

Zentrierung und Peripherisierung. Ideengeschichte und Sprachbeobachtungen anhand von Ricarda Huchs romantischem Syntheseentwurf

Gabriela Jelitto-Piechulik

Annotation

Der folgende Beitrag thematisiert zunächst den Paradigmenwechsel um 1900 zwischen den marginalisierten Humanwissenschaften und den zentrierten Naturwissenschaften und stellt zugleich die Positionierungen der bedeutendsten Zeitgenossen wie Julius Hart, Hermann Bahr, Wilhelm Scherer, Arno Holz und Wilhelm Bölsche dar. Im zweiten Teil wird die in ihrer Zeit marginale ideengeschichtliche Konzeption von Ricarda Huch angesprochen, die sich als Dichterin und Literaturkritikerin für die Überwindung der ausschließlich rationalen, technisch orientierten Erkenntnis einsetzt und ihrem Lesepublikum ein Synthesekonzept präsentiert, welches sich an der Biographie und am künstlerischen Werk von Novalis orientiert sowie das Zusammenwirken von Geist und Natur im literarischen und sprachlichen Bild festhält.

Schlüsselwörter

Naturalismus, Neuromantik, Novalis, Ricarda Huch, Humanwissenschaften

1. Kontextualisierung des Problems

Begriffe wie ‚Peripherie‘ und ‚Zentrum‘ sind zunächst einmal Leer- oder Bildformeln, die sich theologisch, geschichtspolitisch, ökonomisch, biographisch oder auch mit weiteren Gehalten ‚aufladen‘ lassen. Es wird daher für Philologen wichtig sein, in die Texte hineinzugehen, um den ästhetischen, politischen oder auch sozialen Bedeutungsraum solcher Begriffe bzw. Konstellationen zu erfassen.

Ein bereits langfristig drängender industrieller und sozialer Umwandlungsprozess ruft an der Wende zum 20. Jahrhundert den Paradigmenwechsel hervor, der auf

der sprachlichen Ebene durch den Neologismus ‚Die Moderne‘¹ markiert wird. In dessen Folge lässt sich eine Veränderung des Bewusstseins beobachten, deren Resultat wiederum die Zentrierung der Naturwissenschaften und die Marginalisierung der Humanwissenschaften war. Eine Konsequenz dieses Prozesses war eine Neuzentrierung des gesellschaftlichen Selbstverständnisses. Diese Neuzentrierung soll hier mit einer Formulierung des österreichischen Germanisten und Berliner Universitätsprofessors Wilhelm Scherer (1841–1886) in den Blick gerückt werden.

Wir fliegen nicht gleich zu den letzten Dingen empor. Die ‚Weltanschauungen‘ sind um ihren Credit gekommen [...] Wir fragen, wo sind die Thatsachen, für welche ein neues Verständniß eröffnet wird? Mit schönen Ansichten, mit geistreichen Worten, mit allgemeinen Redensarten ist uns nicht geholfen. Wir verlangen Einzeluntersuchungen, in denen die sicher erkannte Erscheinung auf die wirkenden Kräfte zurückgeführt wird, die sie ins Dasein riefen. Diesen Maßstab haben wir von den Naturwissenschaften gelernt. Und hiermit sind wir auf den Punct gelangt, wo sich die eigentliche ‚Signatura temporis‘ ergibt. Dieselbe Macht, welche Eisenbahnen und Telegraphen zum Leben erweckte [...] – dieselbe Macht regiert auch unser geistiges Leben: sie räumt mit den Dogmen auf; sie gestaltet die Wissenschaften um, sie drückt der Poesie ihren Stempel auf. Die ‚Naturwissenschaft‘ zieht als Triumphator auf dem Siegeswagen einher, an den wir alle gefesselt sind. (Scherer, 1874, S. 411)

Beobachten lässt sich eine völlige Inversion der Relation von Geistes- und Naturwissenschaften, gemessen am wissenschaftsgeschichtlichen Kanon², deren gesellschaftliche Tragweite auch mit den Begriffen ‚Marginalisierung‘ und ‚Peripherisierung‘ artikuliert werden kann.

Mein Beitrag wird im ersten Teil auf die von den Literaten diskutierte Verschiebung zwischen den Geistes- und Naturwissenschaften hinweisen. Der zweite Teil zeigt, wie die Dichterin und Literaturkritikerin Ricarda Huch (1864–1947) die Peripherisierung von Geist und Kunst beobachtet und mittels ihrer Romanik-Studie über Novalis Humanwissenschaft und Naturwissenschaft in Einklang zu bringen sucht. Die hierfür und auch andernorts von ihr benutzte Methode

1 Der Begriff ‚die Moderne‘ wurde 1886 in Berlin von der bis dahin unbekanntenen Schriftstellervereinigung ‚Durch‘ geprägt. Somit sollte das Wort das absolut Neue, Vorbildlose, den Verzicht auf ästhetische Traditionen bezeichnen. Heutzutage versteht man ‚die Moderne‘ als einen radikalen Bruch mit jeglicher Konvention sowie als die bedingungslose Vorherrschaft des Rationalen, nach dessen Prinzipien die Welt umgestaltet werden soll. Infolgedessen wird die Moderne zu einer universal gedachten Norm, zu einem Wert, der mit positiven Konnotationen verbunden wird (vgl. Dipper, 2016, S. 1–2).

2 Die Theologie wirkte als zentrale Wissenschaftsdisziplin bis ins 18. Jahrhundert hinein, ab dem 19. Jahrhundert lässt sich eine Verschiebung zur Philosophie beobachten, ab dem 20. Jahrhundert gewinnen die Naturwissenschaften an Bedeutung, und der Philosophie wurde eine periphere Stellung zuteil (vgl. Pannenberg, 1996, S. 26–30).

des hermeneutischen Zirkels soll mit den Begriffen ‚Zentrum‘ und ‚Peripherie‘ ebenfalls sprachlich präsentiert werden.

Die Jahrhundertwende brachte enorme Veränderungen nicht nur im politischen, wirtschaftlichen und gesellschaftlichen, sondern auch im geistesgeschichtlichen Bereich, die den Menschen vor Entscheidungen stellten und ihn zugleich in eine gewisse existentielle Orientierungslosigkeit stürzten³. Europa wurde in wenigen Jahrzehnten von einer industriellen und gesellschaftlichen Revolution erfasst⁴, die auch in dem bekannten Gedicht von Julius Hart (1859–1930) *Auf der Fahrt nach Berlin* ein Janusgesicht zeigte. Rückwärtsgewandt meinte der Einbruch der Moderne die Abkopplung von der als Peripherie evozierten Idylle, vorwärts, Berlin zugewandt, die Erfüllung von Lebens- und Berufschancen, die den Selbstbehauptungswillen des lyrischen Ich stärken, aber auch ängstigen. Betrachten wir die Textstellen, die ein Auseinanderdriften zwischen der heimischen Naturidylle der provinziellen Peripherie und der modernen zentralen Großstadt Berlin künstlerisch evozieren. Während die westfälische Heimat dem lyrischen Ich in bukolischen Bildern von Lichterglanz, Schäferidylle und Heideduft erscheint, spricht es über Berlin:

*Berlin! Berlin! Die Menge drängt und wallt,
Wirst du versinken hier in dunklen Massen ...
Und über dich einschreitend stumm und kalt,
Wird niemand deine schwache Hand erfassen [...]
Und Licht und Nebel in den langen Gassen - - -
Nun zeuch hinab, so stolz und selbstbewußt,
Welch Spur willst du in diesen Fluten lassen?* (Hart, 1970, S. 31)

Diese pointierende rhetorische Frage verweist zugleich auf eine um die Jahrhundertwende geführte Diskussion, die von der Krisensituation ausgehend nach einer Bestimmung von Prinzipien für eine humane Orientierung des „modernen Subjekts“ suchte. Erinnern wir uns noch einmal an die anfangs zitierte Äußerung Wilhelm Scherers, dann setzte diese auf die rationale, technisch orientierte Weltbetrachtung und -erschließung. Die Kausalität als methodisches Grundprinzip sollte auch in die Geisteswissenschaften einziehen; in gewisser Weise waren diese einer methodischen Kolonialisierung durch die Naturwissenschaften unterworfen, die die positivistische Methode allgemein verbindlich machten. Dass die Kausalität als Zentralitätsstruktur auch in die Geisteswissenschaften und die Kunst eingeführt werden sollte, verdeutlichen auch die Wünsche Wilhelm Bölsches (1861–1939), der

3 Das Jahr 1871 mit dem Sieg über Frankreich und der Einigung des Reiches bildet eine Zäsur nicht nur in der Geschichte, sondern auch in der Geistesgeschichte Deutschlands und Europas (vgl. Nipperdey, 1998, S. 250–266).

4 Diese Revolution erfasste England und Frankreich schon in der ersten Jahrhunderthälfte. Eine Kehrseite dieser raschen Industrialisierung waren folgenschwere soziale Krisen, die mit Proletarisierung der Industrie- und Handarbeiter, mit Verarmung des kleinbürgerlichen Gewerbes sowie mit Vermassung in den Großstädten verbunden waren. Hierzu vgl. Müller, 1984, S. 10.

in den Naturwissenschaften die „Basis unseres gesamten modernen Denkens“ sieht und die Kunst als mit naturwissenschaftlichen Gesetzen erfassbar betrachtet. Auch Arno Holz (1863–1929) verspottet in seiner Kunst (1891/92) die künstlerische Inspiration, die Intuition und das Genie als die irrationalen Grundlagen der Dichtkunst, da diese nicht wissenschaftlich zu deuten seien. Diese Überzeugung stärkt auch Hermann Bahr (1863–1934), der die Veränderung des gesellschaftlichen Bewusstseins und die Unterordnung der Geisteswissenschaften gegenüber den Naturwissenschaften sowie ein neues Denken fordert, welches sich an den technischen Errungenschaften orientiert: *Das Leben hat sich gewandelt, bis auf den letzten Grund und wandelt sich noch immer aufs Neue, alle Tage, rastlos, unstet. Aber der Geist blieb alt und starr und regte sich nicht und bewegte sich nicht, und nun leidet er hilflos, weil er einsam ist und verlassen vom Leben* (Bahr, 1890, S. 14). Es ist auch Hermann Bahr, der zugleich erkennt, dass die rationale Welterschließung nicht das gesamte Wesen des Menschen berücksichtige. Er setzt sich mit einer nahezu marginalen Forderung für eine Hinwendung zum Künstlerischen ein, wobei er den menschlichen Geist vom Idealismus erfüllt sieht. Er betont, dass das neue Leben eine neue Funktion habe, und zwar die verinnerlichte Reflexion. Die von ihm in seiner Schrift *Die Überwindung des Naturalismus* geforderte Neuzentrierung gesellschaftlicher Werte lässt sich als Forderung nach einem erneuten Paradigmenwechsel lesen. Dieser bezog sich auf die Erforschung der „letzten Geheimnisse, welche im Grunde des Menschen schlummern“ (Bahr, 2004, S. 128). Dem Künstler wurde eine neue Aufgabe gestellt, er *solle das Eigene aus sich [...] gestalten, statt das Fremde nachzubilden, das Geheime [aufsuchen], statt dem Augenschein zu folgen, und gerade dasjenige [ausdrücken], worin wir uns anders fühlen und wissen als die Wirklichkeit* (Bahr, 2004, S. 129). Bahr und seine Zeitgenossen sahen, dass die geistesgeschichtlich zentral tradierte Ich-Konzeption in eine fundamentale Krise geriet. Eine Folge davon war, dass die Autonomie des menschlichen Subjekts in Frage gestellt wurde und zugleich seine biologische und soziale Abhängigkeit erforscht werden sollte. Die Gegenwart richtete sich auf die technisierte und leistungsorientierte Zukunft, in der das Geistige zu kurz kam⁵. Gleichzeitig sind Stimmen von Literaten zu vernehmen, die für eine Subjektivierung des ästhetischen Empfindens eintraten und dabei den Pluralismus von literarischen Strömungen zuließen. Diese Künstler waren der Meinung, dass die Gegenwart der Vorbereitung auf die Zukunft diene, die jedoch im hohen Maße als ungewiss, offen und gestaltbar erlebt werden sollte. Diese Sichtweisen eröffneten den Dichtern unterschiedliche Gestaltungsmöglichkeiten.

2. Positionierungen von Ricarda Huch um 1900

Ricarda Huch sieht diese Schwerpunktverlagerung von Geist und Kunst hin zum Nur-Rationalen und Naturwissenschaftlichen und ist darum bemüht, die mar-

⁵ Der Philosoph Georg Simmel setzte sich für die Erlösung von der Wirklichkeit ein, die auf zwei Wegen zu erreichen sei: einerseits „durch die Flucht in ihr Gegenteil“, in eine realitätsferne Sphäre des schönen Scheins und andererseits „durch die vollkommene Stilisierung der Inhalte der Wirklichkeit“ (Simmel, 1923, S. 203).

ginalisierte humanistische Haltung im gesellschaftlichen Bewusstsein wieder zu restituieren. Zur Verwirklichung dieses Vorhabens benötigt sie ein Vorbild, welches lebensnah erscheint und zudem einen synthetisierenden Charakter aufweist. Sie nutzt zugleich eine hermeneutische Darstellungsweise, bei der die Relation zwischen dem zunächst als Grundannahme erfassten Zentrum und der Vielfalt des Erscheinungsmaterials ständig verhandelt wird.

Huchs Beteiligung an der ästhetischen Künstlerdebatte ihrer Zeit, die um die Modernediskussion kreist und zugleich zentrale und periphere Kontextualisierungen erschließen lässt, setzt bereits in ihrer Studienzeit in Zürich 1889 ein. In dieser Zeit, wie sie selbst behauptet, trifft die künftige Dichterin ihre ersten dichterischen Entscheidungen und bezog individuelle Positionen:

Ich hatte damals Visionen meiner künftigen Dichtungen, die von dem in Deutschland herrschenden Geschmack ganz abwichen. [...] Dem modischen Naturalismus, der die Wirklichkeit des Alltags möglichst schonungslos darstellen und ihre Wurzeln im Menschen und seiner Umwelt aufdecken wollte, war ich so feind, daß ich auch für das Bedeutende innerhalb dieser Richtung, [...] kein Verständnis hatte. (Huch, 1980, S. 193–194)⁶

Huch spricht sich hier als die angehende Literatin⁷ aus, die für die Verinnerlichung des künstlerischen Ausdrucks auftrat und zugleich die Grenzen der naturalistischen Erkenntnisse anprangert, indem sie ihrem Förderer und Freund, dem Schweizer Schriftsteller und Feuilletonredakteur des Berner Bund, Josef Viktor Widmann (1842–1911), nach der Lektüre des naturalistischen Schauspiels von Max Halbe *Jugend* (1892) schreibt, *dass das Unwahre [...] bei Halbe, Zola⁸] und allen solchen Leuten nicht in dem, was sie schildern, zu finden ist, sondern darin, daß sie nichts als das schildern. Es ist, wie wenn einer die Natur sähe mit Augen, die nur für eine Farbe da sind* (Widmann, 1965, S. 247). Den *Farbenverlust*, die Unfähigkeit der Menschen, die innere Welt zu erkennen und dieser eine Ausdrucksmöglichkeit zu verleihen, thematisiert Ricarda Huch in ihrer Studie über die romantische Malerei des Norwegers Sophus Jacobsen (1833–1912)⁹. Jacobsens Bilder öffnen

6 Hierzu vgl. Buchwald, 1949, S. 12; Focke, 2005, S. 28–29.

7 Ricarda Huch ergreift das Wort als Literaturkritikerin. Hierzu vgl. das Projekt URL1: Pfohlmann, Oliver (2014). Heinrich und Julius Hart (1859–1906); (1859–1930)

Der Literaturkritiker als Landwirt. Online verfügbar unter [http://cgi-host.uni-marburg.de/~omanz/forschung/modul.php?f_mod=Ah01 \[zuletzt geprüft am 21.05.2015\]](http://cgi-host.uni-marburg.de/~omanz/forschung/modul.php?f_mod=Ah01[zuletzt%20gepru%20ft%20am%2021.05.2015]).

8 Zola gilt als Prototyp für die Rolle des Autors als Wissenschaftler; durch Beobachtung und Experiment soll die Welt ergründet werden. Hierzu vgl. Ajouri, 2009, S. 62.

9 Sophus Jacobsen war ein norwegischer Landschaftsmaler. Seit 1853 lebte er in Düsseldorf, wo er bis 1855 Schüler von Gude war. Seine Landschaftsmotive fand er während zahlreicher Reisen nach Norwegen, Italien und Deutschland. In der ersten Phase seines Schaffens begeisterte er sich für Gegenden seiner Heimat in Tages- oder Mondscheinbeleuchtung. Später wandte er sich mehr den deutschen Herbst- und Winterlandschaften zu (Thieme und Becker, 1925, S. 254).

vor den Augen des Betrachters zwei Dimensionen, einerseits die Welt der Wirklichkeit, der äußeren Erkenntnis, und andererseits diejenige, die bisher ein „dämmerndes Dasein“ (Huch, 1969a, S. 13) im Inneren des Menschen führte. Diese Welt verlockt den Betrachter mit dem milden Duft und dem bildhaften Farbensausdruck, welcher Stimmungen erzeugt. Das Dämmernde wird nicht mit dem wissenschaftlichen Aufklärungswerkzeug Freud'scher Psychoanalyse gehoben, es erfährt als Seelenmalerei künstlerischen Niederschlag. So wird die Farbe zum *unmittelbare[n] Ausdruck des inneren Wesens, [zum] Medium der Seele* (Huch, 1969a, S.15), sowohl für den Maler als auch für den Dichter, welches ihnen ermöglicht, *das modern Phantastische* (Huch, 1969a, S. 15) mit dem Bewusstsein, dass die dargestellten *Wunderwesen der alten Fabel* (Huch, 1969a, S. 15) nicht existieren, realistischer zu machen.

Bei dieser Darstellung handelt es sich nach Huch um *Empfindungswunder* (Huch, 1969a, S. 15), die durch die Farben des Gebildes eine Existenz in der Wirklichkeit erlangen. Mit dieser Positionierung erklärt sich Huch für die Farbenvielfalt des künstlerischen Ausdrucks und plädiert für das Interesse am menschlichen Individuum sowie für das Entdecken seiner inneren Sphäre und stellt zugleich provokativ die Frage: Ob die *phantastische oder romantische Kunst überhaupt [dazu] berechtigt* (Huch, 1969a, S. 16) sei, das Innere des Menschen in den Mittelpunkt der künstlerischen Betrachtung zu stellen? Die selbst künstlerisch tätige Autorin spricht sich für die romantisierte Kunst aus, die dem *ewig wechselnden Menschen* (Huch, 1969a, S. 16) die Möglichkeit gibt, in seine Natur Einsicht zu bekommen und sich jedes Mal in der Farbenvielfalt der verinnerlichten Erlebnisse und Erfahrungen neu zu entdecken. Somit ist die weitere Frage berechtigt: Ob das, was die Kunst darstellt, *wirklich im Inneren des Menschen vorkommen könne?* (Huch, 1969a, S. 16). Für Huch besteht daher der eigentliche Wert der Kunst darin, *Medium zu sein für das Jenseits, wenn man die geheimnisvolle Innenseite der Welt so nennen will* (Huch, 1969a, S. 16). In diesem Sinne sucht Huch nach Synthesekonzepten, die anhand von literarisch erprobten Mustern belegen würden, dass die Kluft zwischen der zentrierten Natur und dem marginalisierten Geist bereits in der Literaturgeschichte ästhetisch überwunden worden sei. In ihren Überlegungen konzentriert sich Huch auf die geistesgeschichtliche Epoche der Romantik und findet in der Biographie und im Werk von Novalis ihren Gewährsmann, den die Dichterin und Literaturkritikerin ihren Zeitgenossen präsentieren will.

3. Huchs Novalis-Studie

Die Studie unter dem Titel *Novalis* veröffentlicht Huch im Jahre 1898 als ein Kapitel im ersten Band ihrer Romantik-Studie unter dem Sammeltitel *Blütezeit der Romantik*.¹⁰ Bemerkenswert ist, dass Huch ihre literaturgeschichtlichen Texte

¹⁰ Vier Jahre später folgt der zweite Teil, *Ausbreitung und Verfall der Romantik*. Diese beiden Studien von Huch bilden die interessantesten Studien zu dieser literaturgeschichtlichen Periode noch vor der Veröffentlichung von Rudolf Hayms Werk: *Die Romantische Schule* (1870) (vgl. Uerlings, 1991, S. 85). Ein Lob erteilte Huch von ihrem ersten Biographen Reinhard Buchwald u.a. für die „Wiederentdeckung und Verlebendigung vergangener Menschen und ihrer Gedanken für die Gegenwart“ (Buchwald, 1949, S. 13).

in eine essayistische Ausdrucksform kleidet, die ihr die Betrachtung von wissenschaftlichen, kulturellen oder gesellschaftlichen Phänomenen der Zeitgeschichte mit Subjektivität und mit Zweifeln an der Existenz einer absoluten Wahrheit zu diskutieren ermöglicht. Um dieses Vorhaben auszuführen, entscheidet sich Huch für die Methode der hermeneutischen Textauslegung, deren Grundprinzipien 1894 am treffendsten Wilhelm Dilthey (1833–1911) wie folgt zusammenfasst: *Die Natur erklären wir, das Seelenleben verstehen wir!* (1994, S. 144). In diesem Sinne geht es Huch auch um die Auslegung der Lebenswirklichkeit in der Zeit der Romantik mit Hinblick auf ihre geschichtliche, soziale und kulturelle Gegenwart um 1900, um Zukunftsperspektiven für ihre Zeitgenossen zu ermitteln. Sie holt als Literatin die unzeitgemäßen, peripheren Positionierungen in das intellektuelle Bewusstsein des ihr modern erscheinenden Menschen. Sie nähert sich der Erfassung der Wirklichkeit der Romantiker und der Romantik über das Erleben (Studium der Schriften und Biographien der einzelnen Romantiker), über den Ausdruck (ihre eigene Textproduktion) und über das Verstehen (über die Erschließung des Sinns). Hierfür bespricht sie die Geschichtlichkeit des Menschen, indem sie seine Lebensentscheidungen, aber auch seine Lebensumstände präsentiert, indem sie es unternimmt, anhand überlieferter authentischer Schriftzeugnisse das Individuum zu verstehen und seinen gesamten Ideenkosmos vorzuführen. Es geht Huch um einen Verstehensprozess aus dem Individuum selbst, d.h. aus der gegebenen Epoche heraus. Um ihren Lesern ein Gesamtbild der romantischen Zeitperiode zu präsentieren, zentriert Huch ihre Überlegungen um die Persönlichkeit von Novalis, weil das Zustandekommen des höheren Verstehens (hier ein Gesamtbild der Epoche) sich aus dem elementaren Verstehen (hier Novalis) erklärt. Somit wird die Dichterpersönlichkeit von Novalis für Huch zu einer zentralen Figur für ihre Auslegungen der Epoche der Romantik. Versuchen wir mit Huch anhand von einigen Textabschnitten ihr Novalisbild nachzuzeichnen.

In der Einleitung zur Novalis-Charakteristik greift Huch die Hypothese von der angeborenen Genialität von Novalis auf, die sie in Anlehnung an eine Feststellung von „Kreisamtmann Just“ mitteilt, der behauptet, Novalis vereinige in seinem Inneren *alle [im menschlichen Individuum nachwirkenden] Kräfte* (Huch, 1969b, S. 74). Somit entspringt sein Dichtertum seiner Menschlichkeit, die sich im Sinne der Romantiker in Novalis' künstlerischem Schaffen offenbart. Novalis stilisiert sich auch nicht zum Künstler, er lebt seine dichterische Begabung menschlich aus, weil in seinem Inneren zwei polarisierende Kräfte, die des Verstandes und des verinnerlichten Empfindens, in einer natürlichen Harmonie miteinander wirken. Novalis' innerer Harmoniezustand sei eben der Ausdruck seiner angeborenen Genialität. Mit dieser Feststellung überschreitet Huch den kantischen Ingeniums-Begriff, indem sie in einer Dichterpersönlichkeit das angeborene produktive Vermögen und den Realitätsbezug der Produktivität zusammenbringt. Diese Überzeugung führt Huch auf das in der Geistesgeschichte tradierte Gegensatzpaar Dionysos – Apoll zurück, indem sie das Dionysische als die verinnerlicht-kreative Kraft deutet, die aus den elementaren Schichten des Lebens heraufkomme und zugleich die

abgründige Wahrheit des Menschen über sein Inneres sowie dessen dunkle Kräfte und Potenzen liefere. Im Gegensatz dazu stehe das Apollinische für die der Vernunft gemäße, Form gestaltende Kraft, wobei das sinnliche Verlangen dem dionysischen Prinzip zuzuschreiben sei. Diese beiden, auf unterschiedliche Weisen schöpferisch wirkenden Kräfte machen den romantischen Künstler aus. Die Bipolarität als Zerstörung der Einheit innerhalb der natürlichen Einheit wurde den Romantikern selbst bewusst. Huch setzt sich zum Ziel, die in ihrer Zeit marginalisierte Bedeutung des Universellen, Substantiellen, Haltbaren der künstlerischen Individualität ins Zentrum der öffentlichen Debatte über das Wesen der Kunst zu stellen, und betont, dass es die Romantiker waren, die nahezu auch für sie selbst erschreckend, infolge ihrer Suche nach dem Fremden, Exotischen und Großen, zu ihrem Inneren zurückfanden. Ein bedeutendes Kriterium für das romantische Kunst schaffende Individuum sei die verinnerlichte Humanität. Als Beispiel allen voran steht für Huch Novalis, der als Dichter und Mensch keiner besonderen Stilisierung bedarf, sondern in seiner angeborenen Natürlichkeit seine Kunstfertigkeit und sein Genie auslebte, was sich wiederum in seiner schöpferischen Universalität zeigte. Dieses Genial-Menschliche, das *Hervorstehende, was man zu häufig genial nennt* (Huch, 1969b, S. 75), offenbarte sich in Novalis' Habitus, in seiner *schlanke[n] Gestalt mit den vornehmen Gebärden, die Augen voll ätherischer Glut in dem zartgebliebenen Gesichte* (Huch, 1969b, S. 75). Um eine Synthese zu bilden, wendet sich Huch der Beschreibung von zwei Lebensbereichen und -etappen von Novalis zu. Im ersten Schritt deutet Huch darauf, dass Novalis' Seelenleben, besonders nach dem frühen Tod der geliebten Sophie, zum Ausdruck drängte. Dieser existentielle Verlust der Geliebten führte Novalis in die Sphäre des religiösen Empfindens. In der christlichen Religion, die er als *die wesentlich todüberwindende Religion* (Huch, 1969b, S. 86) verstand, erreichte sein seelischer Zustand die Bekräftigung der inneren Ausgewogenheit, die ihm ermöglichte, ins reale Leben zurückzufinden und bodenständig zu bleiben, denn er gehört *eben nicht zu jenen Idealisten, die die Augen an den Sternen hängend mit den Füßen durch den Sumpf waten* (Huch, 1969b, S. 76). Novalis' Dichtkunst sei in der Sicht von Huch die Abbildung seines Lebens: *Alles Einzelne wußte er an Allgemeines, alles Irdische an Himmlisches anzuknüpfen* (Huch, 1969b, S. 79). Zum Maßstab seiner Kunst wurde für Novalis das humane Kriterium. In diesem Sinne ist es Novalis als Individuum gelungen, vernunftgemäße Erkenntnis und sinnliches Empfinden zu vereinigen und unter diesen Voraussetzungen bewusst seinen Entwicklungs- und Bildungsprozess zu gestalten. Zudem betont Huch, dass Novalis *die Tugend der Besonnenheit, jene Klarheit und leichte Gegenwärtigkeit des Geistes [verkörperte], die alle Handlungen wie eine lange Musik begleitet und auch die wildesten, mit der ganzen Blindheit des Instinkts einstürmenden durch ihren Rhythmus zähmt und erheitert* (Huch, 1969b, S. 78). Dank dieser Feststellung lassen sich auch Einblicke in das Verständnis der romantischen Musik nach Huch gewinnen. Wenn Huch die Musik in den Dienst von Ordnung und Klarheit stellt, erinnert dies eher an den Barock. Wie Johannes Kepler mit der Mathematik der Harmonie und dem Zusammenhang der göttlichen Schöpfung nachspürt und sie beide noch einmal denkt, bildet Musik in barocker Vorstellung die Sphären-

harmonie ab¹¹. Es wird also deutlich, dass Huch den Gedanken der Ordnung, hier aber nur der individuellen Ordnung, stark heraushebt und hierfür auch bereit ist, die romantische Interpretation der Musik als Form auflösend zu übergehen. Diesen Ordnungsgedanken überträgt Huch im zweiten Schritt auf Novalis und bezieht diesen auf seine Hinwendung zu den Naturwissenschaften, insbesondere zur Mathematik. Diese Wissenschaft sei in der Sicht von Huch als *Produkt geistiger Selbstständigkeit, weil sie methodisch generalisiert* (Huch, 1969b, S. 79), und zugleich als *Kunst, wie sie genialisches Verfahren in Regeln gebracht hat* (Huch, 1969b, S. 89), zu verstehen. Novalis' Begeisterung für die Mathematik ist nach Huch ein Beispiel nicht nur für seine Genialität. Zugleich betont sie, dass der synthetisierende Charakter der Mathematik ein Beispiel für einen möglichen Brückenschlag zwischen den Geistes- und Naturwissenschaften laut Novalis' Forderung und Wunsch zugleich, *überall zu Hause zu sein* (Huch, 1969b, S. 80), sein könnte.

Huch rundet Novalis' Portrait ab, indem sie betont: *[S]ein elastischer Geist war nicht zu erdrücken, sondern strebte immer und immer wieder empor, seine Vernunft, wie er selbst sich ausdrückte, erhielt das entschiedene Übergewicht über Sinnlichkeit und Phantasie* (Huch, 1969b, S. 78). Es handelt sich bei dieser Beschreibung um ein Denksystem, welches die äußeren Teilerkenntnisse verinnerlicht und nach einem subjektiven Verarbeitungsprozess nach außen in Form von künstlerischen Schöpfungen übermittelt wird. Ein solcher Künstler müsse nach Huch ein gesunder Realist und mit einer künstlerisch-schöpferischen Begabung von seiner Natur aus ausgestattet sein, und Novalis sei nach Huch ein solcher Mensch und Künstler-Literat zugleich. Es ist zu bedenken, inwieweit Huch dieses synthetisierende Bild von Novalis ihren Kunst schaffenden Zeitgenossen am Anfang des 20. Jahrhunderts als nachahmenswertes Beispiel präsentieren und dadurch auch als richtungsweisend für die neuen Literatur- und Kunstströmungen zeigen wollte.

4. Sprachbeobachtungen¹²

Allgemein kann man schließen, dass Huchs Lexik, Syntax sowie Stil der Aussage der Realisierung der hermeneutischen Methode verpflichtet sind. Ihre Wortwahl ist sehr stark an die Sprache der Romantik gebunden. Zugleich lässt sich auch beobachten, dass Huchs Argumentation sich oft im Kreise dreht. Aussagen werden nur durch Amplifizieren eher rhetorisch erweitert, aber nicht wirklich entwickelt. Die Hypostasierung lässt sich auch quantitativ nachweisen: In Huchs Text überwiegen zu 70% die Nomen, 20% machen die Verben aus und 10% bilden Adjektive. Bei den Substantiven handelt es sich vor allem um Abstrakta, wie z.B. *Künstler, Genie, Dichter*, aber auch solche, die Ideelles abstrahieren, indem Adjektive nominalisiert und damit substantiviert werden, wie dies in vielen

11 Erinert sei an dieser Stelle an die barocken Vorstellungen im Prolog von Faust I.

12 An dieser Stelle geht mein Dank an Frau Dr. habil. Felicja Księżyk, die mich bei meinen Überlegungen zu Huchs sprachlichen Formen mit ihrem Fachwissen freundlich unterstützt hat.

Texten der Geistesgeschichte geschieht. Nennen wir einige Beispiele hierfür: *das Heilige, das Heimische, das Irdische*, wobei auch bei Huch der bestimmte Artikel jeweils zur Generalisierung und Substantialisierung beiträgt. Bei den Konkreta handelt es sich vor allem um die Personennamen der Romantiker. Die Verbklassen bilden vor allem Tätigkeits-, Vorgangs- und Zustandsverben. Teilweise kommen auch Funktionsverben vor, um bestimmte Aktionsarten auszudrücken, sie gehören zum hochsprachlichen wissenschaftlichen Stil: z.B.: *in Regeln gebracht hat* (Huch, 1969b, S. 80), *Beruhigung schöpfen* (Huch, 1969b, S. 82), *ging in [ruhiger] Betrachtung* (Huch, 1969b, S. 82), *in Berührung kommen* (Huch, 1969b, S. 85). Auffallend ist, dass Huch mehrfach in Bezug auf Novalis das rhetorische Element des Antagonismus, oder adversative Konstruktionen einsetzt, um anschließend Synthesen zu bilden. Z.B. gebraucht sie die Attribute tief vs. flach (Huch, 1969b, S. 76), um zusammenzuführen: *In seinem Temperamente lag die Neigung zu diesem schönen und tiefen, keineswegs flachen Optimismus* (Huch, 1969b, S. 76). Mit dieser Eigenschaft wird Novalis dem als philisterhaft aufgefassten Friedrich Schlegel entgegengesetzt, der sich *in den Niederungen hausbackener Sinnlichkeit [...] verflachte* (Huch, 1969b, S. 77). Huchs Vokabular nimmt sichtlich aus der Romantik tradierte Antinomien auf, zudem zitiert sie Schriften der Romantiker, um ihre Hypothesenbildung zu stärken, ohne jedoch Quellenangaben zu verzeichnen. Diese Art der Sprachassimilation deutet auf die Kunstwerke durch die eigene Sprache nachschaffende Methode der Hermeneutik. Derart wachsen die Überlegungen der Romantiker mit Huchs gedanklichem Kosmos zu einer Einheit zusammen. Der potentielle Leser bewegt sich somit in zwei Gedankenwelten, der der Romantiker und der, die Huch aus der Romantik erschließt, wobei der Leser die beiden Ebenen oftmals gar nicht trennen kann, da sie auch bei Huch, korrespondierend mit der hermeneutischen Methode, nicht getrennt werden.

Beobachtet werden soll auch Huchs Syntax. Sie bedient sich hypotaktischer Satzkonstruktionen, um die Verbindung zwischen dem divinatorischen und komparativen Akt in der sprachlichen Gedankenrealisierung zu erreichen. Huchs hypotaktische Satzkonstruktionen gehen zugleich in teilweise kunstvoll zusammengesetzte Satzperioden über. Dadurch kann eine Abstufung des Informationsgewichts erreicht werden, die Sachverhalte werden in bestimmte Relationen zueinander gesetzt, die komplexen Gedankenzusammenhänge ausgedrückt und die dargestellten Themen detailliert entfaltet.

5. Schlussbemerkungen

Huch verstand das von ihr angestrebte ästhetische synthetisierende Ideenkonzept, welches auf der Darstellung der inneren Harmonie zwischen Geist und Verstand des zum Wohl der Allgemeinheit schöpferischen Individuums basiert, als eine Antwort auf die Herausforderungen der ihr zeitgenössischen Moderne. Sie versucht somit ihre Zeitgenossen zu bewegen, über das Wesen der Kunst nachzudenken, indem sie über Novalis' lebensnahe Dichtkunst sagt: *Seine Philosophie war wie seine*

Poesie sein Leben: erlernt im Leben und darin angewandt (Huch, 1969b, S. 81). Somit wäre auch Huchs Konzept eine Möglichkeit, über die Bedeutung des Geistes und der inneren wie auch äußeren Lebenssphäre des Menschen nachzudenken. In diesem Zusammenhang lässt sich Huchs Synthesekonzept auch als eine Antwort auf die Erwartungen unserer Moderne deuten, wenn wir die voranschreitende Marginalisierung humanistischer Bildung im öffentlichen Diskurs und die überbewertete Zentrierung von zu erwerbenden beruflichen Fertigkeiten beobachten, die Arbeitseffizienz und die wirtschaftliche Stärkung des eigenen Landes zur Folge haben sollten. Bei dieser auf Ökonomisierung ausgerichteten Moderne kommt der Mensch mit seiner inneren und äußeren Sphäre zu kurz. Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang empfehlenswert, den Studierenden nicht nur humanistischer Fächer den Novalis-Text von Huch als eine Wahllektüre zum Angebot zu machen.

Abstract

The above text constitutes an attempt of thinking over the topic of displacement to the centre of the apprehension of the natural sciences and pushing the humanities down to the outskirts. This process was introduced on the example of the literary texts reflecting the ideological changes of the ending XIX. century and starting XX. century. The change of apprehension paradigms of an individual in the world and the apprehension of the world by the individual is visible in our times also. On the example of the literary characteristic of Novalis written by Ricarda Huch, it was shown that it is possible to achieve a synthesis between the internal and external human zone and that only the achievement of that existence condition makes human life fulfilled and worth of undergoing.

Keywords

naturalism, newromanticism, Novalis, Ricarda Huch, human sciences

Quellenverzeichnis

Bahr, Hermann (1890). Die Moderne. In: *Die literarische Moderne. Monatsschrift für Literatur und Kritik*. 1 (1), S. 13–15.

Bahr, Hermann (2004). Die Überwindung des Naturalismus. In: Claus Pias (Hg.). *Kritische Schriften in Einzelausgaben*. Weimar: VDG-Verlag. S. 128–133.

Hart, Julius (1970). Auf der Fahrt nach Berlin. In: Ursula Münchow (Hg.). *Naturalismus 1885-1891. Dramen, Lyrik, Prosa*. Berlin, Weimar: Aufbau. S.30–31.

Huch, Ricarda (1980). *Erinnerungen an das eigene Leben. M. e. Vorwort von Bernd Balzer*. Köln: Kippenheuer & Witsch.

Huch, Ricarda (1969a). Über moderne Poesie und Malerei. In: Wilhelm Emrich und Bernd Balzer (Hg.). *Ricarda Huch. Gesammelte Werke. Bd. 6: Literaturgeschichte und Literaturkritik.* Köln: Kippenheuer & Witsch. S. 12–16.

Huch, Ricarda (1969b): Novalis. In: Wilhelm Emrich und Bernd Balzer (Hg.). *Ricarda Huch. Gesammelte Werke. Bd. 6: Literaturgeschichte und Literaturkritik.* Köln: Kippenheuer & Witsch. S. 74–89.

Scherer, Wilhelm (1874). Die neue Generation. In: Ders. *Vorträge und Aufsätze zur Geschichte des geistigen Lebens in Deutschland und Österreich.* Berlin: Weidmann. S. 408–414.

Literaturverzeichnis

Ajouri, Philip (2009). *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus.* Berlin: Akademischer Verlag.

Bertl, Klaus D. und Ulrich Müller (Hg.) (1984). *Vom Naturalismus zum Expressionismus. Literatur des Kaiserreiches.* Stuttgart: Klett.

Buchwald, Reinhard (1949). *Bekennende Dichtung. Zwei Dichterbildnisse: Ricarda Huch und Hermann Hesse.* Stuttgart: Hirzel.

Dilthey, Wilhelm (1994). Ideen über eine beschreibende und zergliedernde Psychologie [1894]. In: Ders. *Gesammelte Schriften. Bd. 5: Die geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Focke, Wenda (2005). Niemand hat größere Liebe. Leben und Alterswerk von Ricarda Huch 1864-1947. In: *Dies. Die zerbrechliche Welt der menschlichen Angelegenheiten. Über Leben und Alterswerk der europäischen Schriftstellerinnen Ricarda Huch, Virginia Wolf...* . Konstanz: Hartung-Gorre. S. 28–29.

Nipperdey, Thomas (1998). *Deutsche Geschichte 1866–1918. Bd. 2: Machtstaat vor der Demokratie.* München: C. H. Beck.

Pannenberg, Wolfhart (1996). *Theologie und Philosophie. Ihr Verhältnis im Lichte ihrer gemeinsamen Geschichte.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Simmel, Georg (1923). *Philosophische Kultur.* Potsdam: Kiepenheuer.

Thieme, Ulrich und Becker, Felix (1925). Sophus Jacobsen. In: *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart. Bd. 18.* Leipzig: E. A. Seemann. S. 254

Uerlings, Herbert (1991). *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung.* Stuttgart: Metzler.

Widmann, Josef Viktor (1965). *Briefwechsel mit Henriette Feuerbach und Ricarda Huch. Einführung von Max Rychner.* Zürich; Stuttgart, Artemis.

Internetquellen:

URL1: Dipper, Christof (2016). Moderne, Version: 1.0, in: Docupedia-Zeitgeschichte, 25.8.2010. Online verfügbar unter <http://docupedia.de/zg/Moderne> [zuletzt geprüft am 23.06.2016].

URL2: Pfohlmann, Oliver (2014). Heinrich und Julius Hart (1855–1906; 1859–1930)

Der Literaturkritiker als Landwirt. Online verfügbar unter http://cgi-host.uni-marburg.de/~omanz/forschung/modul.php?f_mod=Ah01 [zuletzt geprüft am 23.06.2016].