Anm. 42 auf S. 258).

48 Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*, S. 455.

49 A. a. O., S. 505.

50 Vgl. S 2, 320; S 3, 665 sowie *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, S. 111.

An dieser Stelle sind einige Bemerkungen zum zweiten, schwächeren Teil von Manfred Dicks großangelegtem Novalis-Buch angebracht.

Deren Hauptthese ist nämlich, Novalis habe in seinen späteren Notizen von der Idee jeglichen »Zusammenhangs« Abstand genommen und Kunst wie Wirklichkeit als anarchisches und eben deshalb »wunderbares« Werk des »Zufalls« angesehen und aus diesem Grund dann auch das Märchen anstelle des Romans als »Kanon der Poesie« inthronisiert. Äußerungen dieser Tendenz gibt es bei Novalis in der Tat in großer Fülle und Konsequenz. Fraglich scheint mir indes, ob Dicks paraphrasierender Rekurs auf einige Zitate für eine ›angemessene‹ Lektüre genügt. Denn die kardinalen Sätze über die zusammenhanglose »Zufallproduktion« (N 3, 451), die er zitiert (437), evozieren geradezu aus und an sich selbst ihre dialektische Dekonstruktion:

> Das Märchen ist gleichsam der *Canon* der *Poësie* – alles Poëtische muß märchenhaft sein. Der Dichter betet den Zufall an. (N 3, 449; Dick, S. 406)
>
> Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild – ohne Zusammenhang – Ein *Ensemble* wunderbarer Dinge und Begebenheiten – z. B. eine *musicalische Fantasie* – die harmonischen Folgen einer Aeolsharfe – die *Natur selbst*. (N 3, 454; Dick, S. 407)
>
> In einem ächten Märchen muß alles wunderbar – geheimnisvoll und unzusammenhängend sein – (N 3, 280; Dick, S. 408)

Es fällt schwer, diese Sätze à la lettre zu nehmen, ohne an die Schlegelsche Unterscheidung von ›gewöhnlichem‹ und ›höherem‹ Zusammenhang zu denken (S 2, 134 f.). Nur in erster Reflexion können die wunderbaren Wendungen und Sprünge eines Märchens zufällig und unzusammenhängend genannt werden. In höherer formtheoretischer Reflexion dagegen sind gerade die wunderbaren Zufälle des Märchens, wie André Jolles in aller Klarheit dargelegt hat, durchaus notwendig und zusammenhängend: nämlich als *innerhalb* der Form streng (»von hinten«) motivierte Elemente des Handlungsaufbaus (vgl. André Jolles, *Einfache Formen*, Tübingen 1930, S. 234–246). Zweierlei hätte Dick davor behüten müssen, Novalis' Wendungen über den Unzusammenhang allzu eng zu verstehen. Erstens: gerade das Märchen, in dessen Namen Dick die Idee des reflexiven Zusammenhangs verabschiedet sieht, hat sich als prototypischer Gegenstand strukturalistischer Analyse erwiesen – und damit als ein Gegenstand von hoher innerer Kohärenz (vgl. Vladimir Propp, *Morphologie des Märchens*, Frankfurt a. M. 1975). Zweitens: auch die von Novalis gegebenen Vergleiche mit einem »Traumbild« oder den »harmonischen Folgen einer Äolsharfe« revidieren bereits an sich selbst das Prädikat »ohne Zusammenhang«, das sie belegen sollen. Nicht erst Freud, sondern auch schon die Romantiker erkannten ja in der manifesten Anarchie von Traumbildern sehr wohl eine ›Logik‹ eigener Art. Und nicht weniger zweischneidige Beispiele sind die »harmonischen Folgen einer Äolsharfe«: schon vermöge des Attributs »harmo-

nisch« enthalten sie ein Moment von Ordnung und Zusammenhang. Für alle drei Beispiele des *Unzusammenhangs* – Märchen, Traumbild, Äolsharfe – gilt also jene Bemerkung aus Schlegels *Meister*-Kritik, die dort gerade auf einen ›höheren‹ Begriff reflexiven *Zusammenhangs* führt:

> Die gewöhnlichen Erwartungen von Einheit und Zusammenhang täuscht dieser Roman [...] oft [...] Wer aber echten systematischen Instinkt [...] hat, [...] entdeckt, je tiefer er forscht, je mehr innere Beziehungen und Verwandtschaften, je mehr geistigen Zusammenhang [...] (S 2, 134)

Aber man braucht noch nicht einmal Novalis mit Schlegel zu interpretieren, um Dicks Verständnis von »Zufall« und Unzusammenhang in Frage zu stellen. Novalis selbst attestiert dem Zufall eine Logik und damit einen Zusammenhang eigener Art: »Auch der Zufall [...] hat *seine* Regelmäßigkeit« (N 3, 414). Ja er spricht sogar von »Gesetzen des Zufalls« und ordnet dessen Unzusammenhang damit den »Gesetzreihen«, dem »Gesetzcalcul« unter (N 3, 425). Man könnte also statt von einer Verabschiedung der Idee des (reflexiven) Zusammenhangs umgekehrt sogar von deren Ausdehnung und Erweiterung sprechen: nämlich auf Phänomene, zu deren Erscheinung und wohl auch Sein ein manifester Zug von »Anarchie« gehört (vgl. Karl Grob, *Ursprung und Utopie*, S. 71 ff.). Und ein letztes Argument gegen Dicks Deutung: auch Novalis' eigene »Märchen« sind, wiewohl Produktionen »wunderbarer Anarchie« (im doppelten genetivischen Sinn), doch außerordentlich durchbildete Kunstwerke von hoher Reflektiertheit in sich und mithin auch in sich »zusammenhängend«.

51 Haering, *Novalis als Philosoph*, S. 173.

52 Dick, *Novalis*, S. 94–99.

53 A. a. O., S. 95.

54 Vgl. Frank, *Das Problem Zeit in der deutschen Romantik*, München 1972, und Gerhard Kurz, *Mittelbarkeit und Vereinigung*, S. 105 f.

55 Vgl. Kurz, *Mittelbarkeit und Vereinigung*, S. 89.

56 Dieter Henrich, »Fichtes ursprüngliche Einsicht«, in: *Subjektivität und Metaphysik. Festschrift für Wolfgang Cramer*, hg. von Dieter Henrich und Hans Wagner, Frankfurt a. M. 1966, S. 188–232.

57 Die Differenz der intellektuellen Anschauung unserer selbst zu anderen Bewußtseinsakten hat auch Fichte klar genug markiert. In der *Zweiten Einleitung in die Wissenschaftslehre* heißt es sogar, diese Anschauung sei »kein Bewusstsein, nicht einmal ein Selbstbewusstsein« (S. 459) – insofern sie nämlich kein Bewußtsein *von* etwas, sondern dieses selbst ist. In einem nicht-setzenden Sinn von Bewußtsein heißt es dann aber wenig später wieder, die intellektuelle Anschauung sei »das unmittelbare Bewusstsein, dass ich handle« (S. 463). Fichte nimmt also, anders als Hölderlin, die Unvereinbarkeit von intellektueller Anschauung und Bewußtsein, die auch er diagnostiziert, in zweiter Reflexion permanent zurück. Nur so kann er das Für-sich-Sein, welches ihm das kardinale Prädikat des Ich war, auch für die höchste Einheits-Handlung retten.

58 Brief an Hegel vom 26. Januar 1795, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hg. von Friedrich Beissner, Bd. 6, Stuttgart 1953, S. 155.

59 Fichtes ›Lösung‹ des Selbstbewußtseins-Problems, eben die Theorie der intellektuellen Anschauung, wurde allerdings erst seit 1797 – also teilweise *nach* den zitierten theoretischen Äußerungen Hölderlins – in der skizzierten Form publiziert. Für die rein systematische Gegenüberstellung der beiden Denker ist dies ebenso unerheblich wie die Frage, ob Hölderlin Fichtes Fassung der intellektuellen Anschauung eventuell bereits vor ihrer Drucklegung durch mündliche Überlieferung, z. B. also durch die Kolleg-Besuche bei Fichte, kennengelernt hat oder nicht.

60 Vgl. Fichte, *Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre*, S. 459–465 und 471–477. Fichtes griffige Formeln gegen ein substantialisierendes Mißverständnis der intellektuellen Anschauung sind allerdings bezeichnenderweise aus der defensiven Position der Selbstrechtfertigung formuliert worden. In den systematischen Expositionen besteht nämlich durchaus eine Ambivalenz, die keineswegs immer ausschließt, daß die intellektuelle Anschauung als Handlungsform des sich darin absolut ergreifenden Bewußtseins auch die Struktur der identischen Subjekt-Objektivität des Seins selbst meint. Und diese Konsequenz liegt schon deshalb nahe, weil das Handeln der intellektuellen Anschauung ja an sich selbst als Werden und *Sein* dessen definiert ist, was sie ergreift – so daß Fichtes *Handeln* zumindest eine These über das *Sein* des Bewußtseins bzw. des Wissens, wenn schon nicht, wie bei Schelling und Hölderlin, über das Sein überhaupt impliziert. In der *Wissenschaftslehre* von 1801 verstärkt sich diese Zweideutigkeit noch.

61 Brief an Schiller vom 4. September 1795, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 6, S. 181.

62 Ein wenige Monate später geschriebener Brief an Niethamer postuliert die »intellectuale Anschauung« allerdings doch wieder als theoretisch. Mit »theoretisch« ist dabei aber weniger positiv die herkömmliche Bedeutung theoretischer Philosophie gemeint als vielmehr negativ die Distanz, die Unabhängigkeit von praktischem Handeln: »ohne daß unsere praktische Vernunft zu Hilfe kommen müßte«. Dies aber sieht Hölderlin ebenso in der Ästhetik wie in der Theorie sensu stricto gegeben, und die postulierte theoretische intellektuelle Anschauung entpuppt sich dann auch schon im nächsten

Satz als wesentlich ästhetische: »Wir brauchen dafür ästhetischen Sinn, und ich werde meine philosophischen Briefe ›Neue Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen‹ nennen.« (Brief an Niethammer vom 24. Februar 1796, in: Hölderlin, *Sämtliche Werke*, Bd. 6, S. 203).

63 Anders als in den poetologischen Aufzeichnungen finden sich in Hölderlins Briefen allerdings durchaus Anklänge an das zeitgenössisch verbreitete ›Krönungs‹-Paradigma der ästhetischen intellektuellen Anschauung, wobei Hölderlin insbesondere Elemente der entsprechenden Vereinigungsfiguren bei Schiller und Schelling amalgamiert, ohne doch deren integrale Konzeptionen zu übernehmen. Vgl. insbesondere den bereits zitierten Brief an Niethammer, in: *Sämtliche Werke*, Bd. 6, S. 203.

64 Die beiden anderen Passagen: H 253 f. (Anm.) und H 258.

65 In: *Sämtliche Werke*, Bd. 6, S. 156.

66 Vgl. Lawrence J. Ryan, *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, Stuttgart 1960, S. 82 f., 94 f.

67 Vgl. Kurz, *Mittelbarkeit und Vereinigung*, S. 82 f., 103; Walter Hof, *Hölderlins Stil als Ausdruck seiner geistigen Welt*, Meisenheim am Glan 1954, S. 23, 39; Lawrence J. Ryan, *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne*, S. 23, 94 f.

68 Vgl. *Sämtliche Werke*, Bd. 3, S. 81.

69 Kurz, *Mittelbarkeit und Vereinigung*, S. 81.

70 Vgl. die zitierten Arbeiten von Kurz und Ryan.

71 Hof, *Hölderlins Stil als Ausdruck seiner geistigen Welt*, S. 37, 39.

72 Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 134.

73 A. a. O., S. 143: »Die Sprache enthält weder Vorstellungen noch Laute, die gegenüber dem sprachlichen System präexistent wären.«

74 A. a. O., S. 139 f.

75 Vgl. Lévi-Strauss, *Das Rohe und das Gekochte*, S. 25 f.

76 Vgl. auch Jacques Lacan, *Schriften I*, hg. von Norbert Haas, Olten 1973, S. 23, 46, 116.

77 Vgl. auch SD 440.

78 Vgl. Lacan, *Schriften II*, hg. von Norbert Haas, Olten 1975, S. 27.

79 Lacan, *Schriften I*, S. 117.

80 Lacan, *Schriften II*, S. 22.

81 A. a. O., S. 195.

82 A. a. O., S. 28.

83 Vgl. Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 8.

84 Vgl. auch Derrida, »Signatur Ereignis Kontext«, S. 154 f.

85 Dies ist nicht Derridas eigene Formulierung, sondern eine von Philippe Sollers durch Zitation übernommene.

86 Vgl. ähnliche Denkfiguren bei Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris 1968.

87 Vgl. dazu die vorzügliche, nach Fertigstellung der vorliegenden Schrift erschienene Studie von Rodolphe Gasché, *The tain of the mirror. Derrida and the philosophy of reflection*, Cambridge 1986.

88 Henrich, *Fichtes ursprüngliche Einsicht*, S. 192.

89 A. a. O., S. 193.

90 A. a. O., S. 212.

91 A. a. O., S. 194.

92 A. a. O., S. 197.

93 A. a. O., S. 205.

94 Ebd.

95 A. a. O., S. 213.

96 Ebd.

97 A. a. O., S. 197.

98 A. a. O., S. 205.

99 A. a. O., S. 211 f.

100 Vgl. oben, S. 87 ff.

101 Henrich, *Fichtes ursprüngliche Einsicht*, S. 206.

102 A. a. O., S. 226.

103 A. a. O., S. 226 (Anm.).

104 Zu Manfred Franks wiederholter Kritik der Reflexion in seinem Buch *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt a. M. 1983, stehen diese Ausführungen zum Reflexionsbegriff weitgehend quer. Frank identifiziert mit dem Term Reflexion fast ausschließlich jene herkömmliche Figur, die Schlegel wie Derrida überwinden: Voraussetzung einer Präsenz, spekuläre Rückkehr in sich, geschlossener Kreis der Darstellung einer Identität in einem Anderen als *seinem* Anderen. Auch soweit Frank bei Derrida Elemente einer positiven Orientierung an einem durchaus anderen Reflexionsbegriff sieht – und auf diesen Punkt scheint mit seine Darstellung sich nicht hinreichend einzulassen –, verfallen diese Elemente dem generellen Verdikt über die Tauglichkeit der Reflexion zur Begründung von Selbst-Sein. Manfred Frank will die von ihm glänzend herausgearbeiteten Schwächen des herkömmlichen Reflexionsmodells nicht auf ein *anderes* Reflexionsmodell, sondern auf ein Modell der *Nicht*-Reflexion hin überschritten sehen, indem er einerseits ein prä- und irreflexives sowie prädifferentielles Vertrautsein (des Selbst) mit sich, andererseits ein »Gefühl« reflexiv nicht aufhebbarer Abhängigkeit von einem transzendenten Sein als denknotwendig statuiert. Die Gründe dafür konvergieren weithin mit Fichtes Einführung der intellektuellen Anschauung des Ich einerseits, mit Schellings positiver Philosophie des unverfügbaren transzendenten Seins andererseits; unmittelbarer Vordenker ist auch hier Dieter Henrich. Mit Blick auf Novalis und

Schlegel werden dabei wieder eben jene Äußerungen akzentuiert, denen Benjamins ›Schnitt‹ des Materials entgegenarbeitet. Vgl. dazu auch die Bemerkungen zu ähnlichen Zügen in Stefan Summerers Darstellung des Reflexionsbegriffs bei Novalis (A 29, 261 f.).

In Franks Verbindung einer Kritik der Reflexion und einer Kritik des Derridaschen Konzepts der *différance* mit dem gleichzeitigen Anspruch, der Reflexion wie der Arbeit der *différance* allererst das einzig tragfähige Fundament anzuweisen, scheinen mir mehrere Dinge durcheinanderzugeraten.

1. Franks Hauptargument gegen die Reflexion wird zu bruchlos aus Dieter Henrichs Aufsatz über *Fichtes ursprüngliche Einsicht*, aus dem Frank dieses Argument bezieht, auf einen historisch wie systematisch andersgelagerten Zusammenhang appliziert. Das Argument lautet: »Wenn die Erfahrung des Selbstbewußtseins ein Ergebnis der Selbstreflexion wäre, müßte sich folgender Prozeß abspielen: Das Ich, noch ohne Kenntnis seiner selbst, biegt sich vorstellend auf sich zurück und gewahrt dort: sich. Wie aber soll es diese Einsicht einlösen, wenn es nicht schon zuvor einen Begriff von sich gehabt hätte?« (S. 251) Für eine Argumentation dieser Art – Dieter Henrich selbst hatte ausdrücklich bemerkt, daß sie nicht als Fichtes eigene reklamiert werden kann (*Fichtes ursprüngliche Einsicht*, S. 212) – gibt es zwar bei Franks Hauptzeugen, Schleiermacher und Schelling, einige Hinweise; keineswegs steht dafür aber »die Frühromantik« (S. 251) als ganze ein. Fichtes Kritik an der Reflexion zielte weniger auf ihre Voraussetzungs-Struktur als auf die ihr eigene Spaltung und damit »Zerstörung« alles dessen, was sie ergreift. Und auch dies erst bei und nach der Einführung der »intellektuellen Anschauung«. Dieser zeitliche Zusammenhang der Reflexionskritik mit dem Konzept der intellektuellen Anschauung ist kein zufälliger, sondern ein ›wesentlicher‹: denn in der Annahme eines unmittelbaren »Vertrautseins mit sich selbst« trifft Franks Argumentation (trotz unterschiedlicher Begründung) mit Fichtes Annahme der intellektuellen Anschauung als eines »unmittelbaren Bewußtseins unserer selbst« zusammen. Der früheste Fichte und vor allem Schlegel und Novalis haben dagegen, soweit ich sehe, die Reflexion durchaus *nicht*, zumindest nicht durchgängig, mit dem von Frank formulierten Argument depotenziert – und vermutlich eben deshalb auch nicht eine vergleichbare Inthronisierung der intellektuellen Anschauung vorgenommen (vgl. oben, S. 42–45). Vollends transzendent wird das Argument gegenüber Derridas Kritik des herkömmlichen Reflexionsmodells. Derridas Metapher von der »marche barrée d'une telle réflexion« versteht Frank ganz entsprechend dem Argument Henrichs: »Die Metapher bringt zum Ausdruck, daß ein Kriterium fehlt, das die Identifikation des Blicks, der auf den Spiegel gerichtet ist, und des Bildes, das aus

dem Spiegel aufs Auge zurücktrifft, garantiert« (S. 304). Tatsächlich aber transzendiert Derridas Metapher diese Problematik. Ihre Pointe ist ja der Entzug eines Originals, einer Selbstpräsenz *vor* dem Spiegel und damit zugleich der Vorstellung des Wegs vom Original zum Spiegelbild und zurück. Wo es aber kein ›Selbst‹ vor der differentiellen Spiegelung gibt, gibt es auch nicht das Problem eines abstrakten Vergleichs zweier für sich existierender Größen nach einem fehlenden Kriterium.

2. Nur weil derart als ein Argument Derridas ausgegeben wird, das doch kaum *sein* Argument ist, kann dasselbe Argument andererseits auch *gegen* ihn verwendet werden. Derridas Konzept der *différance*, so Frank, bleibe trotz seiner Kritik am Reflexionsmodell diesem verhaftet. Das ist, im Sinne eines neu ›markierten‹ Reflexionsbegriffs, durchaus zutreffend. Frank aber bleibt ganz auf das herkömmliche, mit der Vorstellung der »Widerspiegelung« (S. 302) verbundene Reflexionsmodell fixiert und glaubt Derrida mangelnde Konsequenz in der Lösung aus diesem Reflexionsmodell nachsagen zu können. Derridas Bestimmung von Sinn oder Selbst als eines »Effekts« der *différance* besage nämlich, »daß das Bewußtsein seine Bedeutung aus dem Widerschein der Zeichen lernt« (S. 294). Damit aber verfalle Derridas Theorie derselben Kritik, die Henrich wie Frank – und vermeintlich auch Derrida selbst – am herkömmlichen Reflexionsmodell üben: welches Kriterium läßt ein »Bewußtsein« die »Effekte« der *différance als es selbst* erkennen, wenn dieses Selbst nicht schon zuvor sich als sich weiß? Dazu ist zweierlei zu sagen:

a. Die von Frank verfolgten Probleme einer Theorie des Selbstbewußtseins hat sich Derrida als solche überhaupt nicht gestellt. Selbst die Theorie einer ursprünglichen Spaltung jeder *présence-à-soi* in der *différance* besagt ja nicht, daß das gespaltene Selbst ein Selbst*bewußtsein* sei. Genau so wenig impliziert die Struktur produzierender Spiegelungen, daß etwa ein Text als Spiegelreihe ohne Grund sich *als* diese Spiegelreihe *weiß* – wie ja auch die frühromantischen Wendungen vom sich selbst darstellenden Text nicht ipso facto bedeuten, daß der Text selbst (und nicht etwa nur sein Autor, Leser, Kritiker, wenn überhaupt irgend jemand) von sich *weiß*, daß er sich selbst darstellt. Insofern ist das Problem des Selbstbewußtseins ein implantiertes Problem und braucht in einer Theorie der ichfreien (Benjamin) Reflexion gar nicht notwendig behandelt oder gar ›gelöst‹ zu werden. Daher auch die weitgehende Distanz der vorliegenden Arbeit gegenüber dem tradierten Problemstand der Selbstbewußtseins-Philosophie im engeren Sinn. Implantiert scheint mir auch die Konsequenz, die Frank aus der Theorie der »ursprünglichen« *différance* für den Begriff von *Subjektivität* und *Selbstbe-*

wußtsein zieht: Derrida bestimme sie als einen *Effekt* der – dabei ihrerseits als mystischer Automatismus unterstellten – *différance* (S. 358). In Formulierungen dieser Art, so meine ich, schwingen Bedeutungsnuancen mit, die man Derrida nicht unterstellen kann. Zwar spricht er in der Tat davon, daß das Denken der *différance* einschneidende Folgen für »die Kategorie des Subjekts« habe, daß in ihm »die Gegenwart – und besonders das Bewußtsein, das Beisichsein des Bewußtseins – nicht mehr als die absolute Matrixform des Seins, sondern als eine ›Bestimmung‹ und ein ›Effekt‹ gesetzt wird« (D 23). Aber das heißt keineswegs, daß eine Deszendenz von einer mystisch selbstmächtigen *différance* zu einem aus ihr abgeleiteten »Bewußtsein seiner selbst« behauptet wird. Denn die ›Logik‹ der *différance* kompliziert und verwirrt ja eben die Ableitung einer Sekundarität aus einem einfachen Ursprung, »Effekt« meint in ihr »Effekt ohne Ursache« (D 10) – so wie auf der anderen Seite der Begriff der »ursprünglichen« *différance* gerade jeden Ursprung auslöscht, an einen »Nicht-Ursprung« verschiebt, ja sogar »den Namen (des Ursprungs) zerstört« (G 108). Nachträglichkeit und Ursprünglichkeit sind in Derridas Bestimmung also unauflösbar verschränkt; eben das ist ihre Pointe. Ob man das nun nachvollziehen kann oder nicht: auf dem Niveau dieser Semantik stellt sich Franks Problem überhaupt nicht.

b. Damit zusammenhängend glaubt Frank eine innere Konsequenz der Derridaschen Theorie nur als Einwand *gegen* sie und metakritische Aufklärung *über* sie einführen zu können glaubt. Derridas kritische Intention richtet sich allein auf dies: jedes Sein, jeder Sinn, jedes Selbst ist stets und ursprünglich in das Spiel differentieller Bestimmung und damit des Bezugs auf Alterität verwickelt; eine einfache Präsenz vor oder jenseits der *différance* gibt es nicht. Die *différance* als Negation aller ›Transzendentalität‹ wäre so quasi selbst transzendental. Läßt Derrida nun diese *différance* als sich selbst heckendes Mysterium vom Himmel fallen? Tatsächlich hält er sich mit Äußerungen zur ›Metaphysik‹ der *différance* weitgehend zurück. Immerhin definiert er sie aber doch, besonders deutlich in einem Aufsatz »Kraft und Bedeutung« (SD 9 ff.), als die »Kraft« der »Artikulation«, als »Kraft« mithin, welche die »Bedeutungen« und Formen des sprachlichen »Spiels« produziert – wobei er allerdings hinzufügt, daß auch diese Kraft nicht als transzendentale Selbstpräsenz dem von ihr inszenierten differentiellen Spiel vorausliegt. Diese Bestimmungen klingen deutlich genug an Konzepte wie das der (individuellen) sprachbildenden Kraft Humboldts oder analoge Konzepte der Romantiker an. Alle diese Konzepte *sind an sich selbst* semiologische Transformationen vor-semiologischer und vorkritischer Subjektivitäts- und Individualitätsvorstellungen. Insofern ist es eine – allerdings von Derridas stilistischen Gesten provozierte – künstliche Problematik, die *différance* erst als mysteriösen Automatismus zu deuten, der – selbst vom Himmel fallend – autonom allen Sinn und alles Selbst setze, um dann mit der Lösung aufzuwarten, die *différance* als Form und Seinsweise von Sinnsetzung, Subjektivität und Individualität anzusetzen. (*In* der *différance* bzw. *als* sie ist dann allerdings jede Subjektivität und jede Individualität, wie schon Humboldts sprachbildende *energeia* in ihrem Bezug auf den vorausliegenden *ergon*-Charakter der Sprache, radikal ›verandert‹, schon an ihrem »Ursprung« in eine unaufhebbare Alterität eingeschrieben.)

Mit der ›Lösung‹, die Frank für ein nicht-mystifikatorisches Verständnis der *différance* anbietet, hebt er übrigens selbst seine Einwände gegen Derridas Theorie hinweg. Denn auf der Basis dieser ›Lösung‹ gibt es nicht mehr das abstrakte – und von Frank selbst an Derrida herangetragene – Problem, wie ein Selbst nachträglicher Effekt der *différance* sein könne, ohne schon »vorgängig« in ihre Bahnungen »investiert« worden zu sein (S. 294). Die ursprüngliche Frage Franks, wie etwas sich in einem differentiellen Medium *als* sich (wieder) erkennen könne, wenn es nicht schon stets und vorgängig mit sich vertraut sei, wird damit allerdings nicht auf ihrem ›level‹ gelöst, sondern eher *als* Frage *in* Frage gestellt. Anders als Frank nahelegt, könnte diese Frage nicht nur auf den speziellen Fall des Selbstbewußtseins, sondern auf jedes Bewußtsein *von etwas* bezogen werden: wenn ich in einer Reflexion einen Gegenstand – ob mich selbst oder irgendetwas anderes – *als* diesen Gegenstand zu erfassen suche, was garantiert mir überhaupt, daß der Gegenstand meiner Reflexion mein Selbst oder ein Tisch *als* das, was sie an sich *selbst* sind, ist? Die Antwort darauf ist vielleicht: ein solches transzendentes Kriterium gibt es nicht und braucht es auch nicht zu geben – wenn man nämlich annimmt oder zugesteht, daß eben jede reflexive Vergegenständlichung durch weitere Reflexion permanent verändert und korrigiert werden kann, ohne je in *der* endgültigen Reflexion zu terminieren. Ein Spiel nie definitiver Deutungen, das der Realität menschlichen Bewußtseins eher entsprechen mag als das Einklagen eines transzendenten Kriteriums, das den gleitenden Vergegenständlichungen einen definitiven Halt böte.

3. Mit der Derrida unterschobenen Hypostasierung der *différance* als eines quasi mystischen Automatismus hängt eine andere von Frank entwickelte Problematik eng zusammen. Wenn die *différance* absolut ist, dann – so folgert Frank – kann »die Einheit unserer Weltansicht« und zumal »die Einheit des Selbstbewußtseins« theoretisch nicht mehr gedacht werden (S. 334). Das Denken der *différance* als ursprünglicher Spaltung »müßte auf die Absurdität hinauslaufen, den Bestand von so etwas wie Vertrautheit mit uns selbst abzustreiten« (S. 358). Diese Vertrautheit habe *mit faktischer Evi-*

denz den Charakter »einer absoluten Posivität und Identität« (S. 354); da sie als Erfahrung unleugbar bestehe (was ich für eine durchaus fragwürdige Evidenz-Reklamation halte), *müsse* sie auch – allen Gegenargumenten zum Trotz – in der Theorie gedacht werden können, und das *könne* sie eben nur jenseits der *différance*. Darauf kann mit Derrida eine doppelte Antwort gegeben werden. Erstens: einen hinreichend komplexen Begriff von Identität und Differenz vorausgesetzt, schließt Derridas Theorie keineswegs aus, daß es *im* Spiel der *différance* so etwas wie eine vage »Einheit unserer Weltansicht« oder ein Bewußtsein unserer selbst geben könne. Zweitens: wo Einheit und Selbstpräsenz dagegen als Posivitäten jenseits der *différance* gedacht werden, da und nur da impliziert Derridas Theorie in der Tat das Bestreiten der Möglichkeit einer solchen Einheit (des Selbstbewußtseins). Und *nur da* – in einer ganz bestimmten Semantik von Selbst und Einheit also – drängt sich die sehr traditionelle und von Derrida gerade überwundene Konsequenz auf, wie Frank dem Spiel der *différance* »eine ursprüngliche und dem Spiel entzogene Vertrautheit des Bewußtseins mit sich vorzuordnen« (S. 358), ein »prä-differentielles oder prä-semiologisches Selbstbewußtsein», das «Real-Grund« der nur für die »Erkenntnis«, nicht aber für das »Sein« unhintergehbaren *différance* sein soll (S. 359 f.). Worin aber kann diese beschworene Einheit und absolute Posivität des »Vertrautseins mit uns selbst« überhaupt bestehen, wenn es in ihr per definitionem keinerlei Bestimmtheit – die ja sofort differentiell wäre – geben soll? Und selbst wenn man ein derart ›reines‹, völlig prädifferentielles und irreflexives Selbstbewußtsein als *Grund* aller Bestimmung denken *möchte*, was spricht dafür, daß der Gegenstand dieser »Vertrautheit mit« den Namen »Sich« oder »Selbst« eher verdiente als der unendlich aufgeschobene Gegenstand differentieller Reflexion? Sobald nicht mehr rein logisch im Interesse der Denkmöglichkeit von absoluter Einheit und reinem Selbst argumentiert wird – was ja in einer Theorie des Selbstbewußtseins ohnehin sehr fragwürdig ist –, sondern die logischen Figuren auf ihre psychologischen Implikationen oder Konsequenzen hin befragt werden, gerät die Fichte-Henrich-Franksche Argumentation doch sehr ins Wanken: gerade in jeder vorgängigen und unreflektierten Vertrautheit mit sich hat die Psychologie das Sich-Verkennen zu lesen gelehrt; womit »wir« vertraut sind, ist nicht zuvörderst, sondern eher zuallerletzt unser wahres »Selbst«. Also ist das prädifferentielle Sich-Wissen, wenn es denn ein solches gibt, schwerlich tatsächlich, was es aus logisch-philosophischer Sicht sein soll: ein reines *Sich*-Wissen, eine absolute *Selbst*-Vertrautheit. Oder aus anderer Perspektive: die Psychologie hat längst gelernt, die Bildung und die Konstitution von Ich und Bewußtsein zu denken, ohne ein differenzloses und allem Wechsel vorgängiges Absolutes annehmen zu müssen.

Die Psychologie oder gar Freud könnte Frank wohl ebensowenig als Kronzeugen für seine spekulative Hypothese reklamieren wie irgendeinen Vertreter kritischer Phänomenologie. Ausdrücklich erwähnt wird, daß auch Heidegger »keine vorgängige Bekanntschaft seiner selbst« angenommen habe (S. 365), und ein Modell ursprünglicher Spiegelung ohne ein vorgängiges Gespiegeltes sieht Frank auch bei Lacan (S. 396) und Deleuze (S. 477). Als ›Gewährsmänner‹ bietet Frank denn auch in erster Linie Henrich und als historische Größe – wie stets in seinen Schriften – Schleiermacher bzw. »die Frühromantiker« auf. Mit ihnen könne und müsse man ein völlig a-thetisches, *nicht-setzendes* Selbstbewußtsein annehmen (S. 252 f., 257), das – selbst bestimmungslos und daher prädifferentiell – *vorgängiger Grund* aller Differenzierungen des *setzenden* Bewußtseins sei. Auch Novalis' *prima philosophia* von Gefühl und Reflexion, von Nicht-Setzen und Setzen glaubt Frank in diesem Sinn lesen zu können. Das aber ist nur möglich, indem er etwa in Novalis' Satz – »Was die Reflexion *findet, scheint* schon da zu seyn« (N 2, 111) – das kursive *scheint* völlig unterdrückt und den Satz als plane Ist-Aussage über die absolute Vorgängigkeit eines a-thetischen Gefühls vor der nachträglich setzenden Reflexion liest (S. 251 f.). Tatsächlich aber bringt Novalis, wie oben dargestellt (S. 80–88), die Pole Gefühl und Reflexion, Nicht-Setzen und Setzen gerade in Bewegung, und zwar in Richtung auf ihre ursprüngliche und unhintergehbare Entäußerung aneinander (Wechselspiel).

4. Mit der Substruktion einer prä- und irreflexiven, schlechthin bestimmungslosen »Vertrautheit mit sich« als Grund und Motor der Arbeit der *différance* scheint Frank genau in jene metaphysische Logik von Erstem und Zweitem, Grund und Begründetem, Präsenz und Repräsentation zurückzufallen, die Derrida gerade überwinden will. Insofern verschafft Franks Selbstbewußtseins-Theorie nicht, was sie doch will, Derridas Ideen ein tragfähigeres Fundament, als ihnen bei Derrida selbst zukommt, sondern sie verläßt deren kritische Grundpfeiler. Eben dies aber bestreitet Frank mit wiederholten Bemerkungen der folgenden Tendenz: das absolut positive und gleichzeitig reflexiv unverfügbare Vertrautsein mit sich sei weder eine substantielle Selbstpräsenz noch bloße Abwesenheit, weder eine Identität noch eine Differenz, vielmehr der selbst unterscheidungslose Grund aller dieser Unterscheidungen. Ein Erweis dieses kunstvollen begrifflichen Un-Dings bleibt aber nicht nur faktisch, sondern geradezu notwendig aus: denn wie sollte je ein »absolut Positives« positiv bestimmt werden können, das völlig prädifferentiell und athetisch, mithin jenseits aller Bestimmtheit ist. Franks Argumente sind denn auch rein negativ und

logischer Art: man *könne* die *différance* nicht denken, ohne ihr eine Nicht-Differenz vorzuordnen. Oder anders: man *müsse* eine Nicht-Differenz denken, um überhaupt einen Grund für die Arbeit der *différance* zu haben. Beides ist, nach den obigen Darlegungen, sehr fraglich. Umgekehrt dagegen spricht vieles dafür, daß Frank eben doch – seinen eigenen Kautelen zum Trotz – auf Denkfiguren einer Metaphysik der Präsenz zurückfällt.

5. Ist einmal die – *cum grano salis* – »ursprüngliche« Konstitutivität der *différance* (und der absoluten Reflexion) negiert, dann bietet sich noch eine andere, aus der Auseinandersetzung mit dem Idealismus bekannte Stoßrichtung der Kritik an: die an dem Selbstbegründungsanspruch von Denken und Reflexion. Frank parallelisiert die Figur der ursprünglichen Ursprungslosigkeit, welche die Romantiker für die Reflexion und Derrida für die *différance* und ihre Synonyme reklamieren, mit der idealistischen Auflösung des Seins in Denken (Reflexion) (S. 353 ff.) bzw. der Grenzverwischung von Real- und Ideal-, Seins- und Erkenntnisgründen (S. 360 f.). Die Kritik am das Sein verflüchtigenden Idealismus – als deren Modell Frank immer wieder Schelling erwähnt (mit Marx als seinem Nachfolger) – führt zur These eines schlechthin »transreflexiven Seins«, eines »Sockels des Seins« als unverfügbaren Fundaments aller Reflexion (S. 354). Im Bedenken dieses ihm vorgängigen und »unvordenklichen Seins« (S. 259) erfährt sich das denkende Subjekt »als nicht Grund seiend seines eigenen Bestandes« (S. 249), als »nicht Urheber seiner selbst« (S. 361), mithin als abhängig statt als absolute Quelle allen Sinns. Etwas marxscher formuliert lautet diese eher bescheidene Erkenntnis: »Real ist die Abhängigkeit jeder denkbaren Bestimmtheit vom vorgängigen *Sein*« (S. 361). Nun ist es bereits fraglich, ob eine traditionelle Idealismus-Kritik dieser Art selbst gegenüber dem Fichteschen Ich oder der Hegelschen Logik triftig ist, auf einen Widerstand in der Sache stößt. Denn wer würde schon ernsthaft bestreiten, daß das Bewußtsein insofern »nicht Urheber seiner selbst« ist, als es »– außer seinem nackten Sein – auch eine Reihe von Gegensätzen voraus(setzt), ohne die es sich nicht als das, *was* es ist, bestimmen und begreifen könnte« (S. 361)? Ein solches ›Theorem‹ von der Abhängigkeit alles Selbst artikuliert wenig mehr als einen Gemeinplatz der alltäglichsten Erfahrung, und man muß sich wundern, welch eine Anstrengung und welchen Begriffsaufwand die Philosophie zu benötigen scheint, um sich von dem absurdesten »Idealismus« des absoluten Denkens auf die Höhe des ›gesunden Menschenverstands‹ emporzuarbeiten. Vollends Derrida, der Philosoph der Endlichkeit, Nicht-Identität und Alterität, würde nie in dem von Frank genannten Sinn das Sein in Reflexion auflösen. Wohl aber würde er, in *seinem* Sinn von *différance* und Reflexion, mit guten Argumenten bestreiten, daß es ein unbezügliches Sein jenseits differentieller Relationen gebe bzw. daß ein derartiges Sein gar als Fundament der *différance* gedacht werden *müsse*. Mir scheint, daß Derridas Theorie nicht nur nicht zu einer Neuauflage des klassischen Idealismus-Vorwurfs quersteht; sie ist auch – trotz oder gerade wegen ihrer Sprengung sprachlich eingespielter ›logischer‹ Figuren – ganz zwanglos mit der alltäglichen wie mit der positiv-wissenschaftlichen Erfahrung vereinbar, daß das Bewußtsein nicht causa sui, sondern abhängig ist.

IV. *Das ek-statische »Spiel« reflexiven »Brechens« als Konvergenz- und Fluchtpunkt frühromantischer Transzendentalphilosophie, Mystik, Geometrie, Rhetorik, Texttheorie und Literaturkritik*

1 Schelling, *Ideen zu einer Philosophie der Natur*, S. 337. In einem anderen Wortsinn und an anderer Stelle hat allerdings auch Schelling die Reflexion »lebendig« genannt: sofern sie nämlich eine »Thätigkeit ist, die *bloß* auf Objekte gerichtet ist«, statt sich in der »absoluten Ruhe« und Einheit der intellektuellen Anschauung zu verlieren – die *aus dieser Perspektive*, nämlich der fehlenden Distinktheit, »dem Zustande des Todes gleicht«, obwohl sie doch andererseits »der höchste Moment des Seyns« ist (*Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus*, in: *Schriften von 1794–1798*, S. 204 f.).

2 Vgl. unten, S. 241 ff.

3 Fichte, *Grundlage*, S. 213.

4 A. a. O., S. 225 f.

5 A. a. O., S. 217.

6 Vor allem bei den Punkten 2 und 3 beziehe ich mich direkt auf Dick, *Novalis*, insbesondere S. 73, 101, 109.

7 Fichte, *Grundlage*, S. 227.

8 Ebd.

9 A. a. O., S. 217.

10 A. a. O., S. 244.

11 Vgl. Walter Schulz, *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*, Pfullingen 1985, S. 311.

12 Fichte, *Grundlage*, S. 230.

13 Da Benjamin die Form der Einbildungskraft überhaupt meidet, ist es nur konsequent, daß er auch bei der Interpretation dieses für zentral deklarierten Schlegel-Fragments nicht auf das Wort »schweben« eingeht.

14 Daß Fichte selbst die Handlungsformen von Reflexion und schwebend-produzierender Einbildungskraft entgegengesetzt hat, hinderte

die Romantiker nicht daran, seine Philosophie, die ja in ihrer eigenen Form wesentlich von der Reflexion geprägt ist, an sich selbst als ein Schweben zu bezeichnen: »Fichtes Cykliren, das Schwebende seiner Terminologie [. . .] ist sehr kritisch« (S 18, 32). Doch schon wenig später revoziert Schlegel diese Charakteristik und spricht auch der Fichteschen Philosophie ab, was dieser durch Entgegensetzung gegen die Einbildungskraft der Reflexion abspricht: »Fichtes Styl ist nichts weniger als schwebend; er liebt nur die Veränderung im Fixen« (S 18, 36).

15 Schulz, *Metaphysik des Schwebens*, S. 314.

16 A. a. O., S. 416. Schulz unterscheidet in seiner *Metaphysik des Schwebens* Fichtes, Kierkegaards und Heideggers Bestimmungen des Schwebens. Auf Schlegel und Novalis geht er nicht näher ein, sondern beläßt es bei einer kurzen Bemerkung (S. 310 f.) im Rahmen der Fichte-Darstellung (die selbst auch recht kursorisch ausfällt).

17 F. Schlegel, zit. nach: Karl Konrad Polheim, »Friedrich Schlegels ›Lucinde‹«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88 (1969), S. 77.

18 Lacan, *Schriften II*, S. 85, 176 f.

19 Paul Valéry, *Über Kunst*, Frankfurt a. M. 1959, S. 143.

20 Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 104 f.: »Eine Partie Schach ist gleichsam die künstliche Verwirklichung dessen, was die Sprache in ihrer natürlichen Form darstellt.«

21 Nach der Fichte-Deutung Alexis Philonenkos hat schon Fichte selbst dies getan, indem er den logischen »Satz« a = a nur als *Schein* aufgreift und im Fortgang der Darstellung *als* Schein destruiert. Vgl. Anmerkung 42, S. 258.

22 Striedter, *Die Fragmente des Novalis*, S. 126 ff. (in der Neuausgabe von 1984: S. 122 ff.).

23 A. a. O., S. 138 (in der Neuausgabe von 1984: S. 134).

24 F. N. Mennemeier, *Friedrich Schlegels Poesiebegriff. Dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie*, München 1971, S. 244.

25 Fichte, *Grundlage*, S. 274.

26 Zu Schlegels teils erklärter, teils impliziter ›Subversion‹ der Geschlossenheit der »Ellipse« vgl. Werner Hamacher, »Der Satz der Gattung: Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes unbedingtem Grundsatz«, in: *MLN* 95 (1980), S. 1172 f.

27 Immerwahr, *Die symbolische Form des »Briefes über den Roman«*, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88 (1969), S. 41–60, hier: S. 42.

28 In: S 16, 580 (Kommentarteil). In seiner ersten Edition der *Literarischen Notizen 1797–1801 (Literary Notebooks*, London 1957 = LN) kommentierte auch Eichner »das Zeichen im Text« als »Parabel« (Anm. zu LN 2060, S. 301). Immerwahrs Deutung ist insofern nur die fast wörtliche Übernahme eines früheren Kommentars Eichners, der bei der Ausgabe von 1982 ohne Angabe von Gründen revidiert wird.

29 Walter Benjamin, »Drei Lebensläufe«, in: *Zur Aktualität Walter Benjamins*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M. 1972, S. 46.

30 Raymond Immerwahr hat in seinem glänzenden Aufsatz »Structural symmetry in the episodic narratives of Don Quichote, part one« (in: *Comparative Literature* 10 (1958), S. 121–135) Schlegels Bemerkungen über Cervantes' »Symmetrie und Musik« paradigmatisch eingelöst.

31 Vgl. dazu Michel, *Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik*, S. 275 ff.

32 A. J. Greimas, *Strukturale Semantik*, Braunschweig 1971, S. 24 ff.

33 A. a. O., S. 78–92.

34 A. a. O., S. 88–92.

35 A. a. O., S. 86.

36 A. a. O., S. 83.

37 A. a. O., S. 87 f.

38 Jakobson, »Zeichen und System der Sprache«, S. 273. Die Positivität, die Saussure den ausgegrenzten *signes* als Produkten der differentiellen Artikulation zuspricht (*Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft*, S. 144 f.), meint lediglich den *faktischen* Bestand dieser Zeichen, nicht aber eine positive *Wesens*bestimmung. Oder anders formuliert: Saussures Rede markiert nur eine Positivität des Negativ-Relationalen selbst, nicht aber eine Positivität des Positiv-Relationalen, der Ähnlichkeit.

39 Vgl. II 140–157 und 204–213, sowie Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie*, Frankfurt a. M. 1980, S. 9–77.

40 Vgl. A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe II (Die Kunstlehre)*, hg. von Edgar Lohner, Stuttgart 1963, S. 225 ff. und 282 ff.

41 Vgl. Anmerkung 47, S. 278 f.

42 Schulbeispiel für eine solche Lektüre ist Melitta Gerhards Aufsatz »Goethe's ›Geprägte Form‹ im romantischen Spiegel. Zu Friedrich Schlegels Aufsatz ›Über Goethe's Meister‹«, in: *On Romanticism and the Art of Translation. Studies in Honor of Edward H. Zeydel*, Princeton 1956, S. 29–46. Zu M. Gerhards Deutung von Schlegels Einleitungssatz vgl. S. 38.

43 Mennemeier, *Friedrich Schlegels Poesiebegriff*, S. 236.

44 An ihrer Stelle beansprucht diese Bemerkung nur Gültigkeit für die *besonderen* Personen des ersten Roman-Kapitels. Über die »Bildung« anderer Personen, insbesondere die der Turm-Gesellschaft, wird später sogar ausdrücklich anderes gesagt. Dennoch behält die Bemerkung des ersten Absatzes, wie weiter unten gezeigt wird (199 ff.), in zweiter Reflexion auch eine Berechtigung gegenüber der scheinbar hochgeschätzten Turm-Gesellschaft.

45 Zum doppelten bzw. ambivalenten Ökonomie-Begriff in Novalis' *Wilhelm Meister*-Rezeption vgl. Hans-Joachim Mähl, »Goethes Urteil über Novalis. Ein Beitrag zur Geschichte der Kritik an der deutschen

Romantik«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts*, 1970, S. 130–270, insbesondere S. 235; Hans-Joachim Beck, *Friedrich von Hardenberg. »Oeconomie des Styls«. Die »Wilhelm Meister«-Rezeption im »Heinrich von Ofterdingen«*, Bonn 1976; Rolf-Peter Janz, *Autonomie und soziale Funktion von Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis*, Stuttgart 1973, S. 98 ff.

46 Es fällt schwer, das Sich-selbst-zum-besten-Halten der Turm-Gesellschaft – das wenig mehr als *eine* Form ihres universalen Macht-*Zynismus* ist – wie F. N. Mennemeier als ironische Krönung ihrer »Bildung« aufzufassen und so in das scheinbar ungebrochen positive Schlußbild ihrer »Größe« zu integrieren (Mennemeier, *Friedrich Schlegels Poesiebegriff*, S. 258). Genausowenig überzeugt Mennemeiers recht spekulative Deutung, Schlegel sehe die positive Bildungsidee von Goethes Roman weder allein in Wilhelm unendlichem, aber nur ›inneren‹ Streben noch in der endlichen und nach außen wirkenden Verständigkeit der Turm-Gesellschaft realisiert, sondern in der Anweisung auf ihre »Synthese« (S. 258). Dieser ›Dreh‹ zeigt nicht nur ein weiteres Mal, wie schwer es ist, den Lehrjahren eine positive Bildungsidee abzugewinnen, er biegt auch die Tendenz der Schlegelschen Kritik auf eine Bahn zurück, aus der sie sich gerade löst.

47 Clemens Heselhaus hat diese Erkenntnis in seiner auf Benjaminsche Ideen rekurrierenden Arbeit über die romantische *Meister*-Kritik zumindest angedeutet: »Das Gesetz der *Lehrjahre*-Symbolik ist [. . .] das der Spiegelung. Figuren spiegeln sich in Figuren, Ereignisse in Ereignissen und Lebenskreise in Lebenskreisen. Wenn solche Spiegelung erst durch die Idee der Bildung formuliert werden müßte, wäre das Kunstgesetz dieses Romans verletzt« (*Die Wilhelm-Meister-Kritik der Romantiker*, S. 114). Da Heselhaus aber der Schlegelschen Rezension nur wenig mehr als eine Seite widmet, bleibt diese Bemerkung abstrakt, ohne Vermittlung mit der Mikrologie des Schlegelschen Textes.
Diejenigen Interpreten, die in unbeirrbarer Orientierung am Entwicklungsschema die Pointen der Schlegelschen Kritik überlesen, pflegen manchmal ihr eigenes Unvermögen als Mangel des ›Interpretierten‹ auszugeben. Die Formel dafür lautet: zwar gelingt Schlegel eine subtile Analyse des kompositorischen Aufbaus der *Lehrjahre*, aber ihr ›Gehalt‹ – der eben als Gehalt von Wilhelms Bildungsgang verstanden bzw. gesucht wird – werde nur spärlich berührt. Paradigmatisch dafür wiederum ein Satz Melitta Gerhards: »So nachfühlend und erhellend aber Schlegel (den) Weg (Wilhelms) mit seinen mannigfachen Kurven und Wechselfällen verfolgt, [. . .] – seine Deutung berührt kaum die Frage und läßt sie jedenfalls im tiefsten ungelöst, zu welchem Ziel dieser »Stufengang« leitet, was den letzten Sinn und Grund dieser inneren Entwicklung ausmacht« (»Goethe's ›Geprägte Form‹ im romantischen Spiegel«, S. 39). Schlegel berührt diese Frage nicht nur kaum, er dekonstruiert und überwindet sie »im tiefsten« bereits *als* Frage – und gibt in seiner Verschiebung der Fragestellung ›Antworten‹ auf Fragen, die wiederum von Melitta Gerhard und anderen kaum berührt werden.

48 Vgl. oben, S. 34 f.

49 Vgl. Mennemeier, *Friedrich Schlegels Poesiebegriff*, S. 254–256.

50 Herder, *Sämmtliche Werke*, Bd. 11, S. 237.

51 Herder, *Sämmtliche Werke*, Bd. 6, S. 42.

52 In dieser Deutung widerspreche ich Werner Hamacher, der als Reflexion im Sinne Schlegels allein die elliptisch geschlossene Beziehung zweier Pole anerkennt und deshalb die parekbatische oder parabolische Öffnung als das Andere der reflexiven Selbstbeziehung, ja als deren Negation versteht (»Der Satz der Gattung«, S. 1172–1174). Anders als Hamacher sieht auch Michael von Poser die Parabase als Moment der poetischen Reflexion selbst: »Schlegels romantische Roman-›Parekbase‹ ist ein – nicht weiter hervorgehobenes – Moment des bewußten künstlerischen Spiels. Als solches geht sie auf in der höheren Form der Beschäftigung des Kunstwerks mit sich selbst: der potenzierenden Selbstreflexion« (*Der abschweifende Erzähler*, Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich 1969, S. 131). Zum Begriff der Parekbase vgl. auch Belgardt, *Romantische Poesie*, S. 103 f., und Bausch, *Theorien des epischen Erzählens in der deutschen Frühromantik*, S. 110 ff.

53 Vgl. Hamacher, »Der Satz der Gattung«, S. 1174.

54 Vgl. Dietrich Mathys Studie über *Poesie und Chaos. Zur anarchistischen Komponente der frühromantischen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1984.

55 Mathy, *Poesie und Chaos*, S. 54.

V. *Systemtheoretische und geschichtsphilosophische Fluchtpunkte der romantischen Theorie absoluter Selbstreflexion*

1 Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1985, S. 43.

2 A. a. O., S. 171.

3 A. a. O., S. 173.

4 Ebd.

5 A. a. O., S. 593.

6 A. a. O., S. 596.

7 Ebd.

8 A. a. O., S. 167.

9 A. a. O., S. 141.

10 A. a. O., S. 596.

11 A. a. O., S. 166.

12 A. a. O., S. 112.

13 Bernhard Lypp, *Ästhetischer Absolutismus. Zum Widerstreit von Reflexion und Sittlichkeit im deutschen Idealismus*, Frankfurt a. M. 1972, S. 51.
14 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 172.
15 A. a. O., S. 111.
16 A. a. O., S. 108 ff.
17 A. a. O., S. 145.
18 A. a. O., S. 656.
19 A. a. O., S. 154.
20 A. a. O., S. 25.
21 A. a. O., S. 27.
22 A. a. O., S. 106.
23 A. a. O., S. 27, 284.
24 A. a. O., S. 112.
25 Ebd.
26 A. a. O., S. 284.
27 A. a. O., S. 167.
28 A. a. O., S. 96.
29 A. a. O., S. 142.
30 A. a. O., S. 130.
31 A. a. O., S. 605.
32 A. a. O., S. 25.
33 A. a. O., S. 605 f.
34 A. a. O., S. 291.
35 A. a. O., S. 122.
36 A. a. O., S. 123.
37 A. a. O., S. 150.
38 A. a. O., S. 25.
39 Ebd.
40 A. a. O., S. 142.
41 A. a. O., S. 103.
42 A. a. O., S. 631.
43 Jurij Striedter hat diese Dialektik von Erfüllung und Nicht-Erfüllung glänzend anhand von Novalis' Adaptation der mittelalterlichen Figural-Darstellung herausgearbeitet. In der mittelalterlichen figura wird ein Geschehen in den göttlichen Heilsplan integriert; die figura ist zwar aktual unerfüllt und auf zukünftige Erfüllung angelegt, »in der Vorsehung Gottes« ist sie aber »stets schon erfüllt« (Auerbach). Bei Novalis wird die vorgängige transzendente Erfülltheit und die Direktheit des Heilsweges weitgehend gekappt. Die Figuren geraten in ein oft verwirrendes Spiel miteinander und erfüllen sich erst in einem Leser, der sich durch dieses immanente Verweisungsspiel zur »Selbsttätigkeit« anregen läßt. Aber in diesem Weiterreflektieren der mit sich spielenden Figuren wiederholt sich in ›modernerer‹ Weise die mittelalterliche ›Dialektik‹ von Unerfülltheit und Erfüllung der Figuren. Vgl. Striedter, *Die Fragmente des Novalis*, S. 207–254.
44 Luhmann, *Soziale Systeme*, S. 111.
45 A. a. O., S. 109.
46 Ebd.
47 Peter Szondi, *Poetik und Geschichtsphilosopie*, 2 Bde., Frankfurt a. M. 1974.

Nachbemerkung

1 Günter Peters, *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert*, Stuttgart 1982, S. 73 f.
2 A. a. O., S. 75 ff.
3 Vgl. Chryssoula Kambas, »Walter Benjamins Verarbeitung der deutschen Frühromantik«, in: *Romantische Utopie – Utopische Romantik*, hg. von Gisela Dischner und Richard Faber, Hildesheim 1979, S. 195–200.

Anhang
Zur Vor- und Nachgeschichte von Walter Benjamins Romantik-Dissertation. Ein Kapitel Wissenschaftsgeschichte

1 Vgl. die Zitate auf den Seiten I 13, 45, 107.
2 Über die zwei Zitationen im Text hinaus gibt es eine weitere in den Anmerkungen (I 13).
3 Charlotte Pingoud, *Grundlinien der ästhetischen Doktrin Friedrich Schlegels*, Stuttgart 1914, S. 34.
4 Erwin Kircher, *Philosophie der Romantik*, Jena 1906, S. 22 f. und 108 f.
5 Haym, *Die Romantische Schule*, S. 298.
6 Kircher, *Philosophie der Romantik*, S. 123.
7 Marie Joachimi, *Die Weltanschauung der deutschen Romantik*, Jena und Leipzig 1905, S. 176.
8 A. a. O., S. 146.
9 Siegbert Elkuß, *Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung*, München und Berlin 1918, S. 13.
10 A. a. O., S. 31.
11 A. a. O., S. 78.
12 A. a. O., S. 79. Joachimis ›Definition‹ lautet: »Die Romantik ist ein Protest gegen kleinliche Interessen, kümmerliche Moral, spießbürgerliche Ideale, sentimentale Lebensauffassungen; sie ist ein Kampf gegen alle diejenigen, die eng in Vorurteilen gebunden bleiben und dabei sich

mit hochtrabenden Redensarten und erborgten Idealen wichtig machen. Die Romantiker wollen die Deutschen tiefer sehen, größer denken, wahrer fühlen lehren« (*Die Weltanschauung der deutschen Romantik*, S. 7).

13 Elkuß, *Zur Beurteilung...*, S. 18.

14 Vgl. a. a. O., S. 31 f. und 75.

15 A. a. O., S. 44.

16 H. Spaarnay, »Neue Schriften zur Romantik«, in: *Neophilologus* 9 (1923), S. 101 f.

17 A. a. O., S. 104 f.

18 Die Bibliographie zur Novalis-Forschung stammt von Friedrich Hiebel und ist abgedruckt in seinem Buch *Novalis. Der Dichter der blauen Blume*, München 1951, S. 340 ff.

19 Wie nachteilig die Unkenntnis der Benjaminschen Dissertation sich auswirken kann, zeigt auch Peter Szondis Aufsatz »Friedrich Schlegel und die romantische Ironie» (in: *Euphorion* 48 (1954), S. 397–411). Was Szondi in diesem sehr allgemeinen und sehr skizzenhaften Aufsatz über Reflexion und Ironie äußert, reicht nicht annähernd an das von Benjamin bereits Geleistete heran.

20 Klaus Briegleb, *Ästhetische Sittlichkeit. Versuch über Friedrich Schlegels Systementwurf zur Begründung der Dichtungskritik*, Tübingen 1962, S. 6.

21 A. a. O., S. 49.

22 Zunächst reiht Briegleb Zitat an Zitat, Paraphrase an Paraphrase, ohne auch nur andeutungsweise ein Bewußtsein davon zu bekunden, wie gewagt, wie brüchig oder auch wie tragfähig Benjamins Theorie der poetischen Reflexion, ja was überhaupt ihre Pointe ist. Insofern ist Brieglebs von Ausdrücken der Hochachtung durchsetztes Referat nur eine ausführlichere Variante von Spaarnays Rezension. Es konnte nicht ausbleiben, daß in eine solche, von keinerlei philosophischem Problembewußtsein getrübte Paraphrase manche Verkehrung des Paraphrasierten sich einschleicht. Doch es würde nicht lohnen, hier ins einzelne zu gehen. Interessanter sind vielmehr die Fluchtpunkte, an denen Briegleb einen Konflikt zwischen seinen und Benjamins Ausführungen angelegt sieht. Da wird dann einfach, Komplement des kritiklosen Referats, dekretiert: von einem Ursprung der Reflexion wie aus nichts, von ihrer »schöpferischen Allmacht« könne bei Schlegel »nicht die Rede sein« (S. 221) – liegt doch nach Briegleb jedem Kunstwerk oder allem, was, »wie wir wissen, Bildung heißt«, die sittliche Substanz des »Guten« zugrunde (S. 213, 221). Und das bedeute zugleich, daß es den Romantikern – anders als Benjamin will – mindestens ebenso um den guten Inhalt wie um die Form gehe. Das mag alles schön, gut und wahr sein – so wie Briegleb es formuliert, trägt es jedenfalls kaum etwas zu einer weiterführenden Auseinandersetzung mit Benjamins theoretischem ›Wurf‹ bei. Dennoch bleibt Brieglebs Arbeit in den sechziger Jahren diejenige, die innerhalb der Romantik-Forschung Benjamins Dissertation – schon durch ihre Privilegierung gegenüber der sonstigen Sekundärliteratur – am extensivsten aufgreift.

Zur sonstigen Benjamin-Rezeption in der Romantik-Forschung der sechziger Jahre nur wenige Sätze. Ein kritiklos zitierender Umgang mit Benjamins Dissertation, wie bei Spaarnay und weitestgehend bei Briegleb, prägt auch Clemens Heselhaus' 1964 veröffentlichten Aufsatz »Die Wilhelm-Meister-Kritik der Romantiker und die romantische Romantheorie« (in: *Poetik und Hermeneutik* I: *Nachahmung und Illusion*, hg. von H. R. Jauß, München 1964, S. 113–127). Heselhaus' (teilweise nicht als solche ausgewiesene) Adaption Benjaminscher Sätze geht zwar – anders als bei Briegleb – in das Niveau seiner eigenen Sätze ein, aber eine Auseinandersetzung mit ihm will und kann sein kurzer Aufsatz nicht leisten.

Walter Bausch erwähnt in der Einleitung zu seiner Darstellung von *Theorien des epischen Erzählens in der deutschen Frühromantik* (Bonn 1964) Benjamins Arbeit zwar ganz abstrakt als »wichtige Studie«. Wo er sich aber materialiter über Schlegels Begriffe der Ironie und der Kritik äußert, fehlt dann jeder Hinweis auf Benjamin, und der Begriff der Reflexion bleibt vollends eine Leerstelle. Klaus Peter geht in seiner Arbeit *Friedrich Schlegels ästhetischer Intellektualismus. Studien über die paradoxe Einheit von Philosophie und Kunst in den Jahren vor 1800* (Diss. Frankfurt a. M. 1966) zwar wieder ausführlicher auf Benjamin ein (S. 25–28); seine wenig fundierten Bemerkungen unterlaufen aber deutlich die philosophische Durchbildung ihres Gegenstandes. Raimund Belgardt (*Romantische Poesie. Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel*, The Hague/Paris 1969) beschränkt seine Ausführungen zum Reflexionsbegriff auf die gängigsten Wendungen und seine Benjamin-Rezeption auf das Zitat zweier (Teil-)Sätze (S. 104, 124 ff.).

Chryssoula Kambas macht Benjamins Romantik-Rezeption zwar ausdrücklich zum Thema eines längeren Aufsatzes (»Walter Benjamins Verarbeitung der deutschen Frühromantik«), aber der Differenzierungsgewinn dieses Aufsatzes liegt ausschließlich auf der Ebene einer politisch-biographischen Verortung des Benjaminschen Interesses und Desinteresses an »der Romantik«. Substanz und Haltbarkeit der Reflexionstheorie werden dabei weder philosophisch noch philologisch befragt, vielmehr beschränkt sich der Umgang mit der Dissertation wiederum auf eine knappe Wiedergabe der einschlägigen Wendungen.

23 Eberhard Huge, *Poesie und Reflexion in der Ästhetik des frühen Friedrich Schlegel*, Stuttgart 1971, S. 6.

24 A. a. O., S. 129.

25 A. a. O., S. 7.

26 F. N. Mennemeier, *Friedrich Schlegels Poesiebegriff*, S. 243 f. und 273.
27 Vgl. Raymond Immerwahr, »The subjectivity or objectivity of Friedrich Schlegel's poetic irony«, in: *The Germanic Review* 26 (1951), S. 173–191, und »Die symbolische Form des ›Briefes über den Roman‹«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88 (1969), S. 41–60.
28 Mennemeier, *Friedrich Schlegels Poesiebegriff*, S. 255.
29 A. a. O., S. 71.
30 Bernhard Lypp, *Ästhetischer Absolutismus und politische Vernunft*, S. 46.
31 A. a. O., S. 90.
32 A. a. O., S. 30, 34, 57.
33 A. a. O., S. 83–85, 133.
34 A. a. O., S. 126.
35 A. a. O., S. 61 und 90.
36 A. a. O., S. 51.
37 A. a. O., S. 49.
38 A. a. O., S. 48.
39 A. a. O., S. 21.
40 A. a. O., S. 72.
41 A. a. O., S. 132.
42 Vgl. etwa Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*, Tübingen 1960, S. 231–233, und Dick, *Novalis*, S. 328–330, 400‹403.
43 *Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, hg. von Oskar F. Walzel, Berlin 1890, S. 426.
44 Ernst Behler, »Die Kunst der Reflexion. Das frühromantische Denken im Hinblick auf Nietzsche«, in: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese*, Berlin 1973, S. 220.
45 Angesicht des Materials, das Behlers Aufsatz bietet, und angesichts der stärker theoretischen Vorläuferschaft von Lypp und Huge ist um so erstaunlicher, wie bescheiden die Arbeit am Reflexionsbegriff noch in Roland Heines *Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann* (Bonn 1974) ausfällt. Bei Friedrich Schlegel besteht sie in einer Paraphrase der allseits zitierten Athenäumsfragmente 116 und 238 (S. 48 f.). Immerhin verweist Roland Heine aber ausdrücklich auf Benjamin als Gewährsmann eines vertieften Reflexionsbegriffs und zitiert auch einige Wendungen aus Benjamins Dissertation. Dabei versucht er sogleich – einem Grundmotiv seiner Arbeit entsprechend – eine scharfe Trennungslinie zwischen Schlegel und Novalis zu ziehen. Benjamins Bemerkung, die frühromantische Reflexionstheorie habe im Felde der Kunstkritik »vor allem Friedrich Schlegel«, im Felde der Naturerkenntnis »unter anderen Novalis ausgebildet« (I 54), wird deshalb in eine Opposition umgedeutet (S. 83). Aus Benjamins *relativer* Gewichtung (»vor allem«, »unter anderen«) ist dies aber keineswegs herauszulesen. Nicht weniger widerspricht es der Benjaminschen Darstellung (und im übrigen schon dem 116. Athenäumsfragment), poetische Reflexion bei Schlegel »auf die Selbstdarstellung des Dichters innerhalb der Grenzen des poetischen Werks« zu beschränken (S. 83).
Eine ebenfalls 1974 erschienene Arbeit Klaus Ruders (*Zur Symboltheorie des Novalis*, Marburg 1974) betreibt zwar wieder eine extensivere Rezeption von Benjamins Arbeit (S. 30–37, 50, 57–59), aber dabei handelt es sich ausschließlich um die bloße Wiedergabe Benjaminscher Wendungen.
46 Hörisch, *Die fröhliche Wissenschaft der Poesie*, S. 79.
47 Vgl. Manfred Franks bereits erwähnten Aufsatz »Die Philosophie des sogenannten ›magischen Idealismus‹« (1969) und die entsprechenden Passagen in: *Das Problem »Zeit« in der deutschen Romantik*, S. 141 ff.
48 Zu Summerer vgl. oben, S. 261 f.
49 Hörisch, *Die fröhliche Wissenschaft der Poesie*, S. 68–80.
50 Haslinger, *Die Ästhetik des Novalis*, Königstein/Ts. 1981, S. 215.
51 A. a. O., S. 193.
52 Um so erstaunlicher, daß und wie Haslinger in seinen wenigen Sätzen zu Benjamins Dissertation dieser die Schuld für ihre Folgenlosigkeit selbst zuschreibt: es sei der Mangel an naturphilosophischer Fundierung, durch den sich Benjamins Arbeit um ihre Rezeption gebracht habe. Eine abenteuerliche Diagnose, und dies um so mehr, als Haslingers eigene »Entwicklung des romantischen Reflexionsbegriffs« in naturphilosophischer Rücksicht (S. 100 ff.) wenig anderes tut, als Gedanken aus Benjamins Kapitel über »Die frühromantische Naturerkenntnis« zu wiederholen.
53 Vgl. insbesondere die S. 54 ff. in Mathy, *Poesie und Chaos*. Auch Mathys Verschränkung von Chaos und Reflexion beruht, sofern sie nicht in eher vordergründiger und wenig haltbarer Form von einem »formlosen« und »chaotischen« Reflektieren spricht, ganz auf Benjamins Sätzen über die »Sprünge« zwischen den Reflexionsstufen und über die Auflösung der strengen Reflexionsform qua Verwirrung der Unterscheidung von reflektierendem und reflektiertem Pol. Vgl. dazu oben, S. 204 ff. Erstaunlicherweise erwähnt Mathy weder die ihm vorgreifenden Passagen zum Chaos-Begriff bei Mennemeier (*Friedrich Schlegels Poesiebegriff*, S. 32 ff.) noch Manfred Dicks ausführliche Darlegungen zur Inthronisation von Zufall und Anarchie in Novalis' Poetik. (*Die Entwicklung des Gedankens der Poesie in den Fragmenten des Novalis*)
54 Raymond Immerwahr, »The subjectivity or objectivity of Friedrich Schlegels poetic irony«, S. 173 ff.
55 Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie*, S. 9.
56 Ebd.

57 A. a. O., S. 18 f.
58 A. a. O., S. 50.
59 A. a. O., S. 427.
60 A. a. O., S. 431.
61 Max Pulver, *Romantische Ironie und romantische Komödie*, St. Gallen 1912, S. 3–8.
62 Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie*, S. 431 ff.
63 Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen ²1969, S. 240.
64 Vgl. a. a. O., S. 55–82.
65 Martin Walser, *Selbstbewußtsein und Ironie*, Frankfurt a. M. 1981, S. 23 f.
66 A. a. O., S. 51 f.
67 A. a. O., S. 32.
68 Heinz-Dieter Weber, *Friedrich Schlegels »Transzendentalpoesie«*, S. 20 f.
69 Kurt Röttger, *Kritik und Praxis. Zur Geschichte des Kritikbegriffs von Kant bis Marx*, Berlin/New York 1975, S. 118 f.
70 Ernst Keller, *Kritische Intelligenz: Lessing – Schlegel – Börne. Studien zu ihren literaturkritischen Werken*, Bern/Frankfurt a. M. 1976.
71 Striedter erwähnt zwar auch im Vorwort zum unveränderten Nachdruck (1984) seiner Novalis-Monographie nicht die bahnbrechende Arbeit Benjamins oder erklärt gar die offenbare Unkenntnis von Benjamins immerhin publizierten Buch in seiner glänzenden Dissertation von 1953; wohl aber deutet er – in zwei, drei ebenso lakonischen wie souveränen Sätzen – die enge Verbindung der frühromantischen Philosophie sowohl zur strukturalistischen Semiotik als auch zum »Poststrukturalismus und Deconstructionismus« an (S. 8).
Eine (vorweggenommene) Probe auf den zweiten Teil dieser Andeutung geben bereits die vorzüglich kommentierenden Einführungen, mit denen Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy ihre einbändige französische Auswahl-Edition einiger frühromantischer Texte begleiten. Sie zeigen, wie sehr schon ein Kommentar der bekanntesten, von den Frühromantikern selbst veröffentlichten Texte und ihrer Leitbegriffe (romantisch, Fragment, Liebe, Religion, Gattung, Kritik, Literatur) auf poststrukturalistische Motive führt. Vgl. *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, présenté par Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, Paris 1978.

N 1 Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel. Erster Band: *Das dichterische Werk*, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart ³1977.
N 2 Novalis, *Schriften*. Zweiter Band: *Das philosophische Werk I*, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Stuttgart ³1981.
N 3 Novalis, *Schriften*. Dritter Band: *Das philosophische Werk II*, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Stuttgart ²1968.
N 4 Novalis, *Schriften*. Vierter Band: *Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse*, hg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, Stuttgart ²1975.
S 1 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Erster Band: *Studien des klassischen Altertums*, hg. von Ernst Behler, Paderborn/München/Wien 1979.
S 2 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Zweiter Band: *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, hg. von Hans Eichner, 1967.
S 3 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Dritter Band: *Charakteristiken und Kritiken II (1802–1829)*, hg. von Hans Eichner, 1975.
S 5 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Fünfter Band: *Dichtungen*, hg. von Hans Eichner, 1962.
S 6 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Sechster Band: *Geschichte der alten und neuen Literatur*, hg. von Hans Eichner, 1961.
S 8 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Achter Band: *Studien zur Philosophie und Theologie*, hg. von Ernst Behler und Ursula Struc-Oppenberg, 1975.
S 10 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Zehnter Band: *Philosophie des Lebens. Philosophie der Sprache und des Wortes*, hg. von Ernst Behler, 1969.
S 11 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Elfter Band: *Wissenschaft der europäischen Literatur. Vorlesungen, Aufsätze und Fragmente aus der Zeit von 1795–1804*, hg. von Ernst Behler, 1958.
S 12, 13 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Zwölfter und Dreizehnter Band: *Philosophische Vorlesungen (1800–1807)*, Erster und Zweiter Teil, hg. von Jean-Jacques Anstett, 1964.
S 16 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Sechzehnter Band: *Fragmente zur Poesie und Literatur I*, hg. von Hans Eichner, 1981.
S 18, 19 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Achtzehnter und Neunzehnter Band: *Philosophische Lehrjahre 1796–1806 nebst philo-*

sophischen Manuskripten aus den Jahren 1796–1828, hg. von Ernst Behler, 1963 und 1971.

LN Friedrich Schlegel, *Literary Notebooks 1797–1801*, hg. von Hans Eichner, London 1957 (textgleich: Berlin 1980).

I Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Band I: *Abhandlungen*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974.

II Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Zweiter Band: *Aufsätze, Essays, Vorträge*, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1974.

IV Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*. Vierter Band: *Kleine Prosa. Baudelaire-Übertragungen*, hg. von Tillmann Rexroth, Frankfurt a. M. 1972.

B Walter Benjamin, *Briefe*, hg. von Gershom Scholem und Theodor W. Adorno, Frankfurt a. M. 1966.

H Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hg. von Friedrich Beißner, Bd. 4, 1 *(Empedokles. Aufsätze)*, Stuttgart 1961.

D Jacques Derrida, »Die différance«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Berlin 1976, S. 6–37.

Dis Jacques Derrida, »La dissémination«, in: ders., *La dissémination*, Paris 1972, S. 319–417.

G Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt a. M. 1974.

Lds Jacques Derrida, »La double séance«, in: ders., *La dissémination*, Paris 1972, S. 199–317.

SD Jacques Derrida, *Die Schrift und die Differenz*, Frankfurt a. M. 1972.

SP Jacques Derrida, *Die Stimme und das Phänomen*. Frankfurt a. M. 1979.

Die in der Rubrik *Abkürzungen* nachgewiesenen Titel – also die meistzitierten Primärtexte – werden hier nicht nochmals aufgeführt.

a) Weitere Primärliteratur

Johann Gottlieb Fichte, *Über den Begriff der Wissenschaftslehre; Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre; Zweite Einleitung in die Wissenschaftslehre; Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*, alle in: *J. G. Fichtes sämmtliche Werke*, 8 Bde., hg. von I. H. Fichte, Berlin 1845/1846 (Nachdruck Berlin 1971), Bd. 1.

Ders., *Darstellung der Wissenschaftslehre. Aus dem Jahre 1801*, in: *Sämmtliche Werke*, a. a. O., Bd. 2.

Ders., *Über Geist und Buchstab in der Philosophie*, in: *Sämmtliche Werke*, a. a. O., Bd. 8.

Ders., *J. G. Fichte – Gesamtausgabe*, hg. von Reinhard Lauth und Hans Gliwitzki, Bd. I,6, Stuttgart–Bad Cannstatt 1981.

Johann Gottfried Herder, *Fragmente zu einer »Archäologie des Morgenlandes«*, in: J. G. Herder, *Sämmtliche Werke*, hg. von Bernhard Suphan, Berlin 1877 ff., Bd. 6.

Ders., *Vom Geist der Ebräischen Poesie*, in: *Sämmtliche Werke*, a. a. O., Bd. 11.

Ders., *Briefe zur Beförderung der Humanität*, in: *Sämmtliche Werke*, a. a. O., Bd. 18.

Friedrich Hölderlin, *Sämtliche Werke*, hg. von Friedrich Beissner, Bd.6 (*Briefe*), Stuttgart 1953.

Roman Jakobson, »Linguistik und Poetik«; »Der grammatische Parallelismus und seine russische Spielart«, beide in: ders., *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921–1971*, hg. von Elmar Holenstein und Tarcisius Schelbert, Frankfurt a. M. 1979

Ders., *Form und Sinn. Sprachwissenschaftliche Betrachtungen*, hg. von Eugenio Coseriu, München 1974.

Ders., »Die neueste russische Poesie«, in: *Texte der russischen Formalisten*, hg. von Wolf-Dieter Stempel, München 1972.

Ders., »Zur Struktur des Phonems«, in: Jakobson, *Selected Writings I* (Phonological Studies), The Hague/Paris ²1971.

Ders., »Die Linguistik und ihr Verhältnis zu anderen Wissenschaften«, in: Jakobson, *Aufsätze zur Linguistik und Poetik*, hg. von Wolfgang Raible, München 1974.

Ders., »Zeichen und System der Sprache«, in: ders., *Selected Writings II* (Word and Language), The Hague/Paris 1971.

Roman Jakobson/Krystina Pomorska, *Poesie und Grammatik. Dialoge*, Frankfurt a. M. 1982.
Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, in: *Kants gesammelte Schriften*, hg. von der Königlich Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. V, Berlin 1908–13.
Friedrich Gottlieb Klopstock, *Ausgewählte Werke*, hg. von Karl August Schleiden, München ⁴1981.
Friedrich Schlegel, *Von der Schönheit in der Dichtkunst*, in: F. Schlegel, *Neue philosophische Schriften*, erläutert und mit einer Einleitung versehen von Josef Körner, Frankfurt a. M. 1935.
Friedrich Schlegels Briefe an seinen Bruder August Wilhelm, hg. von Oskar F. Walzel, Berlin 1890.
August Wilhelm Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe*, 2 Bde., hg. von Edgar Lohner, Stuttgart 1962–63.
Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, *Über die Möglichkeit einer Form der Philosophie überhaupt; Vom Ich als Princip der Philosophie oder über das Unbedingte im menschlichen Wissen; Philosophische Briefe über Dogmatismus und Kriticismus; Abhandlungen zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre; Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft*, alle in: ders., *Schriften von 1794–1798*, Darmstadt 1980.
Ders., *System des transzendentalen Idealismus*, in: ders., *Schriften von 1799–1801*, Darmstadt 1975.

b) Sekundärliteratur und Sonstiges

Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, Pfullingen ²1969.
Walter Bausch, *Theorien des epischen Erzählens in der deutschen Frühromantik*, Bonn 1964.
Hans-Joachim Beck, *Friedrich von Hardenbergs »Oeconomie des Styls«. Die »Wilhelm Meister«-Rezeption im »Heinrich von Ofterdingen«*, Bonn 1976.
Ernst Behler, »Die Theorie der romantischen Ironie im Lichte der handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88 (1969).
Ders., *Klassische Ironie. Romantische Ironie. Tragische Ironie. Zum Ursprung dieser Begriffe*, Darmstadt 1972.
Ders., »Die Kunst der Reflexion. Das frühromantische Denken im Hinblick auf Nietzsche«, in: *Untersuchungen zur Literatur als Geschichte. Festschrift für Benno von Wiese*, Berlin 1973.
Raimund Belgardt, *Romantische Poesie. Begriff und Bedeutung bei Friedrich Schlegel*, The Hague/Paris 1969.
Walter Benjamin, »Drei Lebensläufe«, in: *Zur Aktualität Walter Benjamins*, hg. von Siegfried Unseld, Frankfurt a. M. 1972.
Norbert W. Bolz, »Der Geist und die Buchstaben. Friedrich Schlegels hermeneutische Postulate«, in: U. Nassen (Hg.), *Texthermeneutik – Aktualität, Geschichte, Kritik*, Paderborn/München/Wien/Zürich 1979.
Götz Braun, *Norm und Geschichtlichkeit der Dichtung. Klassisch-romantische Ästhetik und moderne Literatur*, Berlin/New York 1983.
Klaus Briegleb, *Ästhetische Sittlichkeit. Versuch über Friedrich Schlegels Systementwurf zur Begründung der Dichtungskritik*, Tübingen 1962.
Anni Carlsson, *Die Fragmente des Novalis*, Basel 1939.
Gilles Deleuze, *Différence et répétition*, Paris 1968.
Jacques Derrida, »Signatur Ereignis Kontext«, in: ders., *Randgänge der Philosophie*, Berlin 1976.
Manfred Dick, *Die Entwicklung des Gedankens der Poesie in den Fragmenten des Novalis*, Bonn 1967.
Hans Dierkes, *Literaturgeschichte als Kritik. Untersuchungen zu Theorie und Praxis frühromantischer Literaturgeschichtsschreibung*, Tübingen 1980.
Hans Eichner, »Friedrich Schlegels Theorie der Literaturkritik«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88 (1969).
Siegbert Elkuß, *Zur Beurteilung der Romantik und zur Kritik ihrer Erforschung*, München/Berlin 1918.
Carl Enders, *Friedrich Schlegel. Die Quellen seines Wesens und Werdens*. Leipzig 1913.
Heinrich Fauteck, *Die Sprachtheorie Fr. v. Hardenbergs (Novalis)*, Berlin 1940.
Eva Fiesel, *Die Sprachphilosophie der deutschen Romantik*, Tübingen 1927.
Manfred Frank, »Die Philosophie des sogenannten ›magischen Idealismus‹«, in: *Euphorion* 63 (1969).
Ders., *Das Problem ›Zeit‹ in der deutschen Romantik – Zeitbewußtsein und Bewußtsein von Zeitlichkeit in der frühromantischen Philosophie und in Tiecks Dichtung*, München 1972.
Ders., *Das individuelle Allgemeine. Textstrukturierung und -interpretation nach Schleiermacher*, Frankfurt a. M. 1977.
Ders., *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt a. M. 1983.
Manfred Frank/Gerhard Kurz, »ordo inversus. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka«, in: *Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel*, Heidelberg 1977.
Rodolphe Gasché, *The tain of the mirror. Derrida and the philosophy of reflection*, Cambridge 1986.
Peter Gebhardt, »Über einige Voraussetzungen der Literaturkritik Benjamins«, in: Gebhardt u. a., *Walter Benjamin – Zeitgenosse der Moderne*, Kronberg/Ts. 1976.
Melitta Gerhard, »Goethe's ›Geprägte Form‹ im romantischen Spiegel. Zu Friedrich Schlegels Aufsatz ›Über Goethe's Meister‹«, in: *On Ro-*

manticism and the Art of Translation. Studies in Honor of Edward H. Zeydel, Princeton 1956.
A. J. Greimas, *Strukturale Semantik*, Braunschweig 1971.
Karl Grob, *Ursprung und Utopie. Versuche zu Herder und Novalis*, Bonn 1976.
Theodor Haering, *Novalis als Philosoph*, Stuttgart 1954.
Werner Hamacher, »pleroma – zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel«, in: G. W. F. Hegel, *Der Geist des Christentums. Schriften 1796–1801*, hg. und eingeleitet von Werner Hamacher, Berlin 1978.
Ders., »Der Satz der Gattung: Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes unbedingtem Grundsatz«, in: *MLN* 95 (1980).
Rudolf Haym, *Die romantische Schule. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Geistes*, Berlin ³1914.
Josef Haslinger, *Die Ästhetik des Novalis*, Königstein 1981.
Roland Heine, *Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann*, Bonn 1974.
Dieter Henrich, »Fichtes ursprüngliche Einsicht«, in: *Subjektivität und Metaphysik. Festschrift für Wolfgang Cramer*, hg. von Dieter Henrich und Hans Wagner, Frankfurt a. M. 1966 (als separates Buch gleichen Titels: Frankfurt a. M. 1967).
Friedrich Hiebel, *Novalis. Der Dichter der blauen Blume*, München 1951.
Jochen Hörisch, *Die fröhliche Wissenschaft der Poesie. Der Universalitätsanspruch von Dichtung in der frühromantischen Poetologie*, Frankfurt a. M. 1976.
Walter Hof, *Hölderlins Stil als Ausdruck seiner geistigen Welt*, Meisenheim am Glan 1954.
Ricarda Huch, *Blütezeit der Romantik*, Leipzig ⁶1916.
Eberhard Huge, *Poesie und Reflexion in der Ästhetik des frühen Friedrich Schlegel*, Stuttgart 1971.
Raymond Immerwahr, »The subjectivity or objectivity of Friedrich Schlegel's poetic irony«, in: *The Germanic Review* 26 (1951).
Ders., »Friedrich Schlegel's essay ›On Goethe's Meister‹«, in: *Monatshefte für deutschen Unterricht, deutsche Sprache und Literatur* 46 (1957).
Ders., »Structural symmetry in the episodic narratives of Don Quijote, part one«, in: *Comparative Literature* 10 (1958).
Ders., »Die symbolische Form des ›Briefes über den Roman‹«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88 (1969).
Wolfgang Janke, *Fichte. Sein und Reflexion – Grundlagen der kritischen Vernunft*, Berlin 1970.
Ders., »Enttönter Gesang – Sprache und Wahrheit in den ›Fichte-Studien‹ des Novalis«, in: *Erneuerung der Transzendentalphilosophie im Anschluß an Kant und Fichte. Reinhardt Lauth zum 60. Geburtstag*, hg. von Klaus Hammacher und Albert Mues, Stuttgart 1979.
Rolf-Peter Janz, *Autonomie und soziale Funktion von Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis*, Stuttgart 1973.
Marie Joachimi, *Die Weltanschauung der deutschen Romantik*, Jena/Leipzig 1905.
André Jolles, *Einfache Formen*, Tübingen 1930.
Friedrich Kainz, »Friedrich Schlegels Sprachphilosophie«, in: *Zeitschrift für Deutsche Geisteswissenschaft* 3 (1940).
Chryssoula Kambas, »Walter Benjamins Verarbeitung der deutschen Frühromantik«, in: *Romantische Utopie – Utopische Romantik*, hg. von Gisela Dischner und Richard Faber, Hildesheim 1979.
Ernst Keller, *Kritische Intelligenz: Lessing – Schlegel – Börne. Studien zu ihren literaturkritischen Werken*. Bern/Frankfurt a. M. 1976.
Erwin Kircher, *Philosophie der Romantik*, Jena 1906.
Eugeniusz Klin, *Die hermeneutische und kritische Leistung Friedrich Schlegels in den romantischen Krisenjahren*, Wroclaw 1971.
Helmut Koch, *Der philosophische Stil des Novalis*, Diss. Münster 1972.
Irmgard Kowatzki, *Der Begriff des Spiels als ästhetisches Phänomen*, Bern/Frankfurt a. M. 1973.
Gerhard Kurz, *Mittelbarkeit und Vereinigung – Zum Verhältnis von Poesie, Reflexion und Revolution bei Hölderlin*, Stuttgart 1975.
Jacques Lacan, *Schriften* I und II, hg. von Norbert Haas, Olten 1973 und 1975.
Philippe Lacoue-Labarthe/Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand*, Paris 1978.
Paul Lerch, *Friedrich Schlegels philosophische Anschauungen in ihrer Entwicklung und systematischen Ausgestaltung*, Berlin 1905.
Claude Lévi-Strauss, *Strukturale Anthropologie*, Bd. 1, Frankfurt a. M. 1967.
Ders., *Mythologica*, Bd. 1: *Das Rohe und das Gekochte*, Frankfurt a. M. 1971.
Richard Lowth, *De sacra poesia Hebraeorum*, Oxford 1753.
Niklas Luhmann, *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt a. M. 1985.
Bernhard Lypp, *Ästhetischer Absolutismus. Zum Widerstreit von Reflexion und Sittlichkeit im deutschen Idealismus*, Frankfurt a. M. 1972.
Hans-Joachim Mähl, »Goethes Urteil über Novalis. Ein Beitrag zur Geschichte der Kritik an der deutschen Romantik«, in: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 1970.
Frieda Margolin, *Die Theorie des Romans in der Frühromantik*, Stuttgart 1909.
Dietrich Mathy, *Poesie und Chaos. Zur anarchistischen Komponente der frühromantischen Ästhetik*, Frankfurt a. M. 1984.

Franz Norbert Mennemeier, *Friedrich Schlegels Poesiebegriff. Dargestellt anhand der literaturkritischen Schriften. Die romantische Konzeption einer objektiven Poesie,* München 1971.
Winfried Menninghaus, *Walter Benjamins Theorie der Sprachmagie,* Frankfurt a. M. 1980.
Willy Michel, *Ästhetische Hermeneutik und frühromantische Kritik. Friedrich Schlegels fragmentarische Entwürfe, Rezensionen, Charakteristiken und Kritiken,* Göttingen 1982.
Heinrich Nüsse, *Die Sprachtheorie Friedrich Schlegels,* Heidelberg 1962.
Wolfgang Paulsen, »Friedrich Schlegels *Lucinde* als Roman«, in: *The Germanic Review* 21 (1946).
Klaus Peter, *Friedrich Schlegels ästhetischer Intellektualismus. Studien über die paradoxe Einheit von Philosophie und Kunst in den Jahren vor 1800,* Diss. Frankfurt a. M. 1966.
Ders., *Idealismus als Kritik, Friedrich Schlegels Philosophie der unvollendeten Welt,* Stuttgart/Berlin/Köln/Mainz 1973.
Günter Peters, *Der zerrissene Engel. Genieästhetik und literarische Selbstdarstellung im 18. Jahrhundert,* Stuttgart 1982.
Alexis Philonenko, *La liberté humaine dans la philosophie de Fichte,* Paris 1966.
Charlotte Pingoud, *Grundlinien der ästhetischen Doktrin Friedrich Schlegels,* Stuttgart 1914.
Karl Konrad Polheim, *Die Arabeske. Ansichten und Ideen aus Friedrich Schlegels Poetik,* München/Paderborn/Wien 1966.
Ders., »Friedrich Schlegels *Lucinde*«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88 (1969).
Michael von Poser, *Der abschweifende Erzähler,* Bad Homburg v. d. H./Berlin/Zürich 1969.
Roland Posner, »Strukturalismus in der Gedichtinterpretation«, in: *Literaturwissenschaft und Linguistik,* Bd. 1, hg. von Jens Ihwe, Frankfurt a. M. 1972.
Vladimir Propp, *Morphologie des Märchens,* Frankfurt a. M. 1975.
Heinrich Reichardt, *Integrale Sprachtheorie. Zur Aktualität der Sprachphilosophie von Novalis und Friedrich Schlegel,* München 1976.
Kurt Röttger, *Kritik und Praxis. Zur Geschichte des Kritikbegriffs von Kant bis Marx,* Berlin/New York 1975.
Klaus Ruder, *Zur Symboltheorie des Novalis,* Marburg 1975.
Peter Rühmkorf, *agar agar – zauzaurim. Zur Naturgeschichte des Reims und der menschlichen Anklangsnerven,* Reinbek 1981.
Lawrence J. Ryan, *Hölderlins Lehre vom Wechsel der Töne,* Stuttgart 1960.
Ferdinand de Saussure, *Grundfragen der allgemeinen Sprachwissenschaft,* Berlin 1967.

Walter Schulz, *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik,* Pfullingen 1985.
Hinrich C. Seeba, »Wirkungsgeschichte der Wirkungsgeschichte. Zu den romantischen Quellen (F. Schlegel) einer neuen Disziplin«, in: *Jahrbuch für internationale Germanistik* III/1, Frankfurt a. M. 1971.
H. Spaarnay, »Neue Schriften zur Romantik«, in: *Neophilologus* 9 (1923).
Jury Striedter, *Die Fragmente des Novalis als »Präfigurationen« seiner Dichtung,* Diss. masch. Heidelberg 1953 (unveränderter Nachdruck: München 1984).
Ingrid Strohschneider-Kohrs, *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung,* Tübingen 1960.
Stefan Summerer, *Wirkliche Sittlichkeit und ästhetische Illusion. Die Fichterezeption in den Fragmenten und Aufzeichnungen Friedrich Schlegels und Hardenbergs,* Bonn 1974.
Peter Szondi, »Friedrich Schlegel und die romantische Ironie«, in: *Euphorion* 48 (1954).
Ders., *Poetik und Geschichtsphilosophie,* 2 Bde., Frankfurt a. M. 1974.
Paul Valéry, *Über Kunst,* Frankfurt a. M. 1959.
Martin Walser, *Selbstbewußtsein und Ironie,* Frankfurt a. M. 1981.
Heinz-Dieter Weber, *Friedrich Schlegels »Transzendentalpoesie«. Untersuchungen zum Funktionswandel der Literaturkritik im 18. Jahrhundert,* München 1973.
René Wellek, »The early literary criticism of Walter Benjamin«, in: *Rice University Studies* 57 (1971).

Begriffe, die durchgängig den Gegenstand der Arbeit ausmachen, auch wenn sie nicht immer explizit erscheinen – *Reflexion, Verdopplung, Wiederholung, Absolutes* –, werden nicht eigens aufgeführt.

Ähnlichkeit 18 f., 166, 183–186
Anakoluthon 27, 146 f., 203
Anschauung 42–45, 134, 136 f.
Anschauung (intellektuelle) 31, 35, 43 ff., 54, 74, 102 ff., 261 f., 268
Aufschub 26, 77, 118 f., 215 f.

Buchstabe siehe Geist und Buchstabe

Centrum (Theorie der zwei Centra) 27, 155–172, 195, 198
Cervantes siehe unter *Don Quichote*
Chaos 24, 155, 157 f., 161, 167 ff., 184

Darstellung 62 f., 78 f., 83 f., 92, 100, 106–114, 151, 194
Dezentrierung 46 f., 53, 88, 117 f., 136, 140, 148, 164, 201, 203, 209 ff., 226 f.
différance 77, 90, 116 ff., 131, 135, 142 f., 145, 147 f., 160, 167, 183 ff.
Differenz 18 f., 26, 58, 63, 78, 96, 116, 211 f.
Don Quichote (von Cervantes) 24, 155, 157 f., 161, 167 ff., 184
Dualität (Duplizität) 27, 55, 73, 77, 88, 91, 155 ff., 170 ff., 195, 198

Einbildungskraft 37, 53 f., 134–138, 199

Flamme 143 ff.
Form 30, 32 f., 62 f., 66, 193
Fülle (unendliche Fülle, Erfüllung) 37, 49, 63, 71, 197, 201–207, 216 f., 220 f.

Gefühl 40, 50 f., 79 ff., 85 ff., 94, 143, 246, 261, 267
Gegensatz 75, 90
Gegenstand 34, 74 ff.
Geist und Buchstabe 80–85, 94, 100, 106 ff., 148
Goethe siehe unter *Wahlverwandtschaften* und *Wilhelm Meister*

Hyperbaton 27, 146, 157 ff., 165, 168, 170, 200
Hyperbel 27, 108, 160, 163–166, 168, 170, 200
Hysteronproteron 146

Ironie 30, 61, 67, 201, 234, 247 ff.

Kritik 30, 60, 69 f., 161, 250 ff.

Leben 111 ff., 132–142, 144 ff., 147 f., 188 ff., 199 ff.

Mathematik (und Sprache) 82, 97, 181
Mystik, Mystisches 77, 98, 141, 150 ff., 159, 184, 204
Musik (und Sprache) 11, 97 f., 152, 174 ff., 187 f., 191 f.

Nichts 26, 35, 48 f., 82, 97, 112, 120, 124 f., 141–146, 154, 181, 205, 242

ordo inversus 34, 77 ff., 109 f.

Parabel 160, 163 ff.
Parallelismus 7–27, 79, 91, 159, 166 ff., 174, 184, 203, 205
Parekbase (Parabase) 27, 53, 200–208, 214

Reihe (Variationsreihe, Reflexionsreihe) 38, 154, 177–183, 195, 204
Reim 9–13, 19, 23 f., 174, 182 f., 195, 203 f., 206
Roman 30, 61, 68 f., 159, 170 f., 181 f., 201, 206

Selbstbewußtsein 35 f., 37, 48, 73, 102 f., 127, 209 f., 269–274
Setzen 46 f.
Schöpfung aus Nichts 48 f., 82, 97, 124, 142–146, 181, 205 (weiteres siehe unter Nichts)
Schrift 26, 98, 121 ff.
Schweben 44, 62, 132–142, 172, 188, 209
Shakespeare 24, 155, 157, 171, 173
Spiegel 22 f., 39, 62, 66, 78 f., 97 f., 123–130, 145, 160, 170, 178, 183, 196 f., 211, 269
Spiel 22, 26, 77, 92, 94 f., 97, 117, 120, 125, 147, 149 ff., 153, 159, 166, 177, 179, 185
Sprache 22, 57 f., 75, 82 f., 96, 100, 113, 115 ff., 139, 188, 206
Symmetrie 10, 24, 151, 154, 159, 162, 166 f., 173 f., 182 ff., 195, 203–206

Transzendentalpoesie 30, 61, 68

Unbedingtes 72 ff., 75
Unbestimmtheit 75 f., 206
Unendlichkeit 31 f., 36 ff., 41, 47, 70 f., 134, 148, 152, 155, 161, 164 f., 196 f., 201, 215 f.
Unmittelbarkeit 31–36, 38, 41, 43, 98

Vergegenständlichung 34, 36, 42 f., 76, 137
Wahlverwandtschaften (von Goethe) 169 f., 182 f.
Weben 138 f.
Wechsel (Wechselbestimmung) 37, 56 ff., 86, 91 ff., 107–112, 137, 148, 155, 162, 167, 261
Werk 30, 65 f., 217
Wilhelm Meister (*Wilhelm Meisters Lehrjahre* von Goethe) 24, 70, 154, 156 ff., 161, 168 f., 174–182, 186–195, 202
Witz 184 f., 243

Zeichen 26, 82, 96, 109 f., 115 f., 118, 121 f., 139, 145
Zusammenhang 44, 58, 92, 94, 213, 227, 263
Zwei Centra siehe unter Centrum, Theorie der zwei

Bayerische Staatsbibliothek München