

‘Stimmungskunst’ als Paradigma der Moderne

Am Beispiel von Novalis’ *Die Lebrlinge zu Sais*

Struktur als Sujet: ‘Stimmungskunst’ in Bild und Text

Das Konzept der Stimmung scheint literaturwissenschaftlich endgültig desavouiert zu sein.¹ Nach einer ersten Konjunktur um 1800 wurde es vorrangig mit zwei ästhetischen Parade-Disziplinen des 19. Jahrhunderts verbunden: mit dem von Hegel postulierten subjektiven Charakter des Lyrischen und mit der romantischen Landschaftsmalerei. Im Lauf des 19. Jahrhunderts verdichtet sich die metasprachliche Verschränkung lyrischer und malerischer ‘Stimmungsbilder’. Die Künste zitieren sich wechselweise als Strukturmetaphern für das schwer fassbare Phänomen.² Wenn Fontane in seinem ersten Roman den Literaten Hansen-Grell die ‘Unmittelbarkeit’ der lyrischen Stimmung und ihren “Schwankezustand” als vornehmste Herausforderung an das (romantische) Dichten reflektieren lässt, geschieht dies mit dem Verweis auf den Unbestimmtheitscharakter der Landschaftsdarstellung.³ Umgekehrt unterscheidet die bekannte Passage in Vischers hegelianischer *Ästhetik* (1846-57) im Bereich der Landschaftsmalerei zwischen dem ‘episch’ erzählenden “Stilbild” der südlichen Natur und dem ‘lyrischen’ “Stimmungsbild”, das die Licht- und Luftverhältnisse des vertrauten Nordens präsentiert.⁴ Die realistisch und historistisch festge-

- 1 Wellbery, David: *Stimmung*. In: Barck, Karlheinz u. a. (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5. Stuttgart, Weimar: Metzler 2003. S. 703-733.
- 2 Hammel-Haider, Gabriele: *Über den Begriff der “Stimmung” anhand einiger Landschaftsbilder*. In: *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 41 (1988). S. 139-148. Abb. S. 223-226.
- 3 Fontane, Theodor: *Vor dem Sturm. Roman aus dem Winter 1812 auf 1813*. In: ders.: *Sämtliche Werke*. Hg. v. Walter Keitel. 3., durchges. u. im Anh. erw. Aufl. 1990. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2002. Abt. I. Bd. 3. S. 486 (Hervorhebungen i. O.): “Die Stimmung ist getroffen; und darauf kommt es an, das entscheidet. Es ist jetzt Mode, von Stimmung zu sprechen und von In-Stimmung-Kommen. Aber das In-Stimmung-Kommen bedeutet noch nicht viel. Erst der, der die ihm gekommene Stimmung; das rätselvoll Unbestimmte, das wie Wolken Ziehende scharf und genau festzuhalten und diesem Festgehaltenen doch zugleich auch wieder seinen zauberischen, im Helldunkel sich bewegenden Schwankezustand zu lassen weiß, erst der ist ein Meister.”
- 4 Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauch für Vorlesungen*. [Dritter Teil.] *Kunstlehre – Bildnerkunst / Malerei*. Hg. v. Robert Vischer. München: Meyer & Jessen 21923. S. 363ff.

schriebene Amalgamierung von Subjektivität, lyrischem Ausdruck und heimlich-vertrauter Atmosphäre wirkt – über die weit gespannte Orientierung des Fin de siècle an Malerei und Fotografie hinweg – traditionsbildend für die hegelianisch-subjektivistische Fassung des Stimmungsbegriffs. Nach seiner Instrumentalisierung in der völkischen Propaganda des Nazismus wird er in der Germanistik seit den 1970er Jahren jedoch als einfühlungshermeneutisches oder existenzialontologisches Relikt eskamotiert. Um das Phänomen der ‘Stimmungskunst’ adäquat zu erfassen, gilt es daher, die Aufmerksamkeit von diesen Verengungen auf das breite Spektrum von Stimmungsbegriffen zurückzulenken, das sich am Ende der Aufklärung neben der alten mythischen Idee der Sphärenmusik und ihren kosmogonischen, metaphysischen Funktionen etabliert.⁵ Um 1800 werden die musikalischen Komponenten des Stimmungsbegriffs umbesetzt; es entfalten sich anthropologische, ästhetische, psychologische, medizinische und naturwissenschaftliche Facetten, welche die frühen Romantiker im Sinne ihres Enzyklopädie-Gedankens untereinander verbinden. Besonders bei Novalis generieren sich in der Reflexion über die Nichtdarstellbarkeit des Absoluten transdisziplinäre Varianten von ‘Stimmung’. Sie verklammern Wissenschaften und *poiesis* ebenso miteinander wie die verschiedenen Künste und ermöglichen eine indirekte Repräsentanz des Absoluten im Rahmen einer musikalischen Konzeption der Poesie.⁶ Dagegen stellen sich die Facetten des Stimmungsbegriffs im Fin de siècle nach den epistemologischen Ausdifferenzierungen des 19. Jahrhunderts tendenziell als ein Netz nicht mehr ineinander übersetzbarer Diskurse dar, das im Zeichen der Empirisierung ohne die transzendentalpoetische Überhöhung des Wissens zur allumfassenden ‘neuen Mythologie’ auskommen muss.

Den hermeneutischen Kern des romantischen Darstellungsproblems illustriert eine Urszene der ‘Stimmungskunst’, die schon jenseits der ‘neuen Mythologie’ steht: Clemens Brentanos humoristischer Text über Caspar David Friedrichs Aufsehen erregendes Bild *Mönch am Meer*. Nach der Umschreibung des Gegenstandes im Titel⁷ reflektiert der Erzähler seine Eindrücke folgendermaßen:

- 5 Spitzer, Leo: *Classical and Christian Ideas of World Harmony. Prolegomena to an Interpretation of the Word "Stimmung"*. Hg. v. Anna Granville Hatcher. Baltimore: The Johns Hopkins Press 1963; Schavernooh, Hans: *Die Harmonie der Sphären. Die Geschichte der Idee des Welteinklangs und der Seeleneinstimmung*. Freiburg, München: Alber 1981 (= Orbis academicus. Sonderband 6).
- 6 Grundlegend hierzu: Naumann, Barbara: *Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik*. Stuttgart: Metzler 1990; Lubkoll, Christine: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*. Freiburg i. Br.: Rombach 1995 (= Rombach Wissenschaft. Reihe Litterae 32).
- 7 Brentano, Clemens: *Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von Friedrich, worauf ein Kapuziner* [1810]. In: ders.: *Werke in zwei Bänden*. Hg. v. Friedhelm Kemp unter Mitwirkung v. Wolfgang Frühwald. Bd. 1. München: Hanser 1972. S. 470-474. Künftig zit. unter der Sigle BW 1.

Es ist herrlich, in unendlicher Einsamkeit am Meeresufer unter trübem Himmel auf eine unbegrenzte Wasserwüste hinzuschauen, und dazu gehört, daß man dahin gegangen, daß man zurück muß, daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt, und seine Stimme doch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, in dem einsamen Geschrei der Vögel vernimmt; dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht, und ein Abbruch, den einem die Natur tut. Dieses aber ist vor dem Bild unmöglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich *erst zwischen mir und dem Bilde*, nämlich *einen Anspruch, den mir das Bild tat, indem es denselben nicht erfüllte*; und so wurde ich selbst der *Kapuziner*, das Bild ward die Düne, das aber, wo hinaus ich mit Sehnsucht blickte, die See, fehlte ganz. (BW 1, S. 470, Hervorhebungen A.J.)

Aus dieser doppelten Situation emotionaler Nicht-Erfüllung (des Einsamen am Meeresufer und des Betrachters vor dem Gemälde) generiert sich der Hauptteil des Textes. Das statische Emblem von Bild und Erzählerkommentar wandelt sich in eine dynamische Szenerie vor dem Auge und Ohr des Kommentators, der zum Beobachter wird und ein Défilé der mitgehörten Lesarten präsentiert:

Dieser wunderbaren Empfindung zu begegnen, lauschte ich auf die Äußerungen der *Verschiedenheit* der Beschauer um mich her, und teile sie als *zu diesem Gemälde gehörig* mit, das durchaus *Dekoration* ist, vor welchem eine *Handlung* vorgehen muß, indem es *keine Ruhe* gewährt. (ebd., Hervorhebungen A.J.)

Friedrichs Landschaftsbild bezieht seine Wirkung ganz aus der Struktur und fordert damit vom Betrachter eine ungewohnte gefühlsmäßige Deutungsaktivität, die nicht mehr durch intellektuelle Wissensdiskurse und referenzielle Bezüge präfiguriert ist.⁸ Über die Dialoge diverser Betrachtergruppen wird bei Brentano der Weg in ein vielstimmiges Diskursuniversum eröffnet, dessen Präsentation an die Stelle einer homogenen gelehrten Werkinterpretation tritt. Dabei ist nur ein kleiner Teil der bürgerlichen Kunstflaneure⁹ in der Lage, sich in die weit entfernte, schemenhafte Mönchsfigur im grenzenlosen Panorama von Meer, Düne und Himmel einzufühlen. Den meisten fehlt bei aller 'Erhabenheit'

8 Nach Hammel-Haider (*Begriff der "Stimmung" ...*, S. 144-147) dominiert im Landschaftsgemälde die Bildstruktur, die zudem durch latente raumzeitliche Entreferenzialisierung ins Sinnbildliche modulierbar ist, auf Kosten des Sujets. Hinzu kommen ggf. die als Leerstelle fungierende Rückenfigur, die Identifikation ermöglicht (n.b. aber auch Unsagbarkeit signalisiert) und eine transitorische Lichtsituation. Letztere verhindert eine klare Beobachtung und damit den Eindruck der Begeh- oder Beschaubarkeit, um stattdessen disparate Erfahrungsbereiche, Diesseits und Jenseits miteinander zu verbinden und die hierfür nötige sinnbildliche 'Traumsprache' zu entwickeln.

9 Brentanos handschriftliche Streichungen belegen die Bewunderung für Friedrichs Darstellung, deren Empfindung für ihn gleichwohl im Bereich des Nichtmittelbaren verbleibt: Schmitt, Bettina: *Das Rauschen malen. Wasser als Darstellungsproblem der Landschaftsmalerei: 1675, 1745, 1810*. In: Albes, Claudia/Frey, Christiane (Hg.): *Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003 (= Stiftung für Romanikforschung 23). S. 271-290. Hier S. 288.

der Landschaft und trotz der 'Individualität' des Gemütsausdrucks (ebd., S. 471f.) ein hervorstechendes Sujet, das eine Differenzierung in Vorder- und Hintergrund erlauben würde, so dass der Betrachter seinen Blick im Bild spazieren führen könnte. Es existiert auch keine markante Rückenfigur mit klaren Konturen, die zur Identifikation einladen würde. Daher gerät der Kapuziner für den letzten Betrachter schlicht zum Störfaktor der Aussicht. Er wird als "brauner Fleck" abgetan, der nicht sujetwürdig ist (ebd., S. 474). Dieses Urteil unterstreicht das vom Erzähler eingangs aufgeworfene Problem, dass es nicht möglich sei, wie der Mönch von der Düne in die Unendlichkeit des Meeres zu schauen und das Entgrenzungerlebnis nachzuvollziehen. Hier versagt das Ausdrucksparadigma. Gefordert ist die aktive Konstruktion des Sujets durch die Betrachtung der Werkstruktur, das heißt der Darstellungsweise. Dazu liefert die in die elementaren Landschaftsschichten verschwimmende, ferne Mönchsfigur zwar eine implizite Rezeptionsanweisung, nämlich den inneren Blick auf 'unendlich' zu stellen; diese scheint aber nur bedingt entschlüsselbar.¹⁰ Die Deutungsunsicherheit wird in den kommunikativen Raum vor dem Bild und in die Diversität der geäußerten Eindrücke und Meinungen ausgelagert. Dabei werden affirmative Gefühlsreaktionen immer wieder von rat- oder gedankenlosen Kommentaren durchkreuzt, die ins Privat-Assoziative abgleiten und die Appellstrukturen des Gemäldes nur *ex negativo* verbalisieren. Hier wird keineswegs eine lyrisierende Subjektivität als legitimationsunbedürftiges sprachliches Analogon zum Stimmungsaugenblick des Landschaftsbildes präsentiert wie in den metatextuellen Gleichungen nachromantischer Poetologien. Vielmehr wird der Unmittelbarkeitsbezug von Bild und Betrachter aufgesprengt und in seiner Verfertigung, als dynamische Szene der *poiesis*, zur Schau gestellt, ohne sich zur Interpretation zu runden. Die Aufmerksamkeit gilt dem hermeneutischen Nullpunkt des Nichtverstehens und der darin beschlossenen Unsagbarkeit. Diese provoziert *ad hoc* theatrale Substitute: In der vom Erzähler angekündigten Unterscheidung von Dekoration und Handlung, Stimmenvielfalt und Bewegtheit entstehen die im Bild selbst vermissten Anhaltspunkte, und zwar als unmittelbares szenisches Spiel vor dem Auge des Beobachters. Auf diese Weise wird vorgeführt, wie sich im spontanen, vielstimmigen Gespräch über das begrifflich und repräsentational Unfassbare auf der Bühne der Beobachtung ein Stimmungsbild zweiter Ordnung formiert. Das als Kulisse und Redeanlass fungierende Land-

10 Dagegen betont Kleists eigenmächtig für die *Berliner Abendblätter* modifizierte Fassung des Textes die emotive Wirkung des Bildes. Sie vollzieht den Schritt von der vermeintlichen Sujetlosigkeit der Darstellung zur Sujetbildung über die Gesamtstruktur durch die meditative Weitung des Betrachterblicks: "[...] und da es, in seiner Einförmigkeit und Uferlosigkeit, nichts als den Rahm[en] zum Vordergrund hat, so ist es, wenn man es betrachtet, als ob einem die Augenlider weggeschnitten wären. [...] Ja, wenn man diese Landschaft mit ihrer eigenen Kreide und ihrem eigenen Wasser malte; so glaube ich, man könnte die Füchse und Wölfe damit zum Heulen bringen." (BW 1, S. 563f.).

schaftsgemälde wandelt sich zum Generator disparater dialogischer Momentaufnahmen, die den Gesamteindruck eines Hin und Her zwischen Einfühlungsversuchen und Unverständnis vermitteln. Diese Kehre im Verhältnis von Werk und Rezipient mit dem Medienwechsel vom Optischen zur Sprache ist historischer Ausgangspunkt für die Entwicklung späterer Suggestionspoetiken. In der Frühromantik liegt der Akzent noch auf dem gesuchten, aber nicht verfügbaren Klartext. Brentanos *Défilé* endet mit einer kunstgeschichtlichen Kritik des Verhältnisses von Figur und Natur-Grund in Friedrichs Gemälde. "Es ist gut, dass die Bilder nicht hören können, sie hätten sich schon längst verschleiert" (BW 1, S. 474), lautet jedoch der eher hilflose Schlusskommentar zu Friedrichs Bild-Rätsel jenseits der Repräsentation, in der die in der Natur verschwindende menschliche Figur vor dem Bild als szenische Suite vielstimmiger Deutungsversuche wiedererscheint.

Brentanos oder auch Kleists humoristische Demonstrationen allmählicher Gedankenverfertigung haben einen Vorläufer in Friedrich von Hardenbergs *Monolog*, der im Umkreis der *Dialogen* von 1798¹¹ steht und den *poiesis*-Charakter des Sprechens selbst akzentuiert. Sprache ist hier als unwillkürlicher Ausdruck jenseits ihrer objektbezogenen Bezeichnungsfunktion von Interesse. Ihr authentisches Handlungspotential liegt paradoxerweise in der ziellosen 'Schwartzhaftigkeit', womit die sorglos mäandernde Gedankenbewegung eines Sprechens im Modus nichtintentionaler Selbstbezüglichkeit gemeint ist. In ihm betritt die Sprache den Bereich des 'freien Spiels'. Sie ist darin den Zahlen vergleichbar, die ohne konkrete Bezeichnungsfunktion untereinander agieren und in kombinatorischer Selbstbezüglichkeit die Grenze zur 'Natur' überschreiten. Nur in dieser ungehinderten Eigendynamik kann sich das "seltsame Verhältnißspiel der Dinge" selbst abbilden, das bei Novalis als Funktion der alleinheitlichen "Weltseele" nach der pythagoreischen Idee einer mathematisch-musikalischen Weltordnung¹² erscheint (N 2, S. 438). Diese Rückgliederung der Sprache in eine vom Menschen getrennte natürliche Seinsordnung gelingt jedoch nur dann, wenn der Sprecher ihrem "musikalischen Geist" folgt und seinen Ohren traut: Dann nämlich vernimmt er "in sich" das "zarte Wirken ihrer innern Natur" (ebd.). Erst wenn er über die Subjekt-Objekt-Spaltung hinweg wieder Teil des universalen Bedeutungsnetzes geworden ist, kann er selbst als Sprachrohr verborgener Ding-Relationen und Ideen aus dem Bereich des Seins agieren. Hier handelt es sich nicht um das vernünftige, sondern um das ekstatisch inspirierte

11 *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Hg. v. Hans-Joachim Mähl u. Richard Samuel. 3 Bde. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999. Künftig zitiert unter der Sigle N 1-3.

12 Vgl. die bekannte Formel von der Sprache als "musicalische[m] Ideen Instrument" in den Ausführungen zur musikalischen Mathematik (N 2, S. 597). Zum Begriff der Weltseele s. Thums, Barbara: *Die "Stimmung des Krystallsirens": Novalis' naturphilosophisch-ästhetische Theorie der Darstellung*. In: Albes/Frey: *Darstellbarkeit ...*, S. 71-96. Hier S. 71f.

Geist-Prinzip, welches das Verschwinden des Bewusstseins in einer kosmischen Allstruktur inszeniert und das Subjekt zum poetischen Medium derselben wandelt. Diese Metamorphose wird in den unklaren Konturen des Sprechers sinnfällig. Er ist Friedrichs verschwommener Mönchsfigur vergleichbar, die sich der unendlichen Weite des Landschaftlich-Elementaren assimiliert. Der sprachliche Entgrenzungsprozess erfolgt unter den Vorzeichen der Musikalität und Performativität: Das 'Prophetische' der Rede resultiert im *Monolog* aus einem nicht mehr subjektzentriert gedachten, aber (wie bei Hamann und Herder) doch am Inspirationsmodell orientierten 'poetischen' Verhältnis von Sprache und Sprecher. Es mündet nicht in den Zustand des Nichtverstehens, sondern in eine Utopie, die den Sprecher zum Sprachwerkzeug des unaussprechlichen Seins erhebt. Solches Sprechen äußert sich jenseits von vorformuliertem "Wissen und Glauben" als intentionloser "Sprachtrieb" und närrisches "Wortspiel" (ebd.) und ist nach antikem Muster als Enthusiasmus dargestellt. Nicht der wissenden, sondern der bewusstlos offenbarenden Rede obliegt es, zu einem neuen Zustand der Unentzweitheit vorzustoßen. Dies gelingt – dem hier implizierten geschichtsphilosophischen Dreischritt der Frühromantik zufolge – durch die Poetisierung der Ideen in einer "neuen Mythologie der *Vernunft*".¹³ Das im *Monolog* als ironische 'Rückenansicht' streng identitätslogischer Geistigkeit skizzierte Modell passionierter, deregulierter Sprachbegeisterung hat Fichtes selbstreflexiv und konstruktivistisch agierende Ich-Instanz zur Voraussetzung. Es distanziert sich jedoch von dessen repräsentationsorientierter Sprachauffassung, welche die Gedanken unabhängig vom Sprechen und Fühlen als statische Begriffe sieht.¹⁴ Novalis betont im Gegenzug zwei Postulate, die erfüllt respektive erhört werden müssen: den Verweisungszusammenhang zur alleinheitlichen "Weltseele" (ebd.)¹⁵ und die musikalische Struktur der Sprache, deren referenzlose, selbstreflexive Seiten Voraussetzungen ihrer Medialität sind. Sein Komple-

13 Hegel, Georg Wilhelm/Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph/Hölderlin, Friedrich: *Ältestes Systemprogramm des deutschen Idealismus*. In: Uerlings, Herbert (Hg.): *Theorie der Romantik*. Stuttgart: Reclam 2000. S. 54ff. Hier S. 56 (Hervorhebung i. O.).

14 Uerlings, Herbert: *Darstellen. Zu einem Problemzusammenhang bei Novalis*. In: Gabriele Brandstetter/Gerhard Neumann (Hg.): *Romantische Wissenspoetik. Die Künste und die Wissenschaften um 1800*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2004 (= Stiftung für Romantikforschung 26). S. 373-391. Hier S. 374ff.

15 Mit Janz ist hier die Differenz zu den autonomen Sprachauffassungen des Symbolismus und Fin de siècle zu betonen (Janz, Rolf-Peter: *Autonomie und soziale Funktion der Kunst. Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis*. Stuttgart: Metzler 1973. S. 44ff.). Dem universalen Grundzug des *Monologs*, den Janz einseitig als affirmatives Offenbarungsdenken interpretiert, wird jedoch Naumanns Charakteristik einer dynamischen Arbeit an den Darstellungsmöglichkeiten des Metaphysischen im Sinne der poetischen Konstruktion gerechter (Naumann: *Musikalisches Ideen-Instrument ...*, S. 202f., 216, 240).

mentärmodell einer unbegrifflichen inneren Ordnung der Sprache¹⁶ mit der utopischen Tiefendimension der musikalisch-mathematischen Weltharmonie markiert im Gesamtwerk den Umschlagspunkt von der Bewusstseins- zur Sprachphilosophie¹⁷ und den Übergang von den frühen Studien und Fragmenten zu den beiden unvollendeten Romanen.

Wege nach Sais: Figur und Stimmung

Die verlorene und wiederzugewinnende unmittelbare Naturerkenntnis ist Thema des 1798/99 entstandenen und 1802 posthum publizierten Romanfragments *Die Lebrlinge zu Sais*. Der Topos von der verschleierte Göttin Isis im Tempel zu Sais hat um 1800 als Sinnbild für die Unzugänglichkeit des absoluten Wissens allgemeine Konjunktur. Während die Protagonisten im Mysterientheater der Mozartschen *Zauberflöte* (1791) vermöge der Liebe die Initiationsprüfungen des Isis-Kultes bestehen und ihre Seelen läutern, liefert dieser im frühromantischen Roman die *pictura* des epochalen Darstellungsproblems.¹⁸ Bei Novalis fungiert das sakrale Ambiente, ähnlich wie das unverstandene Landschaftsbild bei Brentano, als performativer Anlass für die szenische Präsentation einer Vielfalt naturphilosophischer Reflexionen, die um die Option einer Remythologisierung der Naturwissenschaft kreisen. Diese "sich kreuzenden Stimmen" (N 1, S. 213) werden zum 'Spiel-Raum' zwischen der Utopie eines absoluten Einheitsgrundes, repräsentiert durch das Tempelheiligtum im Hintergrund, und den unabschließbaren Diskursivierungen der Schüler. Letztere werden überwiegend als anonyme "Stimmen" ("Einige", "Mutigere", "ein munterer Gespieler" etc.) präsentiert, als unvermittelt wechselnde, transpersonale Positionen ohne Anspruch auf kohärent fortlaufende Argumentationen im Sinne eines (sokratischen) Dialogverhältnisses. Sie erzeugen damit einen Raum freischwebender Polyphonie, in dem die einzelnen Stimmen einander nicht antworten müssen, sondern tendenziell für sich schwingen und dadurch den Ein-

16 Zur utopischen Komplementarität von Begriff und Figur s. die Ausführungen zur "mathematischen Methode" in den *Freiburger Studien* (N 2, S. 456f., Hervorhebung i. O.): "Das wird die goldne Zeit seyn, wenn alle Worte – *Figurenworte* – Mythen – und alle Figuren – Sprachfiguren – Hieroglyphen seyn werden – wenn man Figuren sprechen und schreiben – und Worte vollkommen plastisieren, und Musiciren lernt."

17 Wergin, Ulrich: *Figuration und Fragmentation in Novalis' Sprachpoetik*. In: Brandstetter, Gabriele/Peters, Sibylle (Hg.): *de figura. Rhetorik – Bewegung – Gestalt*. München: Fink 2002. S. 79-99. Hier S. 94f.

18 In ihm überlagern sich der im Tempel zu Sais am Rosette-Arm des Nils beheimatete Neith-Mythos und die populären Isis-Mysterien. Die Überblendung von Neith- und Isis-Mythos findet sich schon in Plutarchs *Peri Isisos*; Platons *Timaios* nennt Sais als Herkunftsort des Atlantis-Mythos. Zur Konjunktur des Topos um 1800 s. Janz: *Autonomie und soziale Funktion der Kunst* ..., S. 40-44; Uerlings, Herbert: *Novalis (Friedrich von Hardenberg)*. Stuttgart: Reclam 1998. S. 173f.; Thums: "*Stimmung des Krystallisirens*" ..., S. 71-74.

druck simultaner Überlagerungen erwecken, der den Lehrling ängstigt. Zugleich wird jedoch eine vage Erreichbarkeit der Utopie suggeriert, und zwar durch die beiden Suchbewegungen, die den Habitus des 'echten' Lehrlings zu Sais kennzeichnen: Figur und Stimmung.

Den Bezugsrahmen der ersten Suchbewegung bildet die Utopie einer Natur und Mensch zum "Accord aus des Weltalls Symphonie" (N 1, S. 201) wiedervereinenden, heiligen Ursprache. Sie potenziert¹⁹ die disharmonische Stimmenpolyphonie der Lehrlinge zur Harmonie im Modus jener Vision, welche die Reisenden am Schluss des Fragments beschreiben:

Ihre Aussprache war ein wunderbarer Gesang, dessen unwiderstehliche Töne tief in das Innere der Natur drangen und sie zerlegten. Jeder ihrer Namen schien das Loosungswort für die Seele jedes Naturkörpers. Mit schöpferischer Gewalt erregten diese Schwingungen alle Bilder der Welterscheinungen, und von ihnen konnte man mit Recht sagen, daß das Leben des Universums ein ewiges tausendstimmiges Gespräch sey; denn in ihrem Sprechen schienen alle Kräfte, alle Arten der Thätigkeit auf das Unbegreiflichste vereint zu seyn. (N 1, S. 230)

Die musikalische Ursprache wird als vitale Schwingung charakterisiert, die alle Naturphänomene in ihrem innersten Wesen berührt, zum Sprechen animiert und in Verbindung mit dem Universum als polyphoner Dialogstruktur bringt. Als Parallele hierzu finden sich im Enzyklopädie-Projekt des *Allgemeinen Brownlons* Charakteristiken der akustischen Natur der Seele und ihres synästhetischen Anschauungsvermögens als 'unbewusstes Schwingen'.²⁰ Analog zu diesem Konzept und zur Sprachreflexion des *Monologs* formuliert der erste Romanteil die Utopie einer musikalischen Sprache der Alleinheit. Die Ausführungen über die Lehrlinge postulieren die schon bei Kant oder Herder formulierte Idee einer "Chifferschrift" der Naturformen, zu denen die Menschen selbst zählen, die sie entschlüsseln wollen (N 1, S. 201). Als symbolische Ahnungen dieser Rätselschrift erscheinen die Klangfiguren, mit denen Chladni 1787 das Konzept physikalischer Schwingung begründet.²¹ Um die Lesbarkeit der Natur zu restituieren, muss der Mensch sich auch hier mit ihrer verborgenen Ordnung in Verbindung setzen. Er soll sie mit der Hingabe und Geduld des Sammlers und Forschers aus der Vielfalt der Phänomene herausspüren. Dies tut der Typus des Lehrers, der seine Aufmerksamkeit gleichermaßen auf die Naturphänomene wie auf die Responionen des eigenen Gemüts richtet und die mit allen Sinnen aufgesogenen Eindrücke frei in sich wirken lässt, bis sie sich zu neuen, unvermuted-

19 Zum Potenzieren und Logarithmisieren s. N 2, S. 334.

20 N 2, S. 534; in Verbindung mit dem Stimmungsbegriff ebd., S. 715: "Das Wort Stimmung deutet auf musicalische Seelenverhältnisse – Die Acustik der Seele ist noch ein dunkles, vielleicht aber sehr wichtiges Feld. Harmonische – und Disharm[onische] Schwingungen."

21 Chladnis berühmte, kontrovers diskutierte Versuche machen Töne auf verschiedenen, mit Violinbögen angestrichenen Materialien im darauf liegenden Sand als 'Klangfiguren' sichtbar.

ten Ordnungen formieren. Der spielerische Teil seiner Methode ist dem absichtslosen Schwatzen im *Monolog* vergleichbar und führt zur höchsten Stufe einer vollsinnlichen Forschungsaktivität. Resultat dieses selbsttätigen Ordnungsprozesses ist die interpretationsfähige "Figur", die einen Schlüssel zur Entzifferung der "Wunderschrift" enthält (ebd.). In ihr präzisiert sich das Bild von der Sprache, die nicht um des Verstehens willen, sondern aus Lust am Sprechen spricht und darin den Bezug zum transzendenten Ganzen offenbart. Diesen Bezug benennt der Lehrling, der demgegenüber den Dichter-Typus repräsentiert, als Ziel seiner Sehnsucht, die sich als innere Verbindung zur Isisfigur manifestiert. Er vollzieht den Schritt vom Archivieren der Einzelphänomene in die potenzierende Beobachtung derselben. Als Seelenverwandter des ungeschickten Schülers, der zum Begleiter des kindlichen Messias avanciert, verfolgt er wie alle Lehrlinge seinen ureigenen Weg, der eine individuelle Such-Figur beschreibt (N 1, S. 204). Diese Figur entsteht – wie die szenische Choreographie bei Brentano – erst in der nachträglichen Betrachtung und gehört, so die eingangs formulierte vage Hoffnung, zum zeichenhaften Offenbarungsprogramm der Natur. Vergleichbares gilt für die aus dem Sammeln von Eindrücken entstehenden "Gedankenspiele", die zuerst am Beispiel des Lehrers erklärt werden: Auch sie zeigen sich dem Beobachter als dynamische "Buchstaben der Natur" (N 1, S. 221), mit denen die komplexe Arbeit der Dechiffrierung beginnen kann. Das prominente Modell hierfür stellt die seinerzeit noch unmögliche Entschlüsselung des Hieroglyphen-Rätsels dar, dessen Deutungsproduktivität mit der Entdeckung des Steins von Rosette 1799 auf sein ägyptologisches Ende zuläuft.²²

Die zweite Suchbewegung wird mit dem Stimmungsbegriff umschrieben. Dieser markiert im Hauptteil des Textes den Übergang von der verstörten Gemütsverfassung des Lehrlings angesichts der verwirrenden Stimmenvielfalt zur Stimmung der Heiterkeit, in der er sich nach Anweisung des munteren Gespielen auf die Erzählung des Märchens von Hyacinth und Rosenblüthe einlassen kann. Der Gespielen tritt, wie schon Striedters Analyse der musikalischen Struktur des Romanfragments gezeigt hat, als personifizierte "Technik der Einstimmung"²³ auf. Er motiviert die Märchenerzählung als *mise en abyme* der Suchbewegung durch den Verweis auf die fehlende "Stimmung der Natur": Im Gegensatz zur grüblerischen Einsamkeit des Lehrlings sei diese nur in entgrenzten Seelenzuständen – Liebe, Sehnsucht, Festgemeinschaft – erfahrbar. Damit wird die Märchenerzählung als *poiesis*-Modell eingeführt: Sie eröffnet die fehlende

22 Gaier, Ulrich: *Vielversprechende Hieroglyphen. Hermeneutiken der Entschlüsselungsversuche von Renaissance bis Rosette*. In: Seipel, Wilfried (Hg.): *Agyptomanie. Europäische Ägyptenimagination von der Antike bis heute*. Wien: Kunsthistorisches Museum / Mailand: Skira 2000 (= Schriften des Kunsthistorischen Museums 3), S. 175-191.

23 Striedter, Jurij: *Die Komposition der Lehrlinge zu Sais* [1955]. In: Schulz, Gerhard (Hg.): *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1970 (= Wege der Forschung 248), S. 259-282. Hier S. 275.

Verbindung zur Natur als Ich-Entgrenzung über die Phantasie. In ihr kehrt das Ziel der Suche des Lehrlings als Ziel der Initiation Hyacinths wieder; Roman- und Märchenhandlung münden in die Vereinigung des Lehrlings/Hyacinths mit der entschleierte Isis/Rosenblüthchen in Sais. Die Grenze zwischen erzählter Realität und Utopie bleibt dadurch suspendiert, dass diese im Traum stattfindet.

Der kommentarlose Übergang zum folgenden Szenario, mit dem die Romanhandlung auf höherer Ebene zur Ausgangssituation der Unterweisung zurückkehrt, ist daher als Effekt der poetischen Stimmung lesbar: Die heilige Vereinigung im Modus der poetischen Phantasie bildet als Klangraum einen fließenden Übergang zum Gespräch der Natur-Teile in der Sammlung des Lehrers, die aus ihrem angestammten Zusammenhang gerissen sind. Die ferne Musik, welche die geträumte Vereinigung im Märchen begleitet,²⁴ wird vom permanenten untergründigen *soundtrack* im leeren Saal abgelöst, der hier in Abwesenheit der Menschen zum ersten Mal hörbar wird.²⁵ Er steigert sich vom Klage-Chor der deplatzierten Naturen über das Integrationsmoment einer von "unendliche[r] Ahndung" erfüllten Stille zum "wunderbarsten Naturgesang" (N 1, S. 218f.). Die vielsprachige Klage der getrennten Naturen spiegelt zunächst das vor der Märchenerzählung herrschende disharmonische Stimmengewirr auf Seiten der Menschen wieder. Darüber hinaus streben sie jedoch "in ihre alten Verhältnisse zurück" (ebd.). Ihre im folgenden *unisono* geführte Rede beinhaltet die Utopie einer Wiederbelebung des natürlichen Allzusammenhangs aus der goldenen Zeit, der als "innere Musik" und "äußere Harmonie" beschrieben wird (ebd.). Dem Menschen als dem destruktiven Teil dieses Zusammenhangs obliegt die Restitution des Einklangs mit der Natur, der als gegenseitiges Hören- und Verstehenkönnen im Sinne des ursprachlichen Mitschwingens gedacht ist. Im gegenwärtigen Entzweigungszustand muss er die Natur zum Gegenstand seiner Sehnsucht machen – der vom Gespielen angemahnten rezeptiven Grundstimmung, die nun als Ursprungsahnung erscheint. Die Überwindung der Ursprungsferne ermöglicht neben den aufschließenden Grundstimmungen der Liebe und Ahnung das Gefühl, das sich (wie im Märchen des *Heinrich von Ofterdingen*) von der Vorherrschaft des Denkens emanzipiert. Es weist dem Menschen den Rückweg zur "Mitbewegung" als "begleitende Stimme" der Natur und ließe ihn vom rationalen Beherrscher wieder zum Mitspieler und Eingeweihten ihrer Mysterien werden: "Dann gingen die Gestirne in ihm auf, er lernte die ganze Welt fühlen [...]. Er würde Meister eines unendlichen Spiels" (ebd.). Die nach der Klage, im harmonischen Naturgesang hörbar werdenden

24 Novalis schreibt dem Märchen als musikalisch strukturierter, traumartiger Textur die Funktion zu, die Intentionalität einer kohärenten Handlung zu subvertieren, um auf höhere Zusammenhänge zu verweisen (N 2, S. 696) – ein Anknüpfungspunkt für die Entwicklung des lyrischen Dramas, etwa für Maeterlincks *dialogue du second degré*.

25 Zum Klangraum-Charakter bes. des ersten Romanteils s. Leusing, Reinhard: *Die Stimme als Erkenntnisform. Zu Novalis' Roman 'Die Lehrlinge zu Sais'*. Stuttgart: M & P 1993.

Ahnungen bilden das Pendant zur musikalischen Sprachutopie am Beginn des ersten Teils, von der die sinnesschwachen Ahnungen der Menschen so weit entfernt stehen, dass der Zugang zur Natur zunächst nur über die komplexe Suchbewegung der Figur in der Art des Lehrers erreicht werden kann. Nach erfolgter Poetisierung entfaltet die gesungene Utopie der Naturstimmen jedoch ihre Wirkung. Zumindest suggeriert der unvermittelte Schwenk in die menschliche Sphäre eine Verbindung zur Öffnung der Gemüter im Angesicht der weiten, harmonischen Abendlandschaft: "Man hörte Menschenstimmen in der Nähe, die großen Flügeltüren wurden geöffnet, und einige Reisende setzten sich auf die Stufen der breiten Treppe, in den Schatten des Gebäudes. Die reizende Landschaft lag in schöner Erleuchtung vor ihnen, und im Hintergrunde verlor sich der Blick an blauen Gebirgen hinauf." (ebd.). Die Initiation des Lehrlings in eine "Stimmung der Natur" durch das Vereinigungsgeschehen des Märchens führt demzufolge nicht nur zur Hörbarkeit des Gesprächs der Naturen. Es indiziert auch die Transponierbarkeit der akustischen Sphäre des Seins, die zunächst nur der Beobachtung des impliziten Lesers zugespielt wird, in eine subtile Interaktion mit dem Menschen: Die Naturen werden von isolierten Objekten zum tönenden Subjekt, dessen akustische Botschaften auf unbewusste Weise²⁶ in die menschliche Wahrnehmung wechseln. Diese 'Übersetzung' des Naturgesangs in humane Stimmungen erscheint nach Beendigung der Märchenerzählung als unmittelbares Resultat der performativen *poiesis*.²⁷ Demzufolge kristallisiert sich im polyphonen Übergang vom Märchen zum Chor der Naturen und zu den Äußerungen der Reisenden die *poiesis*-Struktur des gesamten Romanfragments heraus: Der Kontakt zwischen Mensch und Natur gewinnt im Prozess des Erzählens, im sich steigernden Hin und Her der aufschließenden Stimmungen und Responionen, an Konturen.²⁸ Die heiligen Stimmungen im Kontakt

26 *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*. 4 Bde., 1 Begleitbd. Hg. v. Paul Kluckhohn u. Richard Samuel. 2., nach den Handschriften erg. u. verb. Aufl. Stuttgart u.a.: Kohlhammer 1965-1975. Bd. 3 (3., durchges. u. rev. Aufl. 1983; künftig zit. unter der Sigle NW 3). S. 193 (Hervorhebung i. O.): "Wer alles räumlich, figuriert und plastisch sieht, dessen Seele ist musikalisch – Formen erscheinen durch unbewusste Schwingungen. – Wer Töne, Bewegungen etc. in sich sieht, dessen Seele ist plastisch – denn Mannigfaltigkeit der Töne und Bewegungen entsteht nur durch *Figuration*."

27 Die These kann sich auf das akustische Schema des pythagoreisch-platonischen Mythos der Sphärenharmonie stützen, die in einer Lesart als unhörbar gilt und den Menschen nur in der Repräsentation (in der Kontemplation der Schöpfungsphänomene und der Musik Auserwählter) erfahrbar wird. Ihre romantische Reaktualisierung wird durch das physikalische Schwingungskonzept Chladnis gefördert, dessen Klangfiguren das empirische Übersetzungsmodell vom Akustischen ins Optische liefern. Bei Novalis werden die symbolischen Anschauungsformen der Chifferschrift in die Utopie einer tönenden Ursprache überführt.

28 Zu Novalis' Theorie des "dissonanten Keims" s. Naumann: *Musikalisches Ideen-Instrument ...*, S. 162-167 u.ö.

mit der lebendigen Natur und mit Isis als Repräsentantin ihrer Mysterien²⁹ fungieren als Medium jenes psychischen Deregulierungsprozesses, den der *Monolog* als selbstreflexive Rückgliederung in die vorrationale Ordnung des Seins durch ein spielerisch-inspiriertes Sprechen beschreibt – daher kann der Schleier der Isis bei Novalis (anders als bei Schiller) gelüftet werden. Im Kontext der *Lehrlinge zu Sais* liefern diese Stimmungen das poetische Pendant zum Deciffrieren der Ursprache über die langwierigen Figuren des Suchens und Lernens in der Natur, in denen die Subjekte letztlich aufgehen und verschwinden. Sie bestimmen damit die Grundkonzeption des Textes.

Stimmung als Strukturkonzept zwischen Enzyklopädie und polyphonem Roman

In den Gesprächen der Reisenden und der Rede des Lehrers am Schluss des Fragments findet der Stimmungsbegriff in komplexerer, enzyklopädischer Form Anwendung. Die netzartige, kombinatorische Struktur dieser Sequenzen erhellt eine Skizze des zentralen Stimmungskonzepts, das besonders in den *Teplitzter Fragmenten* und im groß angelegten Projekt des *Allgemeinen Brouillons* Gestalt annimmt. Es steht gewissermaßen für den Versuch selbst, disparate Wissens- und Seinsbereiche im Sinne eines romantisch poetisierten Enzyklopädiebegriffs miteinander zu verklammern und Übergänge oder synergetische Strukturen zwischen den Wissenschaften auszumachen.³⁰ Ähnlich wie der Begriff der "Temperatur" (N 2, S. 633) wird der Stimmungsbegriff wegen der ihm eigenen Vielschichtigkeit und Anschlussfähigkeit eingesetzt, um verschiedenartige Wissens- und Geltungsbereiche miteinander zu vernetzen oder gar zu synthetisieren, gemäß dem kombinatorischen Kriterium des Zusammenstimmens im Sinne maximaler Verknüpftheit. Da er umgekehrt seine Konturen aus all diesen Bereichen bezieht, präsentiert er sich auf der denotativen Ebene als mehrdeutig und stark kontextabhängig. Berücksichtigt man dabei jedoch, dass der in ihm ausgemessene Bezirk des Vorbegrifflichen, Unbestimmten und Medialen eine semantikgeschichtliche Tiefendimension mit integrierender, alleinheitlicher Grundkomponente hat, so erweist sich Novalis' Umgang mit dem Stimmungsbegriff als bewusste Aktualisierung seiner kosmologischen Bedeutungsschicht aus dem Pythagoreismus. Sie eröffnet quasi in zweiter, utopischer Stimme virtuelle Verbindungen zwischen Bedeutungskomponenten, die um 1800 in episte-

29 Novalis' "poët[ische] Theorie der Fernröhre" (N 2, S. 650). führt die sprachtheoretische Position des *Monolog*s und die naturphilosophische der *Lehrlinge* zu einer subjektphilosophischen Wahrnehmungstheorie zusammen.

30 Zum Enzyklopädiebegriff s. *Das allgemeine Brouillon* (N 2, S. 505, 587), besonders die Vorstellung einer "Experimentalphysik des Geistes", in der Mathematik, Mineralogie, Metrik und physikalische Akustik zu einer "Zeichenflächenform(figuren)bedeutungskunst" zusammenfinden (ebd., S. 625f.).

mologischer Perspektive getrennt voneinander stehen. Für den Stimmungsbe-
griff im Dienste der Romantisierung der Wissenschaften sind im Kontext des
philosophischen Werkes von Novalis zunächst zwei konzeptuelle Pole zu un-
terscheiden, ein musikalisch-subjektiv und ein wissenschaftlich-objektiv orien-
tierter.

Zunächst erscheint der Stimmungsbe-
griff in den *Fichte-Studien* Mitte der
1790er Jahre als Teil eines Wortspiels,³¹ ohne eigenständige Profilierung. Statt-
dessen spricht Novalis vom inneren Zustand eines freien "Schweben[s]" der
"productiven Imagination" zwischen den Extremen. Das Imaginationvermögen
ermöglicht die Anschauung des Absoluten, entfaltet sich aber nur unter
harmonischen Bedingungen.³² Harmonie bedeutet affekttheoretisch gesehen
maßvolle Ausgeglichenheit als Resultat des Ausgleichs der Gegensätze, mithin
ein medial intaktes Verhältnis zwischen Mensch und Kosmos, Leib und Seele,
Individuum und Gemeinschaft. Seit den Pythagoreern und der Integration ihrer
Lehren in das platonische Konzept der 'Weltseele' ist der Harmoniebegriff mit
mathematisch-musikalischen Zahlen- und Schwingungsgesetzen, Intervallen
und Proportionen verbunden.³³ Vor diesem Hintergrund stellt sich die Ent-
wicklung des Gedankenkomplexes in den *Teplitzger Fragmenten* (1798) als dezi-
diert traditionsbewusste Ausarbeitung dar. Novalis rekurriert im 77. Fragment
auf das kosmologische Mythologem der Sphärenharmonie, die sich dem Men-
schen indirekt über *musica mundana* und *musica humana* mitteilt. Im Bereich der
musica humana ist die direkte Wechselbeziehung und Analogie von instrumen-
taler und seelischer Stimmung leitend, für deren Funktionieren im Sinne des
Ausgleichs der Leidenschaften Rhythmus, Melos und musikalische Schwin-
gungsverhältnisse richtig zu handhaben sind. Es handelt sich also beim Stim-
mungsbe-
griff wie in den *poiesis*-Modellen des *Monologs* und der *Lehrlinge* um die
Herstellung einer 'natürlichen' Schwingung des Gemüts, ein Einschwingen in
die kosmische Ordnung, hier nicht über die Erregung von Affekten erfolgt, son-
dern über ihre Befriedigung. Novalis skizziert das Ideal einer perfekt ausgeglichen-
nen Gemütslage, der "vollkommensten Stimmung", in der alles ohne Intention
und Anstrengung wie von selbst gelingt: "On ne fait pas, mais on fait, qu'il se

†1 der 1

- 31 "Stimme – Stimmung – stimmen – bestimmen – einstimmen. Stimme drückt ein sich selbst
Constituierendes aus. Stimmung entsteht aus zwey Thätigen und zwey Leidenden." (N 2, S.
195)
- 32 N 2, S. 176f. Zur produktiven Einbildungskraft s. Uerlings (*Darstellen ...*, S. 381), der vom
"Konzept des Seins als Darstellung" im Sinne eines Spielraums spricht, in dem sich sämtliche
Wissensdispositive miteinander vernetzen.
- 33 Naredi-Rainer, Paul von: *Harmonie*. In: Ludwig Finscher (Hg.): *Die Musik in Geschichte und Ge-
genwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik*. 26 Bde. Begründet v. Friedrich Blume. 2. neubearb.
Aufl. Kassel u.a.: Bärenreiter, Metzler seit 1994. Bd. 4 (1996). Sp. 116-132.

puisse faire.”³⁴ Über die Vorstellung des Ausgleichs und Einklangs hinaus ist sogar von der Überwindung der Affekte die Rede, die den ‘olympischen’ Zustand der Tugendhaftigkeit und Genialität verhindern. In diesem Sinne beschreibt das 87. Fragment Stimmungen als affektfreien Glückszustand, in dem “man keinen besondern Trieb – keine bestimmten Gedancken und Empfindungsreihe in sich bemerckt” (N 2, S. 401). Erst diese Unbestimmtheit des Denkens und Empfindens ermöglicht das vollkommene Bewusstsein von Allem und Nichts. Sie mündet, jenseits von Babel, in die Utopie einer gesanglichen Sprache, die der Vision der Ursprache am Ende des Sais-Romans entspricht und im Fragment als “bloße Modulation von Stimmungen” (ebd.) definiert wird³⁵ – ähnlich wie das ferne Klingen am Schluss des Märchens die Präsenz des Absoluten im Modus der Phantasie indiziert. Ziel wäre die Herausbildung einer “Sprache des B[ewußt]S[eins]”, in welcher der unbewusste Ausdruck zur selbstbewussten Dialogfähigkeit des einzelnen mit sich und mit anderen potenziert würde (N 2, S. 400f.). In dieser Vorstellung konvergieren humane Stimmung und Musik zur unentzweiten Sprache der Alleinheit³⁶ und zur “musikalischen Poësie, die das Gemüth selbst in ein mannigfaltiges Spiel von Bewegungen setzt” (NW 3, S. 650). Diesen Zusammenhang verdeutlicht das 245. Fragment des *Allgemeinen Brovillons*, in dem im Umfeld der Beschäftigung mit Chladni Klangfiguren der Zustand der Unbestimmtheit (Stimmung) als tröstlich-befreiende Rede des Absoluten durch die (Instrumental-)Musik zum entzweiten menschlichen Gemüt beschrieben wird. Die mediale Funktion des Musikalischen ergibt sich daraus, dass es die verlorene gesangliche Komponente der Wortsprache restituiert³⁷ und der Geist sich damit in ursprachlichen Schwingungen für Momente die Möglichkeit des Ganzseins vergegenwärtigt.³⁸

34 N 2, S. 398; vgl. ebd., S. 402. Die Leidenschaften erscheinen implizit als Ungleichgewicht der Säfte und Seelenkräfte (ebd., S. 588).

35 Zu Johann Wilhelm Ritters einflussreichem Modell des Klangfiguren lesenden, Hieroglyphen produzierenden menschlichen Geistes und dessen Gemeinsamkeiten mit Chladni s. Welsh, Caroline: *Hirnhöhlenpoetiken. Theorien zur Wahrnehmung in Wissenschaft, Ästhetik und Literatur um 1800*. Freiburg i. Br.: Rombach 2003 (= Rombach Wissenschaften, Reihe Litterae 114). S. 70-109, bes S. 74f.

36 Vgl. NW 3, S. 650.

37 Vgl. die von Hemsterhuis inspirierte musikalische Auffassung des Uralphabets als “Ton-Schriftkunst”. Diese besteht in Novalis’ Vorstellung aus Notensymbolen, die sich von (pythagoreischen) Saitenlängen und Instrumentenformen ableiten; deren komplexeste Form stellt nach der mimischen und der repräsentativen Schrift die Chifferschrift dar, die hier erstmals erwähnt wird (N 2, S. 516f.; N 3, S. 498f.).

38 “Über die all[gemeine] Sprache der Musik. Der Geist wird frey, *unbestimmt*, angeregt – das thut ihm so wohl – das dünkt ihm so bekannt, so vaterländisch – er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner indischen Heymath. Alles Liebe – und Gute, Zukunft und Vergangenheit regt sich in ihm – Hoffnung und Sehnsucht./ Vers[uch] bestimmt durch die Musik zu spre-

Der sprachlich-musikalisch akzentuierte Stimmungsbegriff, der einen leidenschafts- und intentionslosen Zustand ungeteilter, frei schwebender Aufmerksamkeit³⁹ oder glückseliger Selbstübereinstimmung beschreibt, steht von denjenigen epistemologischen Facetten getrennt, die auf Affekterregung und damit auf die Einheit der Person zielen.⁴⁰ Dies zeigen die humanwissenschaftlichen Modelle des Leib-Seele-Übergangs, die im 1798/99 entstehenden *Allgemeinen Brouillon* erfasst werden. Nachdem im späteren 18. Jahrhundert die humorale Basis der Temperamentenlehre in eine neuronale Version übersetzt und der Sympathiebegriff auf das affekterregende Mitschwingen der Nerven im Sinne einer 'empfindsamen' Affizierbarkeit von außen übertragen wurde, etabliert sich um 1800 das Gegenmodell der Lebens- und Gemütsstimmung. Diese bezeichnet selbsttätige innere Prozesse auf neurophysiologischer Basis im dynamischen Wechselverhältnis von Organismus und Umwelt; im Zentrum steht der autonome leibseeleische Organismus mit seinen momentanen oder dauerhaften Befindlichkeiten und der neuen Kategorie der unbestimmten Gefühle.⁴¹ Novalis beschreibt mit dem Stimmungsbegriff die Erregung von Affekten und Energien, sei es in humoralpathologischer Diktion, sei es in der biochemischen Definition des stimmbaren Organismus (N 2, S. 507, 576ff.). Letztere beinhaltet zum einen das Paradigma der Erregbarkeit aus der Theorie der Reizverarbeitung; diese bezieht sich auf Körper und Geist, betont neben der Rezeptivität auch die Eigenaktivität des Organismus und wird von Novalis zum Integrationsmodell erhoben (vgl. N 2, S. 716). Zum anderen verbindet sie den Stoffwechselrhythmus mit dem makrokosmischen Prinzip der Weltseele. Diese fungiert als metaphorischer Platzhalter für gesuchte epistemologische Verbindungselemente, besonders für das Bindeglied zwischen anorganischer und organischer Natur. Analog zum biochemischen Herauf- oder Herabstimmen des Organismus im Übergang von Leib und Seele, Organismus und Umwelt erscheint die chemisch-mineralogische Theorie der Kristallisation am Übergang von unbelebter zu belebter und folglich erregbarer Materie: Als ausgleichende "Stimmung des Krystallisirens"⁴² bezeichnet Novalis daher nicht nur die Trans-

chen. Unsere Sprache – sie war zu Anfang viel musicalischer uns hat sich nur nach gerade so prosaisiert – so *enttöni!*" (N 2, S. 517. Hervorhebungen i. O.)

- 39 Zur zentralen Rolle der Aufmerksamkeit für die Reizverarbeitung s. Uerlings: *Darstellen ...*, S. 382ff.
- 40 Zur Differenzierung zwischen 'Person' und 'Zustand' s. Welsh: *Höhlenpoetiken ...*, S. 103ff.
- 41 Welsh, Caroline: *Die Stimmung in den Wissenschaften vom Menschen. Vom Sympathie-Modell zur Gemüts- und Lebensstimmung*. In: Höcker, Arne/Moser, Jeannie/Weber, Philippe (Hg.): *Wissen. Erzählen. Narrative der Humanwissenschaften*. Bielefeld: transcript 2006. S. 53-64.
- 42 "Die Stimmung d[es] B[ewußt]Seyns – des Darstellens aller Art ist die Stimmung des Krystallisirens, der Bildung – und Vermannichfachung – also *gehaltne Ruhe – statische Kraft* – rationalisierende (equilibrierende) Kraft – proportionelle Evolutionskraft – eine *beständige Größe* im veränderlichen Wechsel. (Ruhepunct am Hebel)." (N 2, S. 673).

formation von fest zu flüssig, sondern auch die epistemologische von der Chemie zur Reizerregungs- und Schwingungslehre.⁴³ Das selbstorganisierende Figurationsprinzip der anorganischen Materie wird im Sinne einer allgemeinen Theorie der Figurenverwandlungen, legitimiert durch das synthetisierende Darstellungsprinzip 'Weltseele', auf organische Bildungsprozesse übertragbar.⁴⁴ Die enzyklopädische Beispielfolge demonstriert, dass der semantische Cluster von 'Stimmung', 'Übergang' und 'Figur' in kombinatorischer Absicht Erregungs- und Bewegungsprozesse sowie Schwingungsphänomene vielfältiger Art umkreist, die quer durch die Welt der Phänomene eine Änderung in der Qualität des Zustands und neue Strukturbildungen bewirken. Sie werden besonders bei Novalis als visuelle oder virtuelle Figuren wahrgenommen, die das zugrunde liegende Strukturprinzip der Phänomene offenbaren. In dieser Eigenschaft sind sie an das Konzept der Ursprache als sich selbst interpretierender Ton-Schrift anschließbar⁴⁵ und finden auf den Bereich der Sprache Anwendung.

Novalis entwickelt eine differenzierte Funktionsanalyse von Poesie und Rhetorik. Metrik und Rhetorik werden primär als Formenlehren in Analogie zur Kristallisation gesehen und als affektgenerierende Mittel dem Reizparadigma zugeordnet. So wird die Metrik als "Zeichenfigurenlehre", die Rhetorik als Teil der "psychologischen Stimmungskunde" bezeichnet; der Stil eines Autors lässt Rückschlüsse auf dessen Konstitution und Stimmung zu, weil er seine Reaktion auf den Reiz des dargestellten Objekts abbildet (N 2, S. 626, 605f., 586f.). Der enzyklopädische Kontext prägt auch die bekannten Definitionen der Poesie. In ihrer rhetorischen Verfassung avanciert sie vom Werkzeug der Manipulation zum Heilmittel, mit dem der Poet als "transzendentaler Arzt"⁴⁶ Stimmungen in der rechten Mischung verfertigen soll, um damit den epochalen Mangel an Sensitivität zu kurieren.⁴⁷ Sie vergegenwärtigt und versinnlicht die nicht erkennbaren, sondern nur imaginär darstellbaren transzendenten Bezü-

43 Für diesen Zusammenhang beziehe ich mich auf die instruktiven Ausführungen von Thums: "Stimmung des Krystallkirens" ..., S. 88, 92 (bes. Novalis' Definition der Kristallisationsphänomene als akustische Figuren chemischer Schwingungen). Zum akustischen oder elektrischen Ursprung der Kristallisationsprozesse oder auch zu Verbindungen mit der Schwerkraft s. NW 3, S. 561 (vgl. S. 662) sowie N 2, S. 705: "Über die Krystall *übergänge*. Anwendung dieser Theorie auf Figurenverwandlungen überhaupt. Sollte die Acustik Einfluß haben. Die Übergangsperiode ist durchaus die *Mannichfachste*." Zur Kristallisation als synthetischer Methode s. ebd., S. 701.

44 Vgl. die Bezeichnung organischer Gestalten als chemische Klangfiguren (NW 3, S. 602).

45 Welsh: *Hirnhöhlenpoetiken* ..., S. 74f.

46 "Affecten sind Arzeneyen – man darf nicht mit ihnen spielen." (NW 3, S. 560 [1799]).

47 NW 3, S. 639; zit. nach Uerlings: *Theorie der Romantik* ..., S. 103 (Hervorhebungen i. O.): "Man sucht mit der Poesie, die gleichsam nur das mechanische Instrument dazu ist, innre *Stimmungen*, und Gemälde oder *Anschauungen* hervorzubringen – vielleicht auch geistige Tänze etc. / Poesie = *Gemütererregungskunst*."

ge – Strukturen des Seins, welche allererst eine ‘Sprache des Bewusstseins’ erfassen würde – und bewirkt damit die Auratisierung immanenter Phänomene zu Ding-Symbolen oder abstrakten figuralen Strukturen.⁴⁸ Ihr Offenbarungscharakter ist von der Ziel- und Zweckhaftigkeit der Rhetorik zu trennen, die das Bewusstsein der Arbitrarität und konventionellen Medialität von Sprache in sich birgt (NW 3, S. 685-688). Als Resultante von Reiz und Schwingung, die sämtliche Vermögen aktiviert und vereint, erscheint die musikalische Poesie als transzendente Krone der Wissenschaften, deren Haupteffekt in der Erzeugung von Stimmung liegt – im kontemplativ-mystisch gefärbten Sich-Einstimmen des Subjekts auf die ‘heimatliche’ Erfahrung der Mysterien von Natur und Ursprache. Allein das Spiel der Stimmungen in freischwebender Aufmerksamkeit ermöglicht die schöpferische Darstellung des Seins. Der vielstimmige Erzählprozess der *Lehrlinge zu Sais* wird, von seinem enzyklopädischen Kontext her betrachtet, zum anonym tönenden Orakel einer letztlich unabschließbaren Textfigur. Er übernimmt aufgrund seiner musikalischen Gesamtanlage die Aufgabe der Einstimmung, welche die Interaktion der Betrachter mit dem stummen Bild bei Brentano vermissen lässt. Die Musik als Medium der Alleinheit wirkt also nicht nur auf thematischer Ebene als Entgrenzungssignal, sie entgrenzt als Kompositionsprinzip auch die Erzählstruktur ins Assoziative und Kombinatorische, löst das Kontinuum von Handlung und Subjekt in ein “Gemüthszustandsspiel” auf und fordert vom Rezipienten ein Maximum an Aufmerksamkeit und “Selbstthätigkeit” (N 2, S. 847f.).

Dies zeigen die nach dem Naturgesang in der Abenddämmerung stattfindenden Gespräche der Reisenden (N 1, S. 219-229), die zentrale Aspekte des enzyklopädischen Stimmungskonzepts aufnehmen. (1) Die erste Stimme geht vom Zustand der Stimmungserzeugung aus: Die “ungetheilte Aufmerksamkeit” generiert neuartige Wahrnehmungen, die das “Ich mit fort[nehmen]” und mit dem Kristallisationsprozess verglichen werden. Aus den wissenschaftlichen Studien geht hervor, dass Novalis dem freien Fokussieren der Aufmerksamkeit die Fähigkeit zumisst, sich “mit allen Theilen des Universums, so wie mit Zukunft und Vorzeit” (N 2, S. 269) verbunden zu fühlen und in der Stimmung des Bewusstseins (Kristallisierens) die innere Musik der Natur zum Klingen zu bringen.⁴⁹ Um diesen inneren Zustand des Spielens und Schwebens zwischen Außen- und Innenwelt dauerhaft zu erhalten, bedarf es der systematischen Erforschung des Körpers in seiner sinnlichen und des Geistes in seiner gedanklichen Verbindung zur Natur – das heißt des Sais-Projekts. Erst wenn diese Verbindungen dechiffriert sind und die Mechanismen des Denkens selbst erfahrbar

48 “Die Poesie hebt jedes Einzelne durch eine eigentümliche Verknüpfung mit dem übrigen Ganzen” (ebd., S. 102).

49 Zur poetologischen Relevanz der Brechung und der Verwandtschaft von Musik, Natur und Kristallisation s. Thums: “*Stimmung des Krystallisirens*” ..., S. 90-96.

werden, ist auch produktive Autonomie, ist ein selbstständiges Hervorbringen von Naturgedanken möglich. (2) Da die zweite Stimme diese Option aufgrund der Vielfalt der vorhandenen Erklärungen verwirft und stattdessen eine Unzahl autonomer Geister-Welten postuliert, entwickelt die dritte die Antithese. (3) Sie präsentiert die vorhandene Diversität der Natur-Fantasien als Darstellungsproblem: Selbst wenn durch den Dechiffrierungsprozess eine Art virtuoser Handhabbarkeit erzielt werden und der Mensch als "Chiffrierer" schließlich auch aktiv "auf der Natur wie auf einem großen Instrument" fantasieren könnte, fehlte noch immer das tiefe Verständnis. Die Lösung des Problems obliegt zum einen dem Naturhistoriker, der sich mit dem Vergleich der Natursysteme als geschichtlicher Folge befasst und als Beobachter zweiter Ordnung das Mensch und Natur verbindende geistige Prinzip erfasst. Zum anderen ist der Dichter in der Lage, diese Zusammenhänge schlicht zu erfühlen. In ihm kündigt sich ^{V die} Unmittelbarkeitserfahrung an, welche die zweite, genuin musikalische und mythologische Facette des Stimmungskonzepts entfaltet. (4) Der Stellungnahme des schönen Jünglings zufolge resultiert Stimmung nämlich aus der Zwiesprache des fühlenden Menschen mit der Vielfalt der Naturphänomene, die zum Spiegel und zur Sprache seines Herzens werden. Dieser Natur-Sprache des Herzens ist die uneigentliche Sprache der Dichter adäquat. Dieser Gedanke wird mythisch überhöht und radikalisiert. Die poetische Sprache wird zur unbewussten Schwundstufe orphischer (musikalischer) Sprachmagie erklärt, durch die der fühlende Mensch mit der von ihm angeredeten Natur verschmilzt, und erhält damit eine uranfängliche Tiefendimension. Der Mythos von der orphischen Anrede der Natur fungiert als poetischer Vorgriff auf die enzyklopädisch postulierte Wechselrepräsentation aller Phänomene. Im *Allgemeinen Brouillon* verbindet Novalis diese Urszene sowohl mit dem physikalischen Schwingungsparadigma als auch mit der pythagoreisch-platonischen Lehre von den musikalischen Grundgesetzen des Kosmos,⁵⁰ die auch die Grundlage aller spürbaren Sympathien sind. Ausgenommen sind nur die Sterne und Steine, die dem übermenschlichen Bereich des Erhabenen zugewiesen werden. Doch erscheint auch das Anorganische lesbar, als symbolische Manifestation und Speichermedium der Vergangenheit des Geistes.⁵¹

Die folgende Stille im Angesicht des Sonnenuntergangs indiziert (analog zur Struktur des Gesprächs der Naturen) einen Qualitätssprung: In der zweiten Reflexionsrunde des Stimmenquartetts (N 1, S. 224-229) wird der kosmogonische

50 "In wessen Kopfe dieser große Rhythmus, dieser innere poetische Mechanismus einheimisch geworden ist, der schreibt ohne sein absichtliches Mitwürken, bezaubernd schön und es erscheint, indem sich die höchsten Gedancken von selbst diesen sonderbaren Schwingungen zugesellen und in die reichsten mannichfaltigen Ordnungen zusammentreten, der tiefe Sinn sowohl der alten orphischen Sage von den Wundern der Tonkunst, als der geheimnißvollen Lehre von der Musik, als Bildnerinn und Besänftigerinn des Weltalls." (N 2, S. 543).

51 Vgl. Thums: "Stimmung des Krystallisirens" ..., S. 77.

Grundzug des Stimmungskonzepts entfaltet, den der Orpheus-Mythos und die Ausführungen des Jünglings bereits implizierten, und mit Novalis' Liebeslehre verbunden. (1) Die erste Stimme bezeichnet die Wechselwirkung von Hervorbringen und Wissen dem Kristallisieren vergleichbar als "ursprüngliche Function" des Daseins und Voraussetzung für die Schau der Naturphänomene in ihrer entstehungsgeschichtlichen Dimension. Die sorgfältige Beschreibung des 'liebenden Schauens' führt zu einem Gedankensystem, das sich durch harmonische Verbindung zum Universum selbsttätig "zur getreuen Abbildung und Formel" desselben entwickelt und zur "innigere[n] Berührung" mit ihm führt. (2) Sprecher Nummer zwei betont erneut die Unfassbarkeit dieser Bezüge, deren Medium der menschliche Geist ist: Er vermittelt die unbekanntesten kosmischen Einflüsse an die Natur, die als ebenso rätselhaftes Metamorphoseprinzip jenseits der Zeit erscheint. (3) Der Dritte entwickelt eine neue Typologie möglicher Näherungsweisen an die Naturerkenntnis mit dem Integrationsmodell der Reise, die zugleich durch Kompass, Karte und Leuchtfeuer gesteuert wird: Der künstlerisch agierende (tanzende) Denker macht den Versuch, das gesamte Weltall auf eine einfache, rätselhafte Figur, ein einziges Konstruktionsprinzip zu reduzieren. Der Schüler der Natur setzt dagegen auf Erfahrung und erreicht über das Studium mit der konzentrierten Aufmerksamkeit auf einzelne Naturphänomene ein höheres Bewusstsein. Seine Ergebnisse sollen "auf überraschende Weise mit dem Systeme des Denkers übereinstimmen". Hier geht es um die indirekten Modi der intuitiven Konstruktionsbewegung (Kompass) und der bewussten Erforschung (Karte) von Natur-Wissen, während der direkte Zugang über die Liebe (Leuchtfeuer) zur Offenbarung der Naturgeheimnisse führt. Diese wird den Liebhabern der Natur zuteil, die "das innige Bewusstseyn ihrer Unzertrennlichkeit" erfüllt: "Ihren Tritten folgt der Forscher [...], ihrer Liebe huldigt der mitfühlende Dichter und sucht durch seine Gesänge diese Liebe, diesen Keim des goldnen Alters, in andre Zeiten und Länder zu verpflanzen." (4) Der Jüngling steigert diese Vision eines neu eröffneten Naturzugangs zur Auflösung des Subjekts in einem Liebesempfinden, in dem "das innerste Leben der Natur in seiner ganzen Fülle in das Gemüth kommt": Die "arme Persönlichkeit" versinkt dabei lustvoll in den Schoß der Natur, die als Zeugungsprinzip zum Ausgangspunkt einer Kosmogonie wird. In dieser Kosmogonie wird die Vorstellung von der Lesbarkeit der Natur im Inneren des Menschen zur Chiffre des romantischen Unbewussten ausgearbeitet. Ausgehend von der enzyklopädischen Theorie des Flüssigen, wird die Präsenz des Wassers als Lebensursprungsprinzip und Emanationsbewegung der Weltseele gefasst. Im Menschen äußert sie sich körperlich als Durst und seelisch als rhythmische "Flut" des Schlafs – beides Ausdruck einer "gewaltige[n] Sehnsucht nach dem Zerfließen". Das Spiel der Wellen, das bei Brentano für die Betrachter des *Mönchs am Meer* nicht mehr zur Entgrenzung führt, wird bei Novalis im kosmogonischen Gestus als vitales Erinnerungszeichen der goldenen

Zeit präsentiert. Den Rückweg zu ihr weisen nicht die groben äußerlichen Verfahren der Naturwissenschaftler, sondern die Erzählungen der Dichter, die den Mythos des Wassers ins Bewusstsein zurückrufen. Gefordert ist damit ein allgemeiner Habitus sensitiver Einfühlung: Wer sich nicht "durch das Medium der Empfindung, [...] mit allen Naturwesen vermischt, sich gleichsam in sie hinein-fühlt" oder die Natur auf "zarte" Weise studiert, wird aus eigener Kraft niemals zum panerotischen Alleinheits erleben gelangen. Die enthusiastische Rede des Jünglings mündet in ein synästhetisches Stimmungsszenario, in dem wie am Ende des Märchens ferne Musik als akustisches Symbol der Seinspräsenz erklingt und der zugehörige Sonnenuntergang sich im magischen Licht des Karfunkels und der "kühlende[n] Flamme aus Krystalschalen" fortsetzt. Darin werden die Konzepte der musikalischen Ursprache und des Sich-Einstimmens auf das geheime Wirken der Natur, für das der Lehrer Sehnsucht und Aufmerksamkeit als Voraussetzungen benennt, ansatzweise formuliert. Damit bricht der Text ab.

Das kosmische Drama: Zur Theatralität des Romans

Wie der rote Faden der immanenten Stimmungspoetik in den *Lehrlingen zu Sais* zeigt, folgt das Romanfragment einem performativen Strukturkonzept, das auf einer enzyklopädischen Matrix und der kombinatorisch konstruierenden und synthetisierenden Darstellung unterschiedlichster Wissensformen beruht. Der Text steht damit in der großen Traditionslinie von den Konzepten barocker Universalwissenschaft über die Enzyklopädien der Aufklärung zur mythopoetischen Simulation universaler Strukturen in der frühromantischen Verschwisterung von Enzyklopädistik und (Roman-)Ästhetik. In der Romantik werden die statisch rubrizierenden Wissensordnungen des Rationalismus geöffnet und dynamisiert; sie münden um 1800 in eine neue Auffassung des Wissens als symbolisierender und deutungsöffener Erkenntnistätigkeit im Zeichen der *poiesis*,⁵² deren Charakteristikum die Transgression zwischen Wissenschaften und Ästhetik ist.⁵³ Bei Novalis wirkt der konstruktivistische Impuls der kombinatorischen Struktur über die universale Wechselrepräsentationslehre seiner mathematisch fundierten Enzyklopädistik unmittelbar in die Anlage der Romanfragmente hinein.⁵⁴ Dass die prätendierte Universalordnung der Welt um 1800 als lebendige Natur-Chiffre erscheint, deren epistemologische Einträge nur als transzendentalpoetische Konstruktion zusammenschließbar sind, macht der Initiationsro-

52 "Die Welt ist wie Objekt überhaupt Resultat eines unendlichen Einverständnisses, und unsre eigene innere Pluralität ist der Grund der Weltanschauung." (NW 3, S. 662).

53 Vgl. Brandstetter/Neumann: *Einleitung*. In: Dies. (Hg.): *Romantische Wissenspoetik ...*, S. 9-13.

54 Kilcher, Andreas B.: *mathesis und poiesis. Die Enzyklopädie der Literatur 1600-2000*. München: Fink 2003.

man über die Lehrlinge am Tempel von Sais mit seiner Grundidee der Welt als les- und begehbarem Hieroglyphenrätsel und der kompensatorischen Einheitsutopie eines sprachmusikalischen Klartexts besonders deutlich. Basiskonzepte romantischer Naturphilosophie wie Kristallisation, Reiz und Schwingung werden hier zu transdisziplinären Metaphern der Darstellung; ihre Abstraktionsformen, Chiffre und Figur, stellen die Verbindung zu den neuen Alleinheitsmythen 'Natur' und 'Weltseele' sowie zur musikalischen Gefühlsunmittelbarkeit des 'ursprachlichen Zeichens' her. Wissenschaft und Mythologie, die Schwingungsnatur alles Lebendigen wie die orphische Sage und die pythagoreisch-platonische Idee der Weltharmonie konstituieren bei Novalis die transzendentalpoetische Fassung des Stimmungskonzepts.⁵⁵ Entscheidend ist, dass es die Grenze zwischen Wissenschaften und Poesie auf ambivalente Weise begehbar macht, und zwar im Sinne der auf Totalität ausgehenden und in diesem Bestreben disseminierenden Gattungen Enzyklopädie und Roman – sei es in innovativ verbindender Funktion wie an der Schnittstelle von Pythagoreismus und physikalischer Schwingungslehre, sei es als Klammer *per analogiam*, die auseinanderdriftende Konzepte und Diskurse im universalpoetischen Meta-Diskurs zusammenhält.⁵⁶ Als Inversionsfigur, welche die Darstellung von Totalität ermöglicht, transportiert das Stimmungskonzept den alten *ordo*-Gedanken mit der Strukturidentität von Mikro- und Makrokosmos und ihrer kombinatorischen Darstellbarkeit⁵⁷ in die moderne Episteme, ohne auf die repräsentationale Ordnung des Wissens im Zeichen von Mimesis und Rhetorik zurückzugreifen: Das Absolute wird allererst indirekt, als Strukturphänomen darstellbar. Durch den demonstrativen Gestus der Deregulierung wird 'Stimmung' im noch intakten Legitimationshorizont des Pythagoreismus und Platonismus zum komplementären Strukturmodell einer nichtrepräsentationalen Sprachauffassung jenseits rhetorischer Intentionalität, die sich auf eine mathematische (als pythagoreische Harmonie konzipierte) Musikalität beruft. Das Ziel des musikalischen Urspra-

55 Die Analyse des enzyklopädisch-kombinatorischen Verfahrens für die *Lehrlinge* bestätigt Welshs Hypothese vom Kompensationspotential romantischer Stimmungspoetiken, in denen der alte musikalische Stimmungsmythos und moderne wissenschaftliche Stimmungslehren als Symbolfelder im Dienst des Darstellungsproblems interagieren (Welsh: *Hirnhöhlenpoetiken ...*, S. 50). Mit diesem Ansatz wäre der Widerspruch zwischen der romantischen Wiederbelebung des Pythagoreismus (Neubauer, John: *The Emancipation of Music from Language. Departure from Mimesis in Eighteenth-Century Aesthetics*. New Haven, London: Yale University Press 1986. S. 193-210) und dem von Spitzer, Naumann und Lubkoll konstatierten Geltungsverlust des kosmogonischen Musik-Mythos vermittelbar.

56 Novalis' Denkfigur des *ordo inversus* beschreibt für das Verhältnis von Gefühl und Verstand eine vergleichbare Umkehrbewegung, die Polaritäten auf unsystematische Weise durch ein Netzwerk von Korrespondenzen ausgleicht. Dazu gehören Entgrenzungssituationen, welche die deregulierende Funktion der "intellektuellen Anschauung" als höhere (quasi anamnetische) Modi der Seinspräsenz inszenieren.

57 Kilcher: *mathesis und poiesis ...*, S. 408-416.

chenkonstrukts, Dichtung an die 'Gefühlsunmittelbarkeit' des Musikalischen anzugleichen, bleibt in sich aporetisch und utopisch.⁵⁸ Gleichwohl formiert sich an ihm eine wirkungsmächtige Meta-Sprache für das Inkommensurable und Unbegriffliche – eine Sprache der Kunst mit eigenwertigem Seinsstatus, die vorhandene Wissensordnungen ins Gleiten bringt und an das individuelle Gefühl appelliert. Ihre Zielrichtung ist Hegels logozentrischem und teleologischem Systemdenken diametral entgegengesetzt, dem zufolge der Weltgeist sich anschickt, über die Stufe der Kunst hinweg zu der des philosophischen Begriffs fortzuschreiten. Die Entwicklungsdynamik der romantischen Musikalisierung der Literatur und Poetisierung der Wissenschaften reicht über die Metaphysik der Musik bei Schopenhauer oder Kierkegaard, Wagners Gesamtkunstwerk und die musikalischen Poetiken des Symbolismus, Nietzsche und die Kunsttheorien des *Fin de siècle* bis zu den Funktionsbestimmungen von Struktur und Symbol im *linguistic turn*.

Die performative Ästhetik der Stimmung entsteht mit der romantischen Verlagerung der Deutungshoheit von der Vernunft zur *poiesis*, zu Kunst, Gefühl, Einbildungskraft, und entwickelt sich im transgressiven Zusammenspiel von Wissen und Poetik. Hauptmerkmale textueller 'Stimmungskunst' sind fingierte Oralität und Polyfokalität, die sowohl das enzyklopädische Schreiben als auch der Roman aufweisen. Das zeigen die polyphonen und selbstreflexiven Strukturen der Naturbeobachtung bei Novalis und der Betrachtung von Landschaftsmalerei bei Brentano, wo man im entreferenzialisierten Kunstwerk nach Appellstrukturen sucht. Im Kontext der Schriftzentriertheit entwerfen *Die Lebrlinge zu Sais* in Abgrenzung von Mimesis und Rhetorik Stimmungsszenarien, die orale (rhythmisch-klangliche), szenisch-dialogische und performative Komponenten der Dichtung⁵⁹ privilegieren, welche auf die Darstellung eines befreienden Entgrenzungserlebens zielen. Die unbegriffliche Entgrenzungsdimension der Stimmung erweist sich als programmatischer Bestandteil des absoluten Ganzheitsanspruchs, dessen Erfüllung der kosmographische Roman als Kreuzung von *mathesis* und *poiesis* und "Mischung aller Dichtarten" (F. Schlegel) im Projekt der neuen Mythologie für sich beansprucht.⁶⁰ Enzyklopädie und Roman konvergieren in der Darstellung des Universums, die bei Novalis in der erklärten Zwecklosigkeit der Fiktion ihr symbolisch strukturiertes Aufschreibesystem findet. Insbesondere die narrative Anarchie der Märchenerzählungen sublimiert

58 Leuschner, Pia-Elisabeth: *Orphic Song with Daedal Harmony. Die 'Musik' in Texten der englischen und deutschen Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2000 (= Stiftung für Romantikforschung 9), S. 15-26.

59 Zur impliziten Theatralität von Sprache s. Neumann, Gerhard u.a.: *Szenographien. Theatralität als Kategorie der Literaturwissenschaft*. Freiburg i. Br.: Rombach 2000 (= Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 78). S. 11-22.

60 Zum kosmographischen Roman s. Kilcher: *mathesis und poiesis ...*, bes. S. 97-106.

die spekulative Poetisierung der Wissenschaften zur Affektspur, die das viestimmige "*ConfusionsSystem*" des Novalis (N 2, S. 688) zur universalen Harmonie imaginärer Ideenparadiese heraufstimmt. Da dies ohne mannigfache 'Verabgründungen' wie Märchen, Höhlenerlebnisse, Träume, Visionen, Initiationen oder absolute Bücher nicht mehr möglich ist, wird der welterklärende Roman zum Theater des kosmischen Dramas.