



JOHANNES ENDRES

**Szenen der »Verwandlung«.
Novalis und das Drama**

Vorblatt

Publikation

Erstpublikation: Das romantische Drama. Produktive Synthese zwischen Tradition und Innovation. Hg. von Uwe Japp, Stefan Scherer und Claudia Stockinger. Tübingen: Max Niemeyer 2000, S. 65-87.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei des Autors

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/novalis/endres_drama.pdf>

Eingestellt am 19.01.2004

Autor

Dr. Johannes Endres

Universität Leipzig

Institut für Germanistik

Beethovenstr. 15

04107 Leipzig

Emailadresse: <endres@rz.uni-leipzig.de>

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Johannes Endres: Szenen der „Verwandlung“. Novalis und das Drama

(19.01.2004). In: Goethezeitportal. URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/novalis/endres_drama.pdf>

(Datum Ihres letzten Besuches).

JOHANNES ENDRES

**Szenen der »Verwandlung«.
Novalis und das Drama**

»Das Drama muß, weil es seinem Inhalte wie seiner Form nach sich zur vollendetsten Totalität ausbildet, als die höchste Stufe der Poesie und der Kunst überhaupt angesehen werden«. Mit solchen, enthusiastisch gestimmten Worten formuliert Hegel in seinen Vorlesungen zur *Ästhetik* zugleich Summe und Nachklang der idealistischen Dramentheorie in Deutschland.¹ Setzt er doch einem ohnehin hochgespannten Bogen noch einmal die Spitze auf, freilich nur, um dann gleich im nächsten Atemzug der Gattung die Totenglocke zu läuten. Gerade die Besonderheit nämlich, die das Drama – einerseits – zum Gipfel der Künste qualifiziert, ist – andererseits – für dessen sicheren Untergang verantwortlich. Gemeint ist die Art und Weise, in der das Drama das Verhältnis von ›Innen‹ und ›Außen‹, von Form und Gegenstand der Darstellung organisiert und – das ist der springende Punkt – angesichts einer sich wandelnden Welt nicht länger organisieren kann. Hegel weiter:

Das Bedürfnis des Drama überhaupt ist die Darstellung gegenwärtiger menschlicher Handlungen und Verhältnisse für das vorstellende Bewußtsein in dadurch sprachlicher Äußerung der die Handlung ausdrückenden Personen.²

Damit aber ist das eigentliche Dilemma auch schon bezeichnet, in das das Drama in Hegels geschichtlicher Gegenwart unweigerlich hineingeraten muß, einer Gegenwart, die nun einmal, wie Hegel konstatiert, von der »romantischen Kunstform« regiert wird. Deren Hang zur Verinnerlichung und Subjektivierung des künstlerischen Ideals verträgt sich mit dem von Hegel festgesetzten Primat des Dramas, einem Primat der »äußeren Realisierung« und »unmittelbaren An-

¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Ästhetik* [nach der 2. Ausg. Heinrich Gustav Hothos], hg. von Friedrich Bassenge, Berlin (West) 1985, Bd. 2, S. 512.

schauung«, denkbar schlecht.³ Das Drama also, dem doch die »Auflösung« des tragischen Konflikts aufgegeben ist, schickt sich vielmehr zur bewußtseinsgeschichtlichen ›Auflösung‹ seiner selbst an. Denn: Der »romantischen« Geisteshaltung ist die Physiognomie des ›Dramatischen‹, so Hegel, im innersten Wesen fremd:

Fassen wir daher dies Verhältnis des Inhalts und der Form im Romantischen [...] zu einem Worte zusammen, so können wir sagen, der Grundton des Romantischen, weil eben die immer vergrößerte Allgemeinheit und rastlos arbeitende Tiefe des Gemüts das Prinzip ausmacht, sei musikalisch und, mit bestimmtem Inhalte der Vorstellung, lyrisch.⁴

Mit dieser – kritisch gemeinten – Bilanz öffnet Hegel jedoch gerade für das ›romantische Drama‹ auch wieder eine neue Lebensmöglichkeit – wenngleich er, genau besehen, die jüngere Gattungsentwicklung dabei nur *post factum* sanktioniert. Hegel weiter:

Das Lyrische ist für die romantische Kunst gleichsam der elementarische Grundzug, ein Ton, den auch Epopöe und Drama anschlagen und der selbst die Werke der bildenden Kunst als ein allgemeiner Duft des Gemüts umhaucht, da hier Geist und Gemüt durch jedes ihrer Gebilde zum Geist und Gemüte sprechen wollen.⁵

Die sich daraus im Umkehrschluß für das Drama ergebenden Konsequenzen liegen mehr oder weniger auf der Hand: Den Mangel an »sinnlicher Realität«, an »Gegenwart und Wirklichkeit« hat die dramatische Poesie durch die »Beihilfe fast aller übrigen Künste« zu kompensieren – als da sind: Architektur, Malerei, Skulptur, Musik, Tanz sowie rhetorische Deklamation.⁶ Dieser ihrer »Schwesterkünste« bedient sich das Drama folglich als einer willkommenen »sinnlichen Grundlage und Umgebung«. Was Hegel hier in Angriff nimmt, unterscheidet sich allenfalls dem Namen nach von jener Erscheinung, die erst-

² Hegel: Ästhetik (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 513.

³ Vgl. Hegel: Ästhetik (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 519 u. 514.

⁴ Hegel: Ästhetik (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 508.

⁵ Hegel: Ästhetik (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 508.

⁶ Hegel: Ästhetik (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 535f.

mals im Umkreis der Romantik als ›Gesamtkunstwerk‹ theoretisiert wird.⁷ Dieses verdankt sich wiederum einer konstitutionellen Krise der zeitgenössischen Dramatik, der die theoretische und praktische Beantwortung der Frage nach der spezifischen ›Darstellungsweise‹ des Dramas problematisch geworden ist – ein Phänomen, das in den kunstphilosophischen Diskussionen um 1800 omnipräsent ist und keineswegs auf Hegel beschränkt bleibt. Beide Aspekte nämlich, die poetologische Kategorie der ›Darstellung‹ sowohl wie die Ausweitung des Dramas zur universellen Mischform, in der nicht nur die verschiedenen Dichtungs- und Empfindungsweisen (des Dramatischen, Epischen, Lyrischen), sondern auch die traditionellen Kunstgattungen und Kunstsparten vielfältig miteinander kombiniert werden, beide Aspekte finden sich auch in den einschlägigen Überlegungen wieder, die Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis, zum Drama angestellt hat. Seine bislang von der Forschung vernachlässigten Bemühungen um eine ›Poetik des Dramas‹ sollen darum im folgenden einmal etwas genauer untersucht werden. Wenn dabei auch ein zusätzliches Licht auf Novalis' dichterisches Werk und vor allem auf einen auffälligen motivischen wie stilistischen Zug desselben fallen sollte, so wäre dies nur willkommen.

Den Aufstieg der Kunst zu ihrem Gipfel und ihren gleichzeitigen Übergang zur »Auflösung der Kunst überhaupt« hat Hegel an einem Beispiel des ›romantischen Dramas‹ veranschaulicht, dem ich an dieser Stelle für Novalis nicht mehr nachgehen will: Die Rede ist von der »Komödie«, die, nach Hegel, »die Gegenwart und Wirksamkeit des Absoluten« nicht mehr in »positiver«, sondern nur noch in »negativer Form« darzustellen vermag.⁸ Ob Lustspiel oder Drama aber: Für Novalis' Überzeugungen zentral erscheint die folgende Bemerkung aus dem 4. *Dialog*, die von einem Sprecher B vorgetragen wird:

⁷ Der Terminus ›Gesamtkunstwerk‹ taucht zuerst in K.F.E. Trahdorffs *Aesthetik oder Lehre von der Weltanschauung und Kunst* (1827) auf (vgl. dazu Alfred R. Neumann: The earliest use of the term ›Gesamtkunstwerk‹. In: *Philological Quarterly* 1 [1956], S. 191–193).

⁸ Hegel: *Ästhetik* (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 585f. – Vgl. Verf.: Novalis und das Lustspiel. Ein vergessener Beitrag zur Geschichte der Gattung. In: *Aurora* 58 (1998), S. 19–33 (die dort bereits behandelten Aspekte werden hier nicht wieder aufgegriffen). Neu publiziert im Goethezeitportal, URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/novalis/endres_lustspiel.pdf>.

Ja, Lieber, und hier an den Säulen des Herkules lassen Sie uns umarmen, im Genuß der Überzeugung, daß es bey uns steht das Leben wie eine schöne, genialische Täuschung, wie ein herrliches Schauspiel zu betrachten [...]⁹

Worauf Sprecher A wiederum repliziert: »Diese Ansicht des Lebens, als Zeitliche Illusion, als Drama möge uns zur andern Natur werden« (HKA 2, 668). Solche Sätze mögen für einen Dichter überraschen, dessen literarische Leistungen fest mit dem Erscheinungsbild des Romans, der Lyrik, des Essays und des philosophischen Fragments verknüpft sind, Vorstellungen, die sich auf gesicherte Phänomene der dichterischen Produktion beziehen. Daß aber auch Verbindungslinien zum Drama führen, die keineswegs auf Allgemeinheiten – wie eine vage Andeutung des Welttheater-Topos –¹⁰ beschränkt bleiben, zeigen etliche Notizen aus Novalis' theoretischen Schriften. Darunter auch diese, nur scheinbar kryptische Beobachtung:

<epische Poesie ist die *Phlegmatische* (Indirect asthenische) – Lyrische Poësie die *Reizbare* (Dir[ect] asthenische) Poesie. <Die Dramatische ist die direct und indirect stehnische – oder die cholerische und Melancholische.> Die Dramatische die vollständig Gesunde, ächt Gemischte.> (HKA 2, 573:[219])

In derartigen Betrachtungen greift Novalis ins Weitesten seines Welt- und Menschenbildes und zugleich ins Konkreteste, ja Spezialistische der Gattungstheorie im engeren Sinne aus. Verbunden mit der Maxime: »Poësie ist die große Kunst der Construction der transscendentalen Gesundheit. Der Poët ist der transscendentale Arzt« (HKA 2, 535:42), ergibt sich daraus doch wohl eine elementare Wertschätzung des Dramas bis in die höchste künstlerisch-anthropologische Sphäre hinauf. Wie tief diese Wertschätzung andererseits in Grundanschauungen des Novalis verwurzelt ist, belegt folgendes Bekenntnis, das wahrscheinlich in einen autobiographischen Versuch einmünden sollte:

⁹ Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, Stuttgart 1960ff., hier Bd. 2, S. 667 (im folgenden in Klammern im Text zitiert als HKA mit Bandzahl und Seitennummer, ggf. Nr. des Fragments; zugrunde liegt die jeweils jüngste Auflage).

¹⁰ Auch das gibt es natürlich: vgl. Novalis' Brief an seinen Bruder Erasmus von September (?) 1793 (HKA 4,127).

»*Geschichte meines Lebens*. Dramatische Logik einer eingreifenden Rede – ohne viel Epitheta – ganz dialogisch« (HKA 3, 648:545). Jedenfalls scheint Novalis die Devise, die sich in den Materialien zum *Ofterdingen*-Roman findet: »Wer recht [!] poetisch ist, dem ist die ganze Welt, ein fortlaufendes *Drama*«, selbst sehr wohl beherzigt zu haben. Es ist das, so Novalis, »Drama des Lebens – der Welt« (HKA 2, 539:60), das er auf dem »Theater« vorgestellt, als »thätige Reflexion der Menschen über sich selbst« in Szene gesetzt sich denkt und an dessen Faktur er seinerseits weiterzudichten die Absicht hat (HKA 3, 681:642). Was läge daher näher, als einen Text wie *Glauben und Liebe*, jene dichterische Inszenierung einer idealen politischen Herrschaft, getreu der Überzeugung, daß im »Staat alles Schauhandlung – Im Volk alles Schauspiel« sei (HKA 2, 440:71), einmal im Novalisschen Sinne, als dramatische Etüde also zu lesen.¹¹ Daß sich dabei die Konturen des Dramas an den Rändern auch wieder auflösten und sich in Nachbarräume des Gattungsspektrums verwischten, wäre durchaus nicht als Einwand zu betrachten, sondern ist in der Sache der Novalisschen Dramen-Poetik begründet.

Wie später Hegel so besteht auch Novalis darauf, daß sich das Drama der »Beihilfe fast aller übrigen Künste« zu bedienen habe. Erst die »Mischung« verleiht dem Drama das Eigentliche seines Wesens; erst im Zusammenspiel mit seinen »Schwesterkünsten« kommt es gattungsgeschichtlich zu sich selbst. Wie das »ächte Schauspiel« aus der »Vermischung des Lust- und Trauerspiels« – durch »zarte symbolische Verbindung« – entsteht (HKA 3, 651:561 und 650:558), so ist auch das Drama überhaupt durch allseitige Berührungen und Überschneidungen mit Lyrik und Epik definiert. Hierin wiederholt das Drama wiederum eine allgemeinere Tendenz der Epochengeschichte:

¹¹ Auf das Thema »Novalis und das Drama« haben sich bislang eingelassen: Luciano Zagari: »Ein Schauspiel für Eros«. Nihilistische Dimensionen in Friedrich von Hardenbergs allegorischem Märchen. In: *Aurora* 42 (1982), S. 130–142; sowie Lothar Pikulik: Romantisierung als Inszenierung. Magisches Welttheater bei Novalis und Botho Strauß. Erscheint demnächst in: »Blüthenstaub« – Werk und Wirkung des Novalis, hg. von Herbert Uerlings.

<Wie episches, lyrisches und dramatisches Zeitalter in der Geschichte der griechischen Poesie einander folgten, so lösen sich in der Universalgeschichte der Poesie die Antike, Moderne, und Vereinigte Poesie ab [...] (HKA 2, 537:54)

Umgekehrt avanciert das Drama zur genuinen Kunstform einer ›vereinigten‹ Poesie, einer Zeitstufe also, der sich Novalis selber angehörig weiß: Es spiegelt die geistige Signatur der ›Vereinigung‹ auch in seinem – weit ausgreifenden – ästhetischen Grundriß wider.

Plastik, Musik und Poesie verhalten sich wie Epos, Lyra und Drama. Es sind unzertrennliche Elemente, die in jedem freyen Kunstwesen zusammen, und nur nach Beschaffenheit, in verschiedenen Verhältnissen geeinigt sind. (HKA 2, 564:197)

Die Maßstäbe, die Novalis damit für die Einordnung seines eigenen literarischen Wirkens vorgibt, sind nur zu deutlich – auch wenn sie sich vorläufig noch in die Form einer Frage kleiden: »Sind Epos – Lyra – und Drama etwa nur die 3 Elemente *jedes Gedichts* – und nur das vorzüglich Epos, wo das Epos *vorzüglich heraustritt* und so fort« (HKA 2, 589f.:276). Insbesondere das spezifisch dramatische Fluidum seiner Roman-Kunst hebt Novalis nachdrücklich hervor – im Anschluß an ein »Project zu einem Roman« notiert er sich: »Eigentliche romantische Prosa – höchst *abwechselnd* – wunderbar – sonderliche Wendungen – rasche Sprünge – durchaus dramatisch« (HKA 3, 654:575f.). In seine zahlreichen Überlegungen zur Funktion der ›Mischung‹, des ›Wechsels‹ und des ›Übergangs‹ im Rahmen einer progressiven romantischen Universalpoesie bezieht Novalis also auch das Drama an zentraler Stelle mit ein.

Allerdings, so wird man fragen dürfen – auch ohne Friedrich Schlegels spöttisches Wort vom »Rührey«¹² zu zitieren: Was macht die Eigentümlichkeit des ›Dramas‹ in solch vielfältigen Legierungsformen denn überhaupt noch aus? Gerade vor dem Hintergrund der Schlegelschen Gattungstheorie erscheinen Novalis' Formulierungen denn auch alles andere als originell. Angefangen vom Gang der Dichtungszeitalter – von einer epischen zur lyrischen und dra-

¹² Das bekannte Diktum im Brief an Friedrich Schleiermacher, Ende Juli 1798.

matischen Periode – bis hin zu Feststellungen zum Mischungscharakter der neueren, romantischen Poesie lassen sich genaue sprachliche und gedankliche Vorbilder schon bei Schlegel finden.¹³ Ganz zu schweigen von Schellings kunstphilosophischen Distinktionen, nach denen das Drama die »Naturen beider entgegengesetzten Gattungen [des »epischen« und des »lyrischen Gedichts«; J. E.] in sich« begreift und so – man denkt natürlich an Hegel voraus – »die letzte Synthese aller Poesie« vorführt.¹⁴ Insonderheit liegt dem »modernen Drama« die »Mischung des Entgegengesetzten, also vorzüglich des Tragischen und Komischen« und so auch aller übrigen Gattungsstile »als Princip [...] zu Grunde«.¹⁵ Zwar erscheint Schellings *Philosophie der Kunst* erst 1803, kann also als Quelle für Novalis nicht in Frage kommen – der Gemeingültigkeit, ja Beliebigkeit der Novalisschen Dramentheorie, die gewissermaßen zum Kollektivbesitz frühromantischen Symphilosophierens gehört, scheint dies keinen Abbruch zu tun.¹⁶

Doch ein derartiger Eindruck spiegelt nur die eine Seite der Wahrheit wider. Zwar sucht – und findet – Novalis die Gemeinsamkeit des frühromantischen Denkens, ohne sich aber damit zu begnügen. Vielmehr münden seine Reflexionen über das Drama in eine durchaus eigenwillige dichterische Konzeption ein, die, wie mir scheint, noch nicht hinlänglich als solche erkannt ist. Dies zu zeigen, bedarf es allerdings einer weiteren Ausholbewegung. Wie schon angedeutet, spielt das – ausgangs des 18. Jahrhunderts prominente – Theorem der ›Darstellung‹ auch bei Novalis eine wichtige Rolle. Bekannt ist seine Definition der Poesie als »*Gemütherregungskunst*« (HKA 3, 639:507),

¹³ Vgl. Friedrich Schlegel: *Von den Schulen der griechischen Poesie* (1794). In: ders.: *Kritische Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Bd. 1, 1. Abteilung, Paderborn u.a. 1979, S. 3–18; und Friedrich Schlegel: *Fragmente zur Litteratur und Poesie* (1797). In: ders.: *Kritische Ausgabe*, hg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner, Bd. 16, 2. Abteilung, Paderborn u.a. 1981, S. 110f.:318: »Alles was in der alt[en] π [Poesie] getrennt war, ist in d[er] mod.[ernen] gemischt; u[nd] was in d[er] mod.[ernen] getrennt war in d[er] alt[en] gemischt«. Allerdings sind und bleiben für Schlegel die » $\epsilon\pi$ [epische], $\lambda\upsilon\rho$ [lyrische], $\delta\rho$ [dramatische] *Form* [...] von bestimmtem und ewig[em] Unterschied«.

¹⁴ Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: *Philosophie der Kunst*. In: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von K.F.A. Schelling, 1. Abtheilung, Bd. 5, Stuttgart 1856–1861, S. 687 und 692.

¹⁵ Schelling: *Philosophie der Kunst* (wie Anm. 14), S. 718.

¹⁶ Freilich kann man das hier zugrunde liegende poetologische Argument noch sehr viel weiter, bis zu Aristoteles, zurückverfolgen, der bereits vom ›drama-tischen‹ Organisationsprinzip der ›epischen‹ Dichtung spricht (im 23. Kapitel seiner *Poetik*).

eine Bestimmung, die häufig – und vielleicht nicht ganz zu Recht – als Beleg einer wirkungsästhetischen Dichtungsauffassung angeführt wird.¹⁷ Ihr liegt wiederum die folgende Novalissche Erkenntnis zugrunde: »Poësie ist *Darstellung des Gemüths – der innern Welt in ihrer Gesamtheit*« (HKA 3, 650:553). Gemütsregung und Gemütsdarstellung gehen folglich Hand in Hand; der Weg zur Perzeption des Zuschauers/Zuhörers führt über einen gleichgestimmten Akkord des Kunstwerks selbst, das seinerseits ganz aus der inneren Vorstellung des Dichters lebt. Die dabei beteiligten Welten von Innen und Außen, von ästhetischer und außerästhetischer Wirklichkeit wechselweise aufeinander zu beziehen, diese Aufgabe macht sich das poetische und poetologische Denken des Novalis immer wieder zueigen. Novalis weiter:

Die Darstellung des Gemüths muß, wie die Darstellung der Natur, selbstthätig, eigenthümlich allgemein, verknüpfend und schöpferisch seyn. Nicht wie es ist, sondern wie es seyn könnte, und seyn muß (HKA 3, 650:557).

Aus solchen ›Incitamenten‹ fügen sich die für Novalis fundamentalen ›Gesetze der *symbolischen Construction* der transscendentalen Welt« zusammen (HKA 2, 536:48).¹⁸ Wie kann, so lautet die entscheidende, aber keineswegs neue Frage, die Kunst denn eine schöne Täuschung sein, ohne gleichzeitig zu betrügen? Novalis antwortet darauf mit einer – erkenntnistheoretisch gefärbten – »Theorie der Darstellung«, einer »Darstellung [...] des Nichtseyns im Seyn, um das Seyn für sich *auf gewisse Weise daseyn* zu lassen« (HKA 2, 106:2). Der Kontext, auf den Novalis mit derartigen Reflexionen anspielt, wird deutlicher, wenn man die von Lessing im *Laokoon*-Aufsatz geführte Diskussion mit heranzieht. Ausgehend von den »Grenzen der Malerei und Poesie«, heißt es dort gleich eingangs über deren grundlegende Gemeinsamkeit:

¹⁷ Vgl. etwa Herbert Uerlings: Novalis (Friedrich von Hardenberg), Stuttgart 1998, S. 165.

¹⁸ Die Forschung spricht in diesem Zusammenhang auch von einer »narrativen Konstruktion immanenter Transzendenz« (vgl. Herbert Uerlings: Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung, Stuttgart 1991, passim).

Der erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte [gemeint ist M. Mendelssohn; J.E.]. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.¹⁹

Daß sich Novalis dieser Zusammenhänge bewußt ist, beweisen die späteren Aufzeichnungen zu seiner Lessing-Lektüre, insbesondere natürlich zum *Laokoon* (vgl. HKA 2, 379:40). Ohne diesen aber wird Novalis' Verwendung des ›Darstellungs‹-Begriffs kaum verständlich. Erst Lessing nämlich gibt dem Terminus der ›Darstellung‹ seine in der Folgezeit bestimmende semantische Färbung und kunsttheoretische Vorzugsstellung mit auf den Weg.²⁰ Als solcher löst er – bzw. der Parallelbegriff der künstlerischen ›Illusion‹ – den angestammten Begriff der ›Intuition‹ ab, der als Ausdruck einer streng rationalistischen Beziehung von Kunst und Wirklichkeit ausgedient hat, einer Beziehung, die die fraglose Überschreitung der sinnlichen Anschauung zugunsten eines vom Dichter imaginär Geschauten vorsieht. Statt dessen geht es Lessing erstmals um die »Verwandlung« des »Gegenstandes der Anschauung« in »täuschende Lebendigkeit«.²¹ Den neuen Comment zwischen ›Anschauung‹ und ›Denken‹ resümiert Lessing – im Hinblick auf die Darstellungsleistung des Künstlers – wie folgt: »Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben«.²² Diese Neuordnung der Dinge läßt sich Novalis nicht entgehen. Neben Malerei und Poesie bezieht er sogar als Drittes die – ja schon von Lessing, wenn auch nur am Rande bedachte – Musik mit ein. Welche der Künste, so fragt sich Novalis, leistet in bezug auf ihren Gegenstand das Höchste? Während die Malerei den ihrigen aus der Welt der »Erscheinungen« nimmt, die

¹⁹ Gotthold Ephraim Lessing: *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766). In: ders.: *Werke*, hg. von Herbert G. Göpfert, Bd. 6, München 1974, S. 9.

²⁰ Darauf haben in jüngster Zeit v.a. die Arbeiten von Inka Mülder-Bach hingewiesen: *Bild und Bewegung. Zur Theorie bildnerischer Illusion in Lessings Laokoon*. In: *DVjs* 66 (1992), S. 1–30; und dies.: *Im Zeichen Pygmalions. Das Modell der Statue und die Entdeckung der ›Darstellung‹ im 18. Jahrhundert*, München 1998. Lessings historische Position wird dagegen radikal verkürzt von David E. Wellbery: *Lessing's Laokoon. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge 1984.

²¹ So Mülder-Bach: *Bild und Bewegung* (wie Anm. 20), S. 14 (Herv. J.E.).

²² Lessing: *Laokoon* (wie Anm. 19), S. 26.

Musik hingegen rein aus der Phantasie der »Kunst«, der Maler also dem Musiker gegenüber leichteres Spiel zu haben scheint, kehrt sich die Reihenfolge in der Frage der künstlerischen Mittel jedoch gerade um. Der Maler bedient sich »einer unendlich schwereren Zeichensprache, als der Musiker«, weil er (der Maler) – im Gegensatz zu diesem (dem Musiker), der »in der That heraus und nicht herein« sieht und fühlt –, sowohl herein als auch heraus sehen, fühlen und bilden können muß (HKA 2, 574f.:226; vgl. III,243:19).

So viel dünkt mich, werde daraus gewiß, daß die Malerey bey weitem schwieriger als die Musik sey. Daß Sie eine Stufe gleichsam dem Heiligthume des Geistes näher [...] (HKA 2, 575:226).²³

Damit bewegt sich Novalis, wie mir scheint, in auffälliger Nähe zur aufklärerischen Ästhetik, ja die eigentümlich Novalissche Denkfigur der ›Wechselrepraesentation‹ (vgl. HKA 3, 266:137) und des ›ordo inversus‹, also des ›Herein-‹ und wieder ›Hinaus-Sinnens‹ und ›-Denkens‹ (vgl. HKA 3, 123), stellt sich in diesem Lichte als gleichsam aufklärerisches Erbe dar. Als das »Wesentliche der Darstellung« nach Novalis erscheint somit der »Sfärenwechsel«, d. h.: »Das Sinnliche muß geistig, das Geistige sinnlich dargestellt werden« (HKA 2, 282f.:633). Diejenige Kunstform aber, die für Derartiges kraft ihrer poetologischen Herkunft prädestiniert ist, ist das Drama,²⁴ verstanden als – wir würden vielleicht sagen – ›multimediales‹ Schauspiel: »Vollkommene Oper ist eine freye Vereinigung aller [Künste], die höchste Stufe des Dramas. Epos ist wohl nur ein unvollkommnes Drama. Epos ist ein poetisch erzähltes Drama« (HKA 2, 590:276).

²³ Zu Novalis' ›musikalischer Poetik‹ vgl. v.a. Barbara Naumann: Musikalisches Ideen-Instrument. Das Musikalische in Poetik und Sprachtheorie der Frühromantik, Stuttgart 1990.

²⁴ Zum historisch-genetischen Zusammenhang von ›Darstellung‹/›Illusion‹ und ›Drama‹ vgl. auch Mülder-Bach: Im Zeichen Pygmalions (wie Anm. 20), S. 120ff. und S. 230f.; sowie Bernhard Asmuth: ›Drama‹. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gert Ueding, Bd. 2, Tübingen 1994, Sp. 906–921. Nicht von ungefähr kulminiert die Frage der ›Darstellung‹ auch bei Lessing im Genus des Dramas: »[...] und die höchste Gattung der Poesie ist die, welche die willkürlichen Zeichen gänzlich zu natürlichen Zeichen macht. Das ist aber die dramatische; denn in dieser hören die Worte auf, willkürliche Zeichen zu sein, und werden *natürliche* Zeichen willkürlicher Dinge« (an Friedrich Nicolai, 26. 5. 1769).

Auch mit dieser, oft staunend registrierten Erklärung steht Novalis jedoch in den Bahnen der aufklärerischen, und zwar der Lessingschen Tradition. Bereits im 27. Paralipomenon zum *Laokoon* (das Novalis freilich nicht gekannt haben kann) heißt es über die »Verbindung der Poesie und Musik«, daß diese – in Gestalt der »Oper« – »unstreitig unter allen möglichen [Verbindungen willkürlicher und natürlicher Zeichen; J.E.] die vollkommenste« sei.²⁵ Da für Novalis aber feststeht, daß die »*Poësie* im strengern Sinn [...] fast die Mittelkunst zwischen den bildenden und tönenden Künsten« ist (HKA 3, 297:323),²⁶ ist umgekehrt auch die Aufgabe des dramatischen Künstlers präjudiziert: Er hat die Poesie an ihren würdigsten Platz, das »schöne Schauspielhaus« zu führen, wo man »plastische Kunstwercke nie ohne Musik«, »musikalische Kunstwercke [...] nur in schön dekorirten Sälen«, »[p]oetische Kunstwercke aber nie ohne beydes zugleich genießen« soll und kann (HKA 2, 537:59).²⁷ Ebenfalls analog zu Lessings Bestimmung, wonach die »Kunst des Schauspielers [...] zwischen bildenden Künsten und Poesie mitten inne« steht,²⁸ folgert Novalis weiter: »Ein guter Schauspieler ist in der That ein plastisches und [!] poëtisches Instrument. Eine Oper, ein Ballet sind in der That plastisch poëtische Konzerte« (HKA 2, 575:226). Damit unterscheidet sich Novalis zumindest im Grad der Entschiedenheit vom Tenor der romantischen Meinung. Während Friedrich Schlegel lediglich im Konjunktiv spricht, wenn er – an einer einzigen Stelle, wenn ich recht sehe – glaubt fordern zu können:

²⁵ Lessing: *Laokoon* (wie Anm. 19), S. 651f.; vgl. auch das 26. und 27. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767/69) (Lessing: Werke [wie Anm. 19], Bd. 4, S. 348–358).

²⁶ Auch hier ließen sich ebenso wieder Entsprechungen bei Friedrich Schlegel anführen: »So wäre die Malerei die eigentlich Zentralkunst? – Das ist offenbar die Poesie zwischen Musik und Malerei« (zitiert nach Karl Konrad Polheim: *Zur romantischen Einheit der Künste*. In: *Bildende Kunst und Literatur. Beiträge zum Problem ihrer Wechselbeziehungen im neunzehnten Jahrhundert*, hg. von Wolf Dietrich Rasch, Frankfurt/M. 1970, S. 157–178, hier S. 167). Schlegels Diktum datiert aus dem Jahr 1811.

²⁷ Anregungen zur »doppelten Verwandtschaft der Poesie mit der Tonkunst und mit der bildenden Kunst« hat Novalis natürlich auch bei Schiller sammeln können (vgl. Friedrich Schiller: *Über naive und sentimentalische Dichtung* [1795]. In: ders.: *Sämtliche Werke*, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Bd. 5, München 1989, S. 734f., Anm. 1).

²⁸ So im 5. Stück der *Hamburgischen Dramaturgie* (Lessing: Werke [wie Anm. 25], S. 256). Während in der Regel die Differenzen zwischen der »aufklärerischen« und der »romantischen« Lösung des »Laokoonproblems« betont werden, sollen hier einmal die Übereinstimmungen stärker akzentuiert werden (vgl. Paul Böckmann: *Das Laokoonproblem und seine*

Die *Oper* muß romantisch sein, da Musik und Malerei es sind; die moderne *Tanzkunst* viell.[eicht] eine *Mischung romant.[ischer] Fantasie und class.[ischer] Plastik*. Man müßte die Alt[en] darin [?] übertreffen können.²⁹

– drückt sich F. W. J. Schelling gar noch vorsichtiger aus: »Ich bemerke nur noch«, heißt es am Ende der *Philosophie der Kunst*,

daß die vollkommenste Zusammensetzung aller Künste, die Vereinigung von Poesie und Musik durch Gesang, von Poesie und Malerei durch Tanz, selbst wieder synthetisch die componirteste Theatererscheinung ist, dergleichen das Drama des Alterthums war, wovon uns nur eine Karrikatur, die Oper, geblieben ist, die in höherem und edlerem Styl von Seiten der Poesie sowohl als der übrigen concurrirenden Künste uns am ehesten zur Aufführung des alten mit Musik und Gesang verbundenen Dramas zurückführen könnte.³⁰

Bei aller scheinbaren Übereinstimmung ist es doch ein wesentlicher Gesichtspunkt, der das ›dramatische Gesamtkunstwerk‹ des Novalis von demjenigen Schlegels und Schellings – aber auch Richard Wagners – abhebt: Novalis argumentiert, wann immer er auf das Drama sieht, niemals aus geschichtsphilosophischer Perspektive – er erachtet das ›romantische Drama‹ *nicht* als eine Derivationsstufe des antiken, die romantische ›Mischungskunst‹ *nicht* als eine (dialektische) Restitution des klassischen Dramas (eine Anschauung, die ja noch Wagners Philosophie der ›neuen Kunst‹ zugrunde liegt).³¹ Was bedeutet es also, wenn Novalis statt dessen auf den »Inhalt des Dramas« zu sprechen kommt? Scheinbar umständlich versucht er, den für ihn maßgeblichen Punkt zu benennen:

Auflösung im neunzehnten Jahrhundert. In: Bildende Kunst und Literatur [wie Anm. 26], S. 59–73, 74–78 [Diskussion].

²⁹ F. Schlegel: Kritische Ausgabe (wie Anm. 13), Bd. 16, S. 118:402.

³⁰ Schelling: Philosophie der Kunst (wie Anm. 14), S. 736; vgl. auch Novalis' Feststellung: »Unser Theater ist durchaus unpoëtisch – nur Operette und Oper nähern sich der Poësie [...]« (HKA 3, 691:695)

³¹ Vgl. hierzu v.a. Jürgen Söring: ›Gesamtkunstwerk‹. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hg. von Klaus Weimar, Bd. 1, Berlin–New York 1997, S. 710–712; sowie Michael Lingner: Der Ursprung des Gesamtkunstwerkes aus der Unmöglichkeit ›Absoluter Kunst‹. Zur Rezeptionsästhetischen Typologisierung von Philipp Otto Runge's Universalkunstwerk und Richard Wagners Totalkunstwerk. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk. Europäische Utopien seit 1800, hg. von Harald Szeemann, Aarau–Frankfurt/M. 1983, S. 52–69. Anders als Wagner liegt Novalis der Gedanke fern, daß das Gesamtkunstwerk die einzelnen ihm ihm vereinigten Gattungen »als Mittel« »verbrauchen« und »vernichten« solle – lediglich ihr ›Wechsel‹ wird verlangt (Richard Wagner: Das Kunstwerk der Zukunft [1849]. In: ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Bd. 3, Leipzig 1887, S. 60).

Der Inhalt des Dramas ist ein Werden oder ein Vergehn. Es enthält die Darstellung der Entstehung einer organischen Gestalt aus dem Flüssigen [...]. Es enthält die Darstellung der Auflösung [...]. Es kann beydes zugleich enthalten und dann ist es ein vollständiges Drama. Man sieht leicht, daß der Inhalt desselben eine Verwandlung – ein Läuterungs, Reduktionsproceß seyn müsse (HKA 2, 535:44).

Allenfalls aus den Beispielen, die dann folgen: dem *Oedipus in Colonos* und dem *Philoktet* des Sophokles, scheint der Sinn dieser Digression hervorzugehen. Aber es ist, wie ich meine, weniger der Gedanke der dramatischen ›Katharsis‹, um den es Novalis hier geht³² (eine derartige Erkenntnis wäre doch wohl leichter zu haben gewesen).

Vielmehr: Halten wir zunächst nur das entscheidende Stichwort: ›Verwandlung‹ fest,³³ und wenden wir uns damit Novalis' eigenen Versuchen im dramatischen Fach zu. Sie fallen ausschließlich in den Umkreis des sogenannten ›dichterischen Jugendnachlaß‹.³⁴ Schon Richard Samuel hat seinerzeit (1960) über die »mit einer bezeichnenden Ausnahme, nur zu Bruchstücken« gediehenen Werke ein symptomatisches Urteil gesprochen:

Der dichterische Wert der dramatischen Versuche ist gering, obwohl ihre Stoffwelt und die Gattungsformen, für die der junge Hardenberg Interesse zeigte, für seinen Bildungsgang einigen Aufschluß geben. Novalis stand dem Drama als Gattung fern, selbst wenn er gegen Ende seines Lebens wieder Dramenpläne notierte (HKA 1, 456).

So gerne man es täte – man kann Samuel wohl nicht widersprechen (zumindest, was den »dichterischen Wert« der Texte angeht). Aufschlußreich aber ist und bleibt das Sujet dieser Versuche. Neben so mancher eher epigonalen Nachdichtung v. a. im Stile des Ritterdramas finden sich – freilich nicht weni-

³² So suggeriert es der Kommentar von Hans-Jürgen Balmes (Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 3, München–Wien 1987, S. 419).

³³ Ähnlich heißt es bei F. Schlegel: »Es ist *indirekte* Mythologie in allen Gattung[en]. *Metamorphose* im Δρ [Drama] [...]« (F. Schlegel: Kritische Ausgabe [wie Anm. 13], Bd. 16, S. 272:222)

³⁴ Dieser wird jetzt gerade wieder in einer neuen und vollständigen Edition im Rahmen der Historisch-kritischen Ausgabe zugänglich gemacht (vgl. HKA 6/1 und 6/2).

ger epigonale – Ausflüge in die Stoffwelt der Antike, die – hier hört man erstmals auf – eine »Hinneigung der Zeit zum lyrischen Drama opernhafter Natur« widerspiegeln.³⁵ Exakt dieses Gepräge trägt jedoch auch das einzige vollendete Drama des Novalis – sein Titel: *Panthea. Monodrama* (vgl. HKA 6/1, 469ff.).³⁶ Dieser kleine, eben monodramatische Text fügt sich nun aber auf erstaunliche Weise in die spätere theoretische Eingrenzung des Dramas in den zitierten Aufzeichnungen ein: Zum einen begegnet uns hier das Prinzip der Vermischung und »Durchdringung von Plastik und Musik« (HKA 2, 575:227), von »Lyra« und »Drama« bereits in einer frühen Union von Theorie und Praxis wieder; zum anderen haben wir es mit einem anschaulichen Beispiel dessen zu tun, was Novalis den inhaltlichen Kern des Dramas genannt hat, einer ›Verwandlung‹ nämlich. Die Titelheldin Panthea wird in einer Stellung am Rande des Lebens vorgeführt: Sie beklagt den Tod ihres Gemahls, Abdradates, der in der Schlacht gefallen ist. Unfähig, ihn ins Leben zurückzuholen, entscheidet sie sich, dem Geliebten ins Reich der Schatten nachzufolgen. Nachdem sie sich, nicht ohne eine gewisse gattungstypische Melodramatik, »eine Locke abgeschnitten hat«, ersticht sie sich (HKA 6/1,471f.). Damit erfüllt sich geradezu mustergültig Novalis' theoretische Vorschrift für das Drama: »Es enthält die Darstellung der Entstehung einer organischen Gestalt aus dem Flüssigen – einer wohlgegliederten Begebenheit aus Zufall« – hier: die szenische Exposition der dramatischen Situation, der Tod des Abdradates – »Es enthält die Darstellung einer Auflösung – der Vergehung einer organischen Gestalt im Zufall« – hier: den Freitod Pantheas, ihre ›Verwandlung‹ von einer Sterblichen zur Unsterblichen. Pantheas (vor)letzte Worte: »Begränzt und Sterblich war unser Daseyn auf Erden, unsre Wonne, unsre Seligkeit, aber in Elysium wird sie endlos und unsterblich seyn wie die Freude der seligen Götter« (HKA 6/1, 472).

³⁵ Vgl. HKA 1, 455 und HKA 6/1,33f. Als Muster dieser Versuche lassen sich unschwer immer wieder Goethe und Lessing identifizieren.

³⁶ Als unmittelbares stoffliches Vorbild kann wohl Christian Graf von Stolbergs ›Schauspiel in Chören‹ *Otanes* (1787) gelten, worin bereits eine Panthea auftritt (vgl. Christian Graf von Stolberg/Friedrich Leopold Graf von Stolberg: Gesammelte Werke. Bd. 4–5, Nachdruck Hildesheim–New York 1974, S. 149–251).

Natürlich sind die dramatischen Entsprechungen zu Goethes *Proserpina* (1778) nicht zu überhören,³⁷ Entsprechungen, die aber eben auch und nicht zuletzt die dramatische Form betreffen. Die Verbindung von Bühnendeklamation und Instrumentalmusik ist es, die dem ›Melodrama‹ oder ›Monodrama‹, dem Goetheschen wie dem des Novalis, seinen künstlerischen Grundzug verleiht.³⁸ Daß man sich auch Novalis' *Panthea*-Dichtung mit musikalischer Begleitung vorzustellen hat, versteht sich aufgrund ihrer Anlage als Monodrama gewissermaßen von selbst. Darüber hinaus haben beide Dramen natürlich das thematische Motiv der ›Verwandlung‹ gemein (im Falle der *Proserpina* ist die Quelle in Ovids *Metamorphosen* zu suchen), ein Motiv, das beide Texte wiederum mit dem gattungsgeschichtlichen Urbild aller Monodramen, Rousseaus ›lyrischer Szene‹ *Pygmalion* (1762/71), teilen. Die Wirkungsmächtigkeit dieser Schöpfung, mit der Rousseau das Genre des lyrisch-musikalischen Dramas schlagartig etabliert, kann nicht hoch genug eingeschätzt werden.³⁹ Ihre Aufführungen, Übersetzungen und Bearbeitungen in Deutschland sind Legion. Aber auch die Bedeutung dieses kleinen Werks für die Rezeptionsgeschichte des Pygmalion-Stoffs vom späten 18. Jahrhundert bis in die Gegenwart hinein hat nicht ihresgleichen.⁴⁰ Vor allem in der Vertonung durch Georg Anton Benda (1722–1795) ist Rousseaus Interpretation des Ovidischen Künstlermythos in aller Mund und Ohr. Daß auch Novalis von dieser Attraktion – aus welcher

³⁷ Vgl. HKA 6/1,23. – Goethes ›Monodrama‹, schon durch seine Erstaufführung innerhalb des *Triumphs der Empfindsamkeit* (Musik von Karl von Seckendorff) als ›dramatische Grille‹ gekennzeichnet, hat noch 1815 eine Neuinszenierung in der musikalischen Bearbeitung durch Carl Eberwein erlebt, an der auch der Dichter als Rezitator mitgewirkt haben soll.

³⁸ Zur Geschichte der oftmals unterschätzten Gattung vgl. u.a. Sybille Demmer: Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas, Köln–Wien 1982; sowie Wolfgang Schimpf: Lyrisches Theater. Das Melodrama des 18. Jahrhunderts, Göttingen 1988. Zur – irreführenden – Namensgebung vgl. (kurz und bündig) Friedrich Wilhelm Wodtke: ›Monodrama‹. In: Rellexikon der deutschen Literaturgeschichte, begr. von Paul Merker und Wolfgang Stammer, Bd. 2, Berlin 1965, S. 415–418.

³⁹ Vgl. Edgar Istel: Jean-Jacques Rousseau als Komponist seiner lyrischen Szene *Pygmalion*, Leipzig 1901.

⁴⁰ Vgl. die bezeichnende Feststellung des Rousseau-Forschers Albert Janson (aus dem Jahr 1884): »Keinem deutschen Dichter der Zeit blieb Rousseaus Werk [*Pygmalion*] unbekannt« (zitiert nach Demmer: Untersuchungen zu Form und Geschichte des Monodramas [wie Anm. 38], S. 21, Anm. 3). Nicht minder bekannt ist Goethes Reaktion auf Rousseaus ›Lyrische Szene‹, die im Vorwurf der ›Confusion‹ von »Natur« und »Kunst« gipfelt (vgl. an Zelter, 3. Dezember 1812 [Johann Wolfgang von Goethe: Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919, 4. Abtheilung, Bd. 23, S. 190]; ders.: Dichtung und Wahrheit, 11. Buch. In: ders.: Werke, hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen, Weimar 1887–1919, 1. Abtheilung, Bd. 28, S. 67 u.ö.).

Quelle auch immer – gehört hat, ist mehr als wahrscheinlich, ja, schon seine frühen dramatischen Versuche sprechen unbedingt dafür.⁴¹ Novalis erhält hier nicht nur einen wichtigen Anstoß zu seinen – bis hin zu den späteren theoretischen Überlegungen reichenden – Experimenten mit Mischformen des Dramas; er lernt auch das Motiv der ›Metamorphose‹ bzw. der ›Verwandlung‹ in seiner maßgeblichen Fassung kennen. Noch seine eigene Behandlung des mit diesem Komplex verknüpften Motivs der Statuen-Liebe, im Märchen von Hyazinth und Rosenblüthchen, ist, wie ich nun zeigen möchte, ohne den Mythos von Pygmalion und ohne die Rousseausche Innovation des Monodramas / Melodramas kaum zu denken.

Wenn der Bildhauer Pygmalion die von ihm selbst erschaffene Statue, die bei Rousseau erstmals den Namen Galathee trägt, schließlich als Frau von Fleisch und Blut in seine Arme schließen kann, dann ist nicht weniger als ein Wunder geschehen.⁴² Das schöne Bildnis hat sich aus kaltem Stein zum warmen Leben verwandelt, und, das ist die Pointe bei Rousseau, es hat dazu nicht einmal eines göttlichen Beistands, im Stile der Venus des Ovid, bedurft. Einzig und allein aus eigener Kraft und eigenem künstlerischen Feuer hat Pygmalion das Unvorstellbare bewirkt. Es sei hier die zeitgenössische Übersetzung von Friedrich Wilhelm Gotter (von 1779) zitiert:

Sie kommen wieder meine Sinnen [so Pygmalion], unerwartete Ruhe gießt Balsam in mein Herz. – Ein tödliches Feuer entzündete [vordem] mein Blut und jetzt erfüllen mich Zutrauen [in mich selbst], Hoffnung – Ha, ich bin wie neugeboren.⁴³

⁴¹ Dies legt auch ein weiteres Dramen-Fragment nahe, das einaktige Schauspiel *Deucalion und Pyrrha*, das ebenfalls eine Ovidische Metamorphose behandelt, darüber hinaus aber bereits die im Zentrum der Pygmalion-Legende stehende »Biltsäule« zu kennen scheint, von der die antike Deucalion-Überlieferung wiederum nichts weiß. Auch hier handelt es sich um einen Künstler- und Menschenbildner-Mythos (vgl. HKA 6/1,360f.). Novalis' Vorlage ist eine gleichnamige Komödie von Saintfoix von 1748 (vgl. HKA 1, 759).

⁴² Vgl. Jean-Jacques Rousseau: *Pygmalion. Scène Lyrique*. In: Rousseau: *Œuvres Complètes*, hg. von Bernard Gagnebin und Marcel Raymond, Bd. 2, [Paris] 1961, S. 1224–1231.

⁴³ Gotters Lyrik ist schon für Novalis' frühe Gedichte in gewissem Sinne stilbildend gewesen: vgl. z.B. *Ich weiß nicht was* und *Die 2 Mädchen* (HKA 1, 482f. und 498f.) sowie Novalis' Bücherliste (HKA 4, 692:20).

Tatsächlich beginnt Galathee sich daraufhin zu bewegen, wengleich ihre Verlebendigung, wie die szenische Anweisung vermerkt, lediglich aus Pygmalions Perspektive als solche sichtbar wird.⁴⁴ Auf diesen Umstand hat zuerst Ingrid Strohschneider-Kohrs hingewiesen, die die Realität der Verwandlung als »eine dem Fiktionalen des Dramenvorgangs zugehörige Figuration psychischer Erfahrung« bezeichnet.⁴⁵ Gleichwohl erfährt solche »psychische Erfahrung« durch ihre Vergegenwärtigung auf der Bühne auch wieder eine sinnliche Beglaubigung.⁴⁶ Damit aber ist das Spezifikum der Rousseauschen Erfindung umrissen: Die um 1800 virulente Frage der künstlerischen »Darstellung« und »Illusion«, sie wird hier mit Hilfe des Pygmalion-Mythos beantwortet. Zugleich aber wird die »Animation des Unbelebten«,⁴⁷ die der Stoff verheißt, in einer neuen dramatischen Form (der des Monodramas) erprobt, die sich dergestalt gleich selber zu legitimieren hat. Soll doch nach Rousseau die Musik, die instrumentale wohlgeerntet, einen Mangel der Sprache kompensieren, die zum Ausdruck »natürlicher« Empfindungen nicht mehr taugt.⁴⁸ Im Drama *mit* Musik aber ergänzen sich Wort- und Tonsprache auf das gelungenste.⁴⁹

⁴⁴ Die Blickregie schwenkt gleichsam vom Standpunkt des Zuschauers zu dem Pygmalions über: An der entscheidenden Stelle vor der Belebung der Statue heißt es nicht mehr »on voit«, sondern »il voit« (Rousseau: *Pygmalion* [wie Anm. 42], S. 1230).

⁴⁵ Vgl. die noch immer mustergültige Interpretation von Ingrid Strohschneider-Kohrs: Künstlerthematik und monodramatische Form in Rousseaus *Pygmalion*. In: *Poetica* 7 (1975), S. 45–73, hier S. 69 u.ö.; die jüngere Forschung findet sich jetzt versammelt in dem Band: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos in der abendländischen Kultur*, hg. von Matthias Mayer und Gerhard Neumann, Freiburg 1997.

⁴⁶ Ob Rousseaus *Pygmalion* also die »Konstruktion des Selbst als philosophischer Entität auf dem Hintergrund einer Idee von Wechselanerkennung von Selbst und Anderem« oder aber das »Aufbrechen aller Gefährdungen [...], die mit der Konstruktion des Selbst« verbunden sind, demonstriere – darüber ist seit den Rousseau-Interpretationen Starobinskis und Paul de Mans eine Kontroverse entbrannt (vgl. Gerhard Neumann: *Pygmalion. Metamorphosen des Mythos*. In: *Pygmalion. Die Geschichte des Mythos* [wie Anm. 45], S. 11–60, hier S. 34; vgl. auch die Beiträge von Rainer Warning, Mathias Mayer und Inka Mülder-Bach im genannten Sammelband).

⁴⁷ So Neumann: *Pygmalion* (wie Anm. 45), S. 15, der darin den schulemachenden Thesen de Mans zur »Prosopopoeie« (eigentlich: Personifikation) folgt.

⁴⁸ Vgl. Rousseaus *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale* (1753/61). Édition Critiques, Bordeaux 1970. Dem Einfluß der Rousseauschen Musik-Theorie auf die Poesieauffassung der deutschen Romantik ist Christine Lubkoll nachgegangen: *Mythos Musik. Poetische Entwürfe des Musikalischen in der Literatur um 1800*, Freiburg 1995, besonders S. 43ff. und S. 11 (zu Novalis). Vgl. weiterhin die Rousseau variierte Überlegung von Novalis: »Unsre Sprache – sie war zu Anfang viel musicalischer und hat sich nur nachgerade so prosaisirt – so enttönt. [...] Sie muß wieder *Gesang* werden« (HKA 3, 283f.:245).

⁴⁹ Vgl. dazu Rousseaus *Commentaire des intermèdes musicaux zum Pygmalion* (*Œuvres Complètes*, Bd. 2 [wie Anm. 42], S. 1229f.) sowie die Ausführungen von Strohschneider-Kohrs: *Künstlerthematik und monodramatische Form* (wie Anm. 45), bes. S. 48f.

Auch Novalis hat in seiner Fragment gebliebenen Erzählung *Die Lehrlinge zu Sais* den ominösen Fall einer Statuenbelebung thematisiert. Auch der Jüngling Hyazinth findet im Bildnis der Isis seine Geliebte wieder, die unverkennbar Züge einer Galatea trägt.⁵⁰ Schon ihr Name, Rosenblüthchen, deutet auf eine solche Bewandnis hin: Die Rose ist nicht nur das Markenzeichen der Venus, die die Pygmalion-Episode seit Ovids Zeiten flankiert (Novalis hat sich bereits in seinen Jugendgedichten einer solchen Ikonographie mehrfach versichert);⁵¹ die Rose ist auch fester Bestandteil einer – von Friedrich Logau über Wieland bis hin zu Gottfried Keller führenden – Pygmalion-Tradition, in der das Küssen einer »weißen Galathee« zum Auslöser jener Verwandlung wird, an deren Ende dann eine »lächelnde Rose« zum Vorschein kommt.⁵² Beim »ersten Kuß« aber, so weiß auch einer der Ratgeber der Lehrlinge bei Novalis, »wird eine neue Welt dir aufgethan« (HKA 1, 91). Begrüßt wird der »Günstling des Glücks« darin durch »seine Braut«, eben das Rosenblüthchen, das ihn mit einem »Lächeln«, wie es heißt, empfängt (HKA 1, 110). Unter den zahlreichen Zuschreibungen, die die ägyptische Isis-Göttin in der deutschen Literatur seit Reinhold, Schiller, Wieland, Mozart, Goethe und anderen erfahren hat, ist die der Geliebten eher unvertraut. Anders als die Verknüpfung von Isis und Venus/Aphrodite ist die Verlebendigung der Göttin zur veritablen »Jungfrau und Mutter« – wie Novalis sich notiert (HKA 2, 618:429) – durchaus nicht geläufig.⁵³ Letztere hat Novalis ohne Zweifel aus dem Pygmalion-Mythos hierher übertragen. Die Situation eines Natur- und Wahrheitssuchers gleich Hyazinth

⁵⁰ Als »Grundprinzip« des Textes hat schon Gerhard Neumann – aus ganz anderem Blickwinkel – dasjenige der »Verwandlung« erkannt (Ideenparadiese. Untersuchungen zur Aphoristik von Lichtenberg, Novalis, Friedrich Schlegel und Goethe, München 1976, S. 411).

⁵¹ Vgl. daneben auch das Gedicht *Geschichte der Poesie* (»Göttin Dichtkunst kam in Rosenblüthe [...]«) (HKA 6/1,225f.).

⁵² Berühmt ist Logaus Epigramm (um das sich wiederum G. Kellers *Sinngedicht* [1881] motivisch rankt): »Wie willst du weiße Lilien zu roten Rosen machen? / Küß eine weiße Galatea: sie wird errötend lachen«. Von ihm hat sich, wie mir scheint, auch Christoph Martin Wieland zu seiner – Isis- und Pygmalion-Legende amalgamierenden – Behandlung des Motivs im *Peregrinus Proteus* (1791) inspirieren lassen, ein Roman, den der Wieland-Leser Novalis gewiß gekannt hat (C.M. Wieland: *Sämtliche Werke*. Hamburger Reprintausgabe, Hamburg 1984, Bd. 9, besonders S. 182).

⁵³ Diese Zusammenhänge kann ich hier nicht näher ausführen – sie sind einer größeren Studie vorbehalten.

wird von Novalis denn auch ausdrücklich mit derjenigen Pygmalions gleichgesetzt:

Wer unglücklich in der jetzigen Welt ist, wer nicht findet, was er sucht – der gehe in die Bücher und Künstlerwelt – in die Natur – [...]. Eine Geliebte und einen Freund – Ein Vaterland, und einen Gott findet er hier gewiß – Sie schlummern, aber weissagenden, vielbedeutenden Schlummer. Einst kommt die Zeit, wo jeder Eingeweihte der bessern Welt, wie Pygmalion [!], seine um sich geschaffne und versammelte Welt, mit der Glorie einer höhern Morgenröthe [Herv. J.E.], erwachen und seine lange Treue und Liebe erwidern sieht. (HKA 2, 398:686)

Als weiterer Anstoß könnte Novalis auch August Wilhelm Schlegels Gedicht *Pygmalion* (1796) gedient haben, das die Silhouetten von Isis und Galatea ebenfalls miteinander verschränkt: »Zur Geliebten hat er [Pygmalion] sich erlesen«, heißt es dort, »[d]ie noch nie ein sterblich Auge sah« – eine Qualifizierung, die für Isis geradezu sprechend ist.⁵⁴ Wenden wir uns aber dem Entscheidenden der Novalisschen Um-Bildung zu. Als Hyazinth endlich vor den Tempel zu Sais gelangt, übermannt ihn der Schlaf. Denn »nur der Traum«, so weiß er, darf ihn »in das Allerheiligste führen« (HKA 1, 94f.). Durch »unendliche Gemächer voll seltsamer Sachen auf lauter reizenden Klängen und in abwechselnden Accorden« nähert er sich der »himmlischen Jungfrau«. Von Musik begleitet also fühlt sich der Jüngling zur – von Kant und Schiller inkriminierten –⁵⁵ Hebung des Schleiers der Isis ermutigt und berechtigt: »und Rosenblüthchen sank« – ganz wie es sich für eine Pygmalion-Statue gehört – »in seine Arme« (ebd.).⁵⁶ Was über die ehemals lebendige »Natur« und den mit ihr vertrauten

⁵⁴ August Wilhelm Schlegel: *Sämmtliche Werke*, hg. von Eduard Böcking. Bd. 1, Nachdruck Hildesheim–New York 1971, S. 38–48, hier S. 39, vgl. auch S. 41. Es möge genügen, für weiteres auf Plutarchs »Kodierung« der berühmten Inschrift zu Sais hinzuweisen, die dann Schiller und Kant – und eben Novalis – Rätsel aufgibt: »Ich bin alles, was ward, ist und sein wird, und noch kein Sterblicher hat jemals mein Gewand gelüftet« (Plutarch: *Über Isis und Osiris*, Übersetzung und Kommentar von Theodor Hopfner, Darmstadt 1967, S. 8 und 83f.) – nach Hopfner eine Anspielung, die sich »auf das Sexuelle« bezieht, daß nämlich »niemand mit ihr Geschlechtsverkehr gepflogen [...]«.

⁵⁵ Vgl. Norbert Klatt: »... Des Wissens heißer Durst«. Ein literarkritischer Beitrag zu Schillers Gedicht *Das verschleierte Bild zu Sais*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 29 (1985), S. 98–112; sowie ders.: *Kants Kniefall vor der verschleierten Isis*. In: *Zeitschrift für Religions- und Geistesgeschichte* 1 (1985), S. 97–117.

⁵⁶ In den Vorstufen zur Erzählung bleibt der »Kontakt« des Jünglings mit seiner »Braut« bzw. »Sich Selbst« dagegen noch auf den Sehsinn beschränkt (vgl. HKA 1, 110).

Menschen gesagt wird, das gilt auch für Hyazinths göttlich-irdische Freundin: »So genoß sie himmlische Stunden mit dem Dichter [...]« (HKA 1, 84). Für Novalis' Weiterdichtung der Pygmalion-Legende charakteristisch ist aber das Medium, das sie zugleich trägt und ermöglicht. Im Augenblick der Vereinigung von Hyazinth und Rosenblüthchen ertönt nämlich abermals eine »ferne Musik« (HKA 1, 95), eine »liebliche Nachtmusik«, die der »stillen«, »sanftauflösenden Umarmung«, dem »rätsellösenden Kusse«, gleichsam souffliert (HKA 1, 110).⁵⁷ Ich denke, das Stilprinzip des Melodramas wird aus solchen szenischen und choreographischen Anordnungen doch deutlich, zumal Novalis – in derselben Erzählung – den »schöpferischen Moment des eigentlichen Genusses«, der »inneren Selbstempfängni[s]«, programmatisch als ein »unermessliches Schauspiel« bezeichnet (HKA 1, 101). Der – pygmalionische – Schöpfungsmythos also als Drama inszeniert, das ist zumindest *eine*, bislang kaum gesehene Dimension des Märchens, das, als Nachbild des Goetheschen *Märchens*, ohnedies als »eine erzählte Oper« ausgewiesen ist (HKA 2, 535:45).

Nun sind der Forschung die sozusagen akustischen Qualitäten der *Lehrlinge zu Sais* nicht entgangen. Nach Ingrid Kreuzer ist der »Handlungsraum« der Erzählung eigentlich als ein »Schallraum« und »Sprechraum« zu verstehen, dessen »Stimmen« sich zu einer »auditiven Ästhetik« verbinden.⁵⁸ Dabei schließt Novalis jedoch die Sinne des Sehens und der körperlich-räumlichen Wahrnehmung keineswegs aus seiner Darstellung aus.⁵⁹ Nicht um eine einseitige Privilegierung des ›Hörens‹ oder der Musik geht es, sondern um die Gleichberechtigung – bzw. eine wechselseitige Substitution – von optischer, akustischer und haptischer Illusion. So konnte es Novalis auch in Rousseaus

⁵⁷ Wie denn das Schleier-Heben, was hier ebenfalls nur angedeutet werden soll, in Novalis' Werk immer wieder und geradezu leitmotivisch von musikalisch-dramatischen Pantomimen begleitet wird (vgl. den *Heinrich von Ofterdingen*; HKA 1, 217f., 227–229, 238f. u.ö.).

⁵⁸ Ingrid Kreuzer: Novalis: *Die Lehrlinge zu Sais*. Fragen zur Struktur, Gattung und immanenten Ästhetik. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 23 (1979), S. 276–308 (wenn im folgenden Einwände gegen diese Interpretation erhoben werden, so soll das deren grundlegende Verdienste nicht schmälern). Kreuzer hat sicher recht, wenn sie konstatiert: »Der Gesamttext gehört überhaupt keiner eindeutigen Gattung an, sondern partizipiert an mehreren Genres [...]« (S. 285, vgl. auch S. 304–306) – nur: das ›Drama‹ gehört ganz sicher auch dazu. – Zur neueren Diskussion der *Lehrlinge* – die noch immer im Schatten der strukturalistischen Arbeiten von Striedter und Gaier steht – vgl. die (stets ausgewogene) Darstellung bei Uerlings: Novalis (wie Anm. 17), S. 152–175.

Dictionnaire de Musique (1765/67?) nachlesen, ein Titel, den er nachweislich gekannt und benutzt hat (vgl. HKA 3, 316). Eine Hierarchie der Sinne, wie sie für die rationalistische Aufklärung typisch ist,⁶⁰ kennt Novalis dagegen nicht, wiewohl sie ihm von seiten der Forschung gelegentlich nachgesagt wird.⁶¹ Dies wird besonders deutlich, wenn man sich den poetologischen Kontext des ›dramatischen Märchens‹ von Hyazinth und Rosenblüth noch einmal vergegenwärtigt. In seiner epochemachenden Abhandlung über die *Plastik* von 1778 hatte sich Johann Gottfried Herder einschlägig zu einigen »Wahrnehmungen über Form und Gestalt aus Pygmalions bildendem Traume« geäußert (so der Untertitel seines Aufsatzes). Hierin werden die seit Lessings *Laokoon* virulenten Fragen der spezifischen Mittel und Möglichkeiten der bildenden Kunst, der Malerei und der Musik mit großer Signalwirkung verhandelt.⁶² Herders Präferenzen – gegen Lessing gesprochen – sind nur zu deutlich: die bildende Kunst, die Plastik, trägt den Sieg über die anderen Künste davon, da sie den Eindruck sinnlicher Unmittelbarkeit am besten zu evozieren vermag. Nicht das »Gesicht«, wie die »Malerei«, und nicht das »Gehör«, wie die »Musik«, nein das »Gefühl« – und mithin das vornehmste der menschlichen Organe – weiß sie anzusprechen.⁶³ Herder weiter:

Endlich die Bildnerei ist *Wahrheit*, die Malerei *Traum*: jene ganz *Darstellung*, diese erzählender *Zauber*, welch ein Unterschied! Und wie wenig stehen sie auf einem Grunde! Eine Bildsäule kann mich [!] umfassen, daß ich vor ihr knie, ihr

⁵⁹ So Kreuzer: Novalis (wie Anm. 58), S. 290 und 295.

⁶⁰ Zur ›sinnengeschichtlichen‹ Zwischenstellung des Novalis – zwischen Aufklärung und Romantik – vgl. Ulrich Stadler: Hardenbergs ›poetische Theorie der Fernröhre‹. Der Synkretismus von Philosophie und Poesie, Natur- und Geisteswissenschaften und seine Konsequenzen für eine Hermeneutik bei Novalis. In: Die Aktualität der Frühromantik, hg. von Ernst Behler und Jochen Hörisch, Paderborn u.a. 1987, S. 51–62.

⁶¹ So beispielweise von Peter Utz in seiner – ansonsten anregenden – Studie: Das Auge und das Ohr im Text. Literarische Sinneswahrnehmung in der Goethezeit, München 1990 (zu Novalis vgl. S. 213–231). Es ist aber gerade keine »Entsinnlichung der Dichtkunst« und keine »Entfremdung der Sinne« (Utz, S. 214f.), sondern deren subtile Re-Integration in den Text, die Novalis betreibt.

⁶² Wie geradezu selbstverständlich das ›Laokoonproblem‹, die Denkform des ›Dramas‹ und die Mythe von Pygmalion für Novalis zusammengehören, zeigt auch die folgende Aufzeichnung: »Ließe sich nicht ein umfassenderer, kurz höhergrädiger Moment im *Laokoontischen Drama* denken [...] (Sollte der *Bildhauer* nicht immer den Moment der *Petrefaction* ergreifen – und aufsuchen – und darstellen – und auch nur diesen darstellen können?)« (HKA 3, 412f.:745; Herv. J.E.).

⁶³ Johann Gottfried Herder: Werke in zehn Bänden, hg. von Günter Arnold u.a., Bd. 4, Frankfurt/M. 1994, S. 257.

Freund und Gespiele werde, sie ist *gegenwärtig, sie ist da*. Die schön-ste Male-
rei ist Roman [!], Traum eines Traumes.⁶⁴

Die Entsprechungen *und* die Unterschiede zu Novalis sind sinnenfällig. In einer Lektüre-Notiz zu Herders Abhandlung, die sich im *Allgemeinen Brouillon* findet, kombiniert Novalis daher auch Exzerpt und Kritik miteinander. Sein Diagramm, das der »Plastik« den »Raum« und das »Gesicht«, der »Musik« die »Zeit« und das »Gehör«, der »Poesie« aber die »Kraft« und das »Gefühl« zuordnet, greift eindeutig über Herder hinaus (vgl. HKA 2, 650:484). Nicht nur, daß dieser die Poesie nur am Rande bedenkt;⁶⁵ ihre – negative – Kennzeichnung als Kunst des »Traumes«, ja des »Traum[s] eines Traumes«, vermag Novalis nicht zu goutieren. Er erkennt ihr statt dessen das von Herder nobilitierte »Gefühl« als Dominium zu und setzt sie damit noch über Plastik und Musik. Gleichzeitig aber läßt er, im ›dramatischen Märchen‹ von Hyazinth und Rosenblüthchen, die Verlebendigung der Herderschen »Bilsäule« und die Umarmung mit ihr im Medium und Modus des »Traumes« stattfinden. »Traum« und »Wahrheit« schließen sich also nicht aus – wie bei Herder. Vielmehr gehen sie im Zusammenspiel von Plastik, Musik und Poesie sowie von Gesicht, Gehör und Gefühl – dem liebesseligen Betasten der ›Statue‹ – eine unauflöslliche Verbindung als Spektakel *sui generis* ein. Ich zitiere Novalis' *Blüthenstaub*-Fragment: »Es ist kein Schauen, Hören, Fühlen; es ist aus allen dreyen zusammengesetzt, mehr als alles Dreyes« (HKA 2, 421:22). Allerdings ist es nicht das ›Gegenwärtig-Sein‹ des Dargestellten – wie bei Herder, das Novalis auf diese Weise in Szene setzt, sondern – getreu seiner eigenen sogenannten »Plastisierungsmethode« (HKA 3, 123) – eine »Operation des *Illudirens*«. Deren Resultat ist eine »Illusion«, die der »Wahrheit« ebenso »wesentlich« ist (HKA 3, 372:601),⁶⁶ wie umgekehrt die »Jungfrau« – als »Ebenbild

⁶⁴ Herder: Werke (wie Anm. 63), S. 259.

⁶⁵ Vgl. dagegen auch Herders *Erstes kritisches Wäldchen* (1769), insbesondere dessen 16. Kapitel, in dem der Poesie breiter Raum gewährt wird (Herder: Werke [wie Anm. 63], Bd. 2, Frankfurt/M. 1993, S. 191ff.).

⁶⁶ Zur Bedeutung des »*Repraesentativen Glauben[s]*« (HKA 3, 421:[782]) im Rahmen der Novalisschen Vorstellung vom ›Drama‹ vgl. die subtilen Beobachtungen von L. Pikulik: Romantisierung als Inszenierung (wie Anm. 11). Pikuliks »These« in diesem Zusammen-

der Zukunft« – die »Ahndung einer künftigen Welt«, nicht aber einer bereits verwirklichten repräsentiert (HKA 2, 618:430).⁶⁷ Damit löst Novalis auch praktisch ein, was er – in einer theoretischen Ankündigung – als ›profetisches Drama‹ annonciert hatte (vgl. HKA 2, 634). »Traum« und »Wahrheit«, »erzählender Zauber« und sinnlich-präsentische »Darstellung« durchdringen sich wechselseitig in einem »Act der Selbstumarmung« (HKA 2, 541:74).

Ich denke, wir verstehen jetzt auch, warum Novalis »[a]lles Dramatische« einer »Romanze« verglichen hat (HKA 3, 685:668, vgl. HKA 3, 654f.:580),⁶⁸ einer Romanze, wie sie den Lehrling und die Natur, Hyazinth und Isis und Rosenblüthchen miteinander verbindet. Der »Mann« allein, so Novalis, ist »lyrisch«, die »Frau« »episch«, die »Ehe« aber – sie ist »dramatisch« (HKA 2, 560:159). Wenn es von Hyazinth und Rosenblüthchen daher heißt, daß sie »nachher noch lange« zusammenlebten und »unzählige« Kinder, so viele, »als sie wollten«, zeugten (HKA 1, 95), dann ist das nicht nur eine (ironische) Referenz an den Märchen-Stil der Erzählung;⁶⁹ es ist dies zugleich eine Bestätigung der ›dramatischen Logik‹ der Vorgänge. Auf Klopstocks bekanntes Epigramm:

In der Dichtkunst gleicht Beschreibung der Schönheit Pygmalions Bilde,
Da es nur noch Marmor war;
Darstellung der Schönheit gleicht dem verwandelten Bilde,
Da es lebend herab von den hohen Stufen stieg.⁷⁰

hang: »Die Welt wird romantisiert, indem das Romantische inszeniert wird«. Die gegenwärtig so beliebte Kategorie der ›Inszenierung‹ scheint denn auch bei Novalis historisch am Platze zu sein. Man vgl. jedoch auch die kritischen Bedenken von Odo Marquard, der hinter der – v.a. von Wolfgang Iser in Umlauf gesetzten – ›Inszenierungs‹-These im Grunde einen ganz alten Mythos, denjenigen vom ›Gesamtkunstwerk‹ nämlich, restauriert sieht (O. Marquard: Kunst als Antifiktio – Versuch über den Weg der Wirklichkeit ins Fiktive. In: Funktionen des Fiktiven, hg. von Dieter Henrich und Wolfgang Iser, München 1983, S. 35–54, sowie Isers Verteidigung: Die Doppelstruktur des literarisch Fiktiven. In: Funktionen des Fiktiven, S. 497–510).

⁶⁷ Leider kann ich hier nicht auf die Funktion des ›Schleiers‹ bei Rousseau einerseits und bei Novalis andererseits eingehen, der zur Ikonographie sowohl der Isis als auch Galateas gehört (vgl. dazu vorläufig meinen Aufsatz: Hofmannsthal und Novalis. Zur Ambivalenz des Erbes. Erscheint in: ›Blüthen-staub‹ – Werk und Wirkung des Novalis).

⁶⁸ Die Assoziation »Rom[anze]« und »Δρ [Drama]« findet sich auch bei F. Schlegel: Kritische Ausgabe (wie Anm. 13), Bd. 16, S. 264:126.

⁶⁹ Vgl. z.B. H. Uerlings: Novalis und die Weimarer Klassik. In: Aurora 50 (1990), S. 27–46, besonders S. 31.

Hierauf also antwortet Novalis mit *seinem* Pygmalion Hyazinth, der die geliebte Statue lebendig empfangen darf:⁷¹ von Gnaden eines ›dramatischen Gesamtkunstwerks‹, das wir (mit John Fetzer) vielleicht besser ein »Schwellenwerk« nennen sollten, in dem sich ›Anverwandlung der Tradition und Innovation der Form‹ geradezu sinnbildlich ergänzen.⁷²

⁷⁰ Friedrich Gottlieb Klopstock: Werke in einem Band, hg. von Karl August Schleiden, München–Wien 1969, S. 182.

⁷¹ Vgl. auch Novalis' Gedanken (mit dem er die Pygmalion-Tradition buchstäblich noch überbieten zu wollen scheint): »Der Künstler steht auf dem Menschen, wie die Statue auf dem Piédestal« (HKA 2, 534:38).

⁷² John Francis Fetzer: Prolegomena zu einer Schwellenkunde der deutschen Romantik. In: Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts (1995), S. 282–300, hier S. 293. Es sollte auch deutlich geworden sein, daß Novalis' Version des ›Gesamtkunstwerks‹ die »Tendenz zur Tilgung der Grenze zwischen ästhetischem Gebilde und Realität« geradezu penibel vermeidet (vgl. O. Marquard: Gesamtkunstwerk und Identitätssystem. Überlegungen im Anschluß an Hegels Schellingkritik. In: Der Hang zum Gesamtkunstwerk [Anm. 31], S. 40–49, hier S. 40).