

## Programm und Praxis der Romantischen Universalpoesie

Wulf Segebrecht (Bamberg)

Wer wissen will, was die Romantiker selbst unter romantischer Poesie verstanden haben, der stößt bald auf das 116. *Athenaeum*-Fragment von Friedrich Schlegel aus dem Jahre 1798. An diesem so berühmten wie rätselhaften Text über die „progressive Universalpoesie“ kommt niemand vorbei, der sich mit der deutschen Romantik beschäftigt. Ich möchte den Versuch machen, dieses prominente 116. *Athenaeum*-Fragment derart neu zu lesen, daß es mit seinem gedanklichen Gehalt und in seiner sprachlichen Gestalt als Paradigma einer Denk- bzw. Verfahrensweise erscheint, die charakteristisch für die Romantik ist. Mit anderen Worten: Was romantische Poesie sein will, kann man bei sorgfältiger Lektüre dem 116. *Athenäum*-Fragment entnehmen. Eine solche textnahe und kommentierende Lektüre möchte ich hier vorstellen, und ich möchte anschließend an zwei Gedichten zeigen, wie romantische Poesie, die nach Friedrich Schlegel eine Universalpoesie<sup>1</sup> sein wollte, funktioniert, wie

---

<sup>1</sup> Umfang und Vielfalt von Schlegels Begriff und Verständnis der 'Universalpoesie', v.a. auch deren philosophisch-weltanschauliche und religiöse Dimensionen, können aus der textnahen Analyse einer einzigen Textstelle allein nicht expliziert werden; Ernst Behler hat gezeigt, daß sich Schlegels einschlägige Gedanken in den Jahren bis etwa 1808 zu einem "Weltsystem der poetischen Vernunft" zusammenschließen

also das romantische Programm in die Praxis umgesetzt wurde.

[Das 116. *Athenaeum*-Fragment]

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa,

5 Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren, und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen, und durch die Schwingungen des Humors beseelen.

10 Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehre Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zum Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang. Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren,

15 Sei ihr Eins und Alles; und doch gibt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken: so daß manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein

- 20 Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.
- 25 Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich or-ganisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird. Die romantische Poesie ist unter den
- 30 Künsten was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Um-gang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romanti-sche Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch
- 35 keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz aner-kennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleich-
- 40 sam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> Zitiert nach der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe: Friedrich Schlegel: Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801). Hrsg. und eingeleitet von Hans Eichner. München, Paderborn, Wien: Schöningh 1967, S. 182-183.

Ich erläutere den Text zunächst mithilfe einiger kommentierender Beobachtungen zu seiner Gliederung:<sup>3</sup>

GLIEDERUNG DES 116. ATHENAEUMS-FRAGMENTS VON FRIEDRICH SCHLEGEL

1. (Zeile 1) **Generelle These:** "Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie"

2. (Zeile 2-10) **"Bestimmung" und Ziel der romantischen Poesie als Universalpoesie:** Sie "will, und soll" das Getrennte und Heterogene vereinigen, vermischen und verschmelzen, die herkömmlichen Gegensätze (von Kunst und Leben usw.) durch Verlebendigung, Poetisierung und Beseelung aufheben.

---

<sup>3</sup> Ein verdienstvoller und kundiger Kommentar zum 116. Fragment, verfaßt von Hans Eichner, findet sich in der Einleitung des in der vorigen Fußnote genannten Bandes der Kritischen Friedrich-Schlegel-Ausgabe; vgl. dort S. LIX-LXIV. Eichner kommentiert die 14 Sätze des Fragments nacheinander im Sinne eines Stellenkommentars, ohne eine weitere Gliederung vorzunehmen. Er liest das Fragment vor dem Hintergrund der Darlegung der Bedeutungsvielfalt des "Romantischen" bei Schlegel im wesentlichen als eine Äußerung über den romantischen Roman und spricht sogar von einer "Identität von 'romantischer Poesie' und 'Romanpoesie'". Diese 'Lesart' hat vieles für sich; sie paßt auch entstehungsgeschichtlich gut zu Schlegels Auseinandersetzung mit dem Wilhelm Meister – vgl hierzu H. Hatfield: Wilhelm Meisters Lehrjahre und 'Progressive Universalpoesie'. In: The Germanic Review 36, 1961, S. 221-229 – und zu seinen Überlegungen zu einer Poetik des Romans. Dennoch halte ich diese Festlegung Schlegels durch Eichner für einseitig. Oder anders gesagt: Ich setze den Anteil des 'modernen', epochengeschichtlichen Bewußtseins in Schlegels Romantik-Begriffsverständnis höher an als Eichner das tut. Daraus ergibt sich dann auch eine andere 'Lesart'.

3. (Zeile 10-13) **Gegenstandsbereich der romantischen Poesie als Universalpoesie:** "Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist": ihrer umfassenden Bestimmung entspricht auch ein umfassender Gegenstandsbereich vom ausgebildetsten Kunstsystem bis zur schlichtesten Lebensäußerung.

4. (Zeile 13-24) **Darstellungsverfahren der romantischen Poesie als Universalpoesie:** Sie verfährt objektivierend "und doch" subjektivierend, ist Welt- und Ich-Darstellung zugleich. Die permanente Reflexion der Relation zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden führt zu den charakteristischen Darstellungsprinzipien der Potenzierung und der endlosen Spiegelung.

5. (Zeile 25-29) **Die Konzeption der "Bildung" der romantischen Poesie als Universalpoesie:** Die permanent reflektierte und betont gestaltete Korrelation von Außen und Innen, von Einzelnem und Ganzen eröffnet der romantischen Poesie als progressiver Universalpoesie immer nur die "Aussicht" auf "Klassizität", nicht deren Erreichen.

6. (Zeile 29-36) **Der Stellenwert der romantischen Poesie als progressiver Universalpoesie unter den Künsten und ihre daraus resultierende Wesensbestimmung:** Die romantische Poesie ist derjenige Faktor, der die Kunst überhaupt erst zur Kunst macht. Sie ist wesentlich ungeschlossen, unfertig, im Werden begriffen, im Unterschied zu allen vollendeten Künsten und deren Theorien.

7. (Zeile 36-41) **Resultat:** Die Einzigartigkeit und Vorbildlichkeit der romantischen Poesie als progressiver Universalpoesie beruht auf ihrer Unabschließbarkeit, Freiheit und Willkür, auf dem einzig anerkannten Gesetz der Gesetzlosigkeit.

Der erste Satz fungiert deutlich als Überschrift; er formuliert das Thema als definitiorische Formel und These: "Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie". Was das heißen soll, erläutert der anschließende Text im einzelnen bis hin zu dem Schlußsatz, der die anfangs postulierte Spezifizierbarkeit der Eigenart romantischer Poesie "gleich-sam" widerruft zugunsten ihrer tatsächlichen oder erwünschten Gleichsetzung mit der "Dichtkunst selbst": "Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein". Der Text des Fragments bildet also – das läßt sich schon von seinem Ausgangspunkt und seinem Ergebnis her sagen – genau das ab, was der erste Satz als These behauptet hatte: Die romantische Poesie wird im Verlaufe des Textes zur Universalpoesie. Der Text selbst ist ein Exempel für die progressive Universalisierung, für die zum Ganzen hindrängende Verallgemeinerung, die der Titel als These postuliert hatte. Das hört sich komplizierter an als es ist. Es heißt nur, daß Schlegel hier (wie auch sonst) seine Thesen nicht nur argumentativ begründet und zu einem folgerichtigen Ergebnis führt (das tut er in Ansätzen auch), sondern daß er den Vorgang der Thesen- und Hypothesenbildung zugleich auch in der

Gestaltung seiner Texte sichtbar macht.<sup>4</sup> Die Aussage und die Art und Weise der Aussage entsprechen einander. Der Text ist zugleich Behauptung und Realisierung der Eingangs-These. Er ist ein Vorgang, ein Prozeß, eine Progression, und er führt zu dem Universalen, das in der Aufhebung der anfangs vermuteten Spezifizierbarkeit der romantischen Poesie zu sehen ist. Der Text erfüllt damit selbst die Bestimmungsmerkmale der "romantischen Poesie".

Ein solcher Vorgriff auf den Gesamtverlauf des Textes und vor allem auf dessen Schluß wirkt sich auf sein Verständnis günstig aus. Denn er erleichtert den Zugang zu den anfangs eingeführten Begriffen des 'Romantischen', des 'Progressiven' und des 'Universa-len'. Das *Romantische* ist offensichtlich nicht als eine zeitlich bestimmbare Epochenbezeichnung gemeint. Schlegel spricht nicht von der Poesie 'zur Zeit der Romantik', sondern von einer poetischen Verfahrensweise schlechthin, die zwar zu seiner Zeit programmatisch geworden ist, die aber einen überzeitlichen, universalen Anspruch erhebt. Sie ist *universal*, weil sie aufs Ganze aus ist und allgemeine, nicht nur partielle Geltung erlangen will. Die Überwindung des Partiellen, Separaten, Getrennten ist geradezu ihr Ziel. Es geht ihr um eine Wiedervereinigung des Disparaten, um eine Aufhebung der Dissoziation, der getrennten Verhältnisse von Sein und Bewußtsein. Einer solchen "Bestimmung" der Poesie liegt

---

<sup>4</sup> Vergleichbares gilt auch für andere ästhetische Texte Friedrich Schlegels. Vgl. Stefan Matuschek: Grenzenlose Theorie? Ansprüche der Literaturwissenschaft, von Friedrich Schlegels "Gespräch über Poesie" aus gedacht. In: Interpretationen zur neueren deutschen Literaturgeschichte. Hrsg. von Thomas Althaus und Stefan Matuschek. Münster: LIT Verlag 1994 (= Münsteraner Einführung - Germanistik - 3), S. 129-151.

natürlich ein zeitgeschichtlicher Befund zugrunde: *Daß* eine solche Auftrennung, Separierung stattgefunden hat, so daß eine Wiedervereinigung des Getrennten zum Programm erhoben werden kann und muß, ist die Voraussetzung für den Anspruch auf Universalität der Poesie. Solche zeitgeschichtlichen Befunde, von denen Schlegel ausgeht, sind als Reaktion auf die Aufklärung keineswegs singulär. Modelle einer angestrebten Integration des Heterogenen (E.T.A. Hoffmann), einer ästhetischen Vermittlung (Schiller), einer triadischen Geschichtsauffassung (Gotthilf Heinrich Schubert, Novalis) mit dem Ziel einer Revitalisierung des goldenen Zeitalters sind kennzeichnend für die klassisch-romantische Zeit. Sie sind als Reaktionen auf die Erfahrung einer zunehmend arbeitsteiligen, am vordergründig-partiellen Nutzen orientierten bürgerlichen Welt zu verstehen, die im Aufklärungsprozeß zwar bis ins Detail hinein erklärlich und durchschaubar wird, die jedoch derart in Parteiungen und Sonderinteressen zu zerfallen droht, daß der Verlust jeder Totalität allgemein beklagt wird. Der Weg zu einer Wiedervereinigung des als getrennt Erfahrenen, die zunehmende Annäherung an eine neue Totalität bezeichnet schließlich das *Progressive* der romantischen Poesie; sie ist progressiv im Sinne von 'zunehmend', 'immer weiter ausgreifend', 'fortschreitend'. Das angestrebte *Universale* der romantischen Poesie, das Ganzheitliche, Umfassende wird durch das Adjektiv 'progressiv' zugleich eingeschränkt und pathetisch erhöht; eingeschränkt insofern, als es lediglich zunehmend, also nicht vollständig erreicht werden kann; pathetisch erhöht insofern, als die Annäherung an das Universale immer weiter fortschreitend, also auf eine unbeendbare



Weise stattfindet. Der hier anklingende Fortschrittsgedanke ist sicher nicht teleologisch zu verstehen; der gleichwohl unverkennbare Fortschrittsoptimismus speist sich vielmehr gerade aus der prinzipiellen Unbeendbarkeit des Prozesses der Annäherung der Poesie an das Universale.

Im Anschluß an die überschriftartige These des Fragments, deren Implikationen hier mit einem pauschalen Blick auf den gesamten Text dargelegt wurden, gibt Schlegel zunächst in einem ersten Schritt (Zeile 2 bis Zeile 10) an, wodurch und wozu die romantische Poesie als progressive Universalpoesie "bestimmt" ist, was sie "will, und soll" (Zeile 4). Die Mehrdeutigkeit des Wortes "Bestimmung" (Zeile 2), das als 'Definition' (Begriffs-"Bestimmung") und als 'Ziel', als 'Aufgabe' verstanden werden kann, wird hier betont eingesetzt. Es geht der romantischen Poesie demnach vorrangig um Vereinigungs-, Vermischungs- und Verschmelzungsprozesse, was gegebene, tatsächliche Trennungen allemal voraussetzt, die freilich nicht immer bestanden haben können, weil sonst nicht von einer 'Wiedervereinigung' des Getrennten im erläuterten Sinne die Rede sein könnte. Hier wird das erwähnte, vorausgesetzte triadische Denkmodell wortwörtlich greifbar. Das Getrennte, das es "wieder zu vereinigen" gilt, wird in den nach Regeln der Regelpoetiken streng voneinander geschiedenen Gattungen der Poesie (also z.B. in der Gattungstrias Lyrik, Epik, Dramatik) vorgefunden, aber auch in den separaten etablierten Disziplinen der freien Künste und der Wissenschaften (Poesie, Philosophie, Rhetorik) sowie im Gegensatz von Kunst- und Naturpoesie. Das Prinzip der Wiedervereinigung des in

getrennten Formen Vorgefundenen wird mit den Begriffen der Verlebendigung, der Poetisierung und der Beseelung bezeichnet, und die angestrebte wechselseitige Durchdringung der Gegensätze findet in der rhetorischen Figur des Chiasmus ihre stilistische Entsprechung: "Sie will, und soll [...] die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen" (Zeile 4-7). – Auf diese umfassende Zielbestimmung der romantischen Poesie als progressiver Universalpoesie folgt (Zeile 10-13) eine entsprechend umfassende Bestimmung des Gegenstandsbereichs der romantischen Poesie. Als potentiell 'poetisch' bzw. poetisierbar werden hier sowohl die Erscheinungsformen einer äußerst reflektierten Abstraktion ("Systeme") als auch die unreflektierten und unmittelbaren Lebensäußerungen eines Kindes ("Seufzer") genannt. Was herkömmlicherweise nicht mehr oder noch nicht Kunst ist, weil es entweder zu sehr nur gedacht oder zu sehr nur gefühlt ist und in beiden Fällen einer spezifisch poetischen Kunstform entbehrt, das bezieht die romantische Poesie ganz selbstverständlich in ihren Gegenstandsbereich ein.

Es ist ein umfassender Integrationsprozeß, den Schlegel hier ins Auge faßt. Zeitgenössische Beispiele für die Aufhebung der nach den Konventionen der Regelpoetiken geltenden strengen Gattungsgrenzen (Drama, Lyrik, Prosa) und für die Annäherung der etablierten separaten Disziplinen der freien Künste und Wissenschaften aneinander finden sich in großer Zahl: Tieck nennt seine romantischen Komödien "Märchen", Brentano schreibt einen "verwilderten" Roman (*Godwi*), lyrische Gedichte beleben Romane und Dramen, man verfaßt ganze Dialogromane

und -erzählungen, ästhetische Abhandlungen bedienen sich der dramatischen Form (Schlegels *Gespräch über Poesie*), Briefe und theoretische Texte behaupten und gewinnen poetische Qualitäten. Die Poesie überschreitet in der Tat zur Zeit der Romantik entschieden die herkömmlichen Gattungsgrenzen. Kunst- und Naturpoesie durchmischen sich geradezu programmatisch in Clemens Brentanos und Achim von Arnims *Des Knaben Wunderhorn*. Gattungsmischungen und Gattungsverschmelzungen, wie Schlegel sie einfordert, sind seither an der Tagesordnung. Die Reichweite der Poesie wird damit im Vergleich zu herkömmlichen Poesiebestimmungen erheblich ausgeweitet. Schlegels Programm einer romantischen Poesie als einer progressiven Universalpoesie ist keine pure Hypothese. Es ist das emphatisch formulierte vorausgreifende Programm einer anschließend tatsächlich um sich greifenden Praxis einer umfassenden Poetisierung der Welt. Es ist eine Initialzündung.

Wie nun funktioniert eine solche Poetisierung? Dem Darstellungsverfahren der romantischen Poesie als progressiver Universalpoesie wendet sich Schlegel im folgenden Abschnitt (Zeile 13-24) zu. Hier ist also davon die Rede, wie die romantische Poesie verfährt, wie sie also tut, was sie tut. Schlegel schreibt ihr einerseits die äußerste Zuwendung zum Objektbereich ("Sie kann sich [...] in das Dargestellte verlieren", Zeile 13) zu, andererseits aber auch die äußerste Subjektivierung ("den Geist des Autors vollständig auszudrücken", Zeile 16). Der objektivierende Roman gerät ihr zugleich zur subjektivierenden Autobiographie. Sie hebt also die gewohnte Trennung zwischen der

Objekt- und der Subjektwelt auf. Sie ist "Spiegel der ganzen umgebenden Welt" (Zeile 19), aber auch vollständiger Ausdruck des darstellenden Ich (Zeile 16). Die Relation "zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden" (Zeile 21) erschöpft sich aber nicht in der bloßen Reflexfunktion nach Art eines Spiegels. Vielmehr wird dieses Reflexprinzip selbst wieder zum interesselosen, autonomen Spiel der "poetischen Reflexion", es wird potenziert und "wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln" (Zeile 24) vervielfacht. Auch diese Passage ist wieder gekennzeichnet und zusammengebunden durch ein rhetorisches Stilmerkmal; es ist die rhetorische Figur der Anapher des "und doch" (Zeile 15 und Zeile 20), mit der den beiden charakterisierenden Feststellungen über das Darstellungsverfahren der romantischen Poesie deren Alternative als ebenso zutreffend zugeordnet wird. In dem "und doch" ist das 'einerseits – andererseits' und das 'sowohl als auch' enthalten, vor allem aber das 'darüber hinaus', das auf das Potenzierungs- und Vervielfältigungsprinzip der romantischen Poesie verweist.

Daß Schlegel hier nicht nur ein technisches Verfahren, sondern zugleich auch eine charakteristische Lebenserfahrung seiner Generation artikuliert hat, ließe sich an vielen Beispielen zeigen. "Ich sehe mein Ich durch ein Vervielfältigungsglas", hat E.T.A. Hoffmann 1809 in sein Tagebuch geschrieben,<sup>5</sup> und an die überaus zahlreichen Verwendungen des Spiegel- und Schatten-Motivs (bei Brentano, Chamisso und E.T.A. Hoffmann), an die optischen Geräte, an die Vervielfältigung der

---

<sup>5</sup> E.T.A. Hoffmann: Tagebücher. Nach der Ausgabe Hans v. Müllers mit Erläuterungen hrsg. von Friedrich Schnapp. München: Winkler 1971, S. 107.

Perspektiven, an den Rollentausch usw. wäre hier zu erinnern. In Tiecks Komödien wechseln die Figuren, die Schauspieler und sogar das Publikum permanent ihre Rollen, so daß zwischen Existenz und Rolle überhaupt nicht mehr zu unterscheiden ist. "Seht Leute, wir sitzen hier als Zuschauer und sehn ein Stück; in jenem Stück sitzen Zuschauer und sehn ein Stück und in diesem dritten wird denen dreifach verwandelten Akteurs wieder ein Stück vorgespielt".<sup>6</sup> Der herkömmliche Briefroman als Dialog zwischen zwei oder nur wenigen Partnern weitet sich zur Multiperspektivität aus (Tiecks *William Lovell*). Der Effekt solcher Potenzierung und Vervielfältigung ist die Unentscheidbarkeit, die Nichtfestlegbarkeit, die Produktion von Aporien. Romantik, so könnte man metaphorisch sagen, ist eine ins Unendliche vervielfältigte Spiegelschrift.

Hier, in der Mitte des Textes, erreicht Schlegels programmatisches Fragment seine hellstichtigste Prägnanz im Hinblick auf poetische Verfahrensweisen, die sich in der Folge als geradezu epochentypisch erweisen sollten. Wenigstens an zwei Beispielen möchte ich das demonstrieren. Doch zuvor kommentiere ich noch kurz die Schlußsätze des Fragments.

Im 5. Abschnitt (Zeile 25-29) ist von der "Bildung" der romantischen Poesie die Rede, von der planvollen Organisation der Teile und ihrem

---

<sup>6</sup> Ludwig Tieck: Die verkehrte Welt. Ein historisches Schauspiel in fünf Aufzügen. Text und Materialien zur Interpretation besorgt von Karl Pestalozzi. Berlin: de Gruyter 1964 (= Komedia 7), S. 60. – Klaus Weimar unterscheidet sogar fünf "Ebenen" des Spiels: Klaus Weimar: Limited poem unlimited – Tiecks verkehrtes Welttheater. In: Germanistik und Komparatistik. DFG-Symposium 1993. Hrsg. von Hendrik Birus. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, S. 144-159.

Verhältnis zum Ganzen und schließlich sogar von der Aussicht auf "Klassizität" der romantischen Poesie. Schlegel greift hier offensichtlich, aber zugleich auch mit einem Schuß Ironie, das Vokabular auf, mit dessen Hilfe den Dichtungen der Aufklärungszeit und der Zeit der Klassik ihre Mustergültigkeit bescheinigt zu werden pflegte. Im Hinblick auf "Bildung", was man vielleicht mit 'gestaltetem Gedankenreichtum' umschreiben könnte, kann es die romantische Poesie von ihren Voraussetzungen her ("von innen heraus") und von dem Dargebotenen her ("von außen hinein"), von Ich- und Welthaltigkeit her mit den besten Exempeln der Poesie durchaus aufnehmen. Ihr Potenzierungs- und Vervielfachungsprinzip ist jedenfalls wohlkalkuliert. Das Ehrenzeichen der "Klassizität", das ihr daher zusteht, wird jedoch zugleich auch wieder relativiert: Eine "grenzenlos wachsende Klassizität", die auch nicht endgültig erreicht werden kann, sondern immer nur als "Aussicht" in Betracht zu ziehen ist, hat ihren Anspruch auf Mustergültigkeit, auf Vorbildlichkeit verspielt. Eine solche vollendete "Klassizität" zu erreichen, kann letztlich gar nicht das Ziel der romantischen Poesie sein. Mit dieser gleichzeitigen Inanspruchnahme und Zurückweisung der "Klassizität" romantischer Poesie nähert sich Schlegel der Bestimmung der spezifischen Eigenart der romantischen Poesie im Vergleich zu andern Wissenschaften und Künsten und schließlich ihrer Wesensbestimmung. Dies erfolgt im 6. Abschnitt (Zeile 29-36): So wie der Scharfsinn ("Witz") die Philosophie überhaupt erst zur Philosophie macht und wie die sozialen Verhältnisse das Leben überhaupt erst zum Leben machen und es lebenswert erscheinen lassen, so wird die romantische Poesie als eine

Poesie des ewig unvollendeten Werdens bestimmt. Diese Wesensbestimmung des unbeendbar Progressiven der romantischen Poesie wersetzt sich jeder resümierenden theoretischen Festlegung; sie ist allenfalls durch eine "divinatorische Kritik" einholbar, eine Kritik mithin, die selbst schöpferisch, göttlich ist und vorgeht. Damit ist die romantische Poesie zur Einzigartigkeit und zur höchsten Apotheose hochstilisiert. Der Schlußabsatz (Zeile 36-41) formuliert dieses Resultat aus. Die Überwindung der Endlichkeit, die Wahrnehmung der Freiheit und Uneinschränkbarkeit, die Identifizierung von Willkür und Gesetz erscheint als zugleich einzigartig und vorbildlich. Die romantische Poesie ist, was alle Poesie sein sollte.

Hier, am Ende, realisiert der Text Schlegels gedanklich und stilistisch, was er artikuliert. Die romantische Poesie anerkennt nur ein Gesetz, so heißt es, aber dieses Gesetz besagt, daß der Dichter kein Gesetz über sich anerkennt. Es ist das Gesetz der Gesetzlosigkeit, der Willkür. Das ist ein logisch unauflöslicher Widerspruch: Wenn kein Gesetz anerkannt wird, dann kann auch das Gesetz der Gesetzlosigkeit nicht gelten; wenn aber das Gesetz der Gesetzlosigkeit nicht gilt, dann kann es auch nicht das erste Gesetz der romantischen Poesie sein. Unverkennbar begegnet hier das Prinzip der unendlichen, labyrinthischen Spiegelung und Potenzierung: Das anerkannte Gesetz der Gesetzlosigkeit besagt zugleich, daß es für die romantische Poesie ein Gesetz gibt und daß es kein Gesetz gibt. Wenn es ein Gesetz gibt, dann kann Gesetzlosigkeit kein Gesetz sein, wenn es kein Gesetz gibt, dann kann ebenfalls Gesetzlosigkeit kein Gesetz sein. Da aber Gesetzlosigkeit tatsächlich, der Behauptung

Schlegels zufolge, ein Gesetz ist – undsoweiter: die Reihe läßt sich ins Unendliche "progressiv" fortsetzen. Und in dieser unendlichen Progression selbst, in dem beständigen Werden, aber nie Vollendet-Sein der romantischen Poesie ist das Gesetz (des Werdens) und das der Gesetzlosigkeit (die Unabschließbarkeit) gleichzeitig enthalten. – Kaum weniger problematisch und vieldeutig ist der Schlußsatz des Fragments: Das Spezifikum der romantischen Dichtart, das also, was sie "einzigartig" macht, ist zugleich dasjenige, was 'eigentlich', 'im Grunde' alle Dichtung auszeichnet oder auszeichnen sollte. Das Einzigartige der romantischen Poesie (ihr unabschließbares Werden) wird zugleich als das potentiell Universale postuliert. Wenn das Einzige aber tatsächlich das Allgemeine ist oder werden sollte, dann wäre es kein Spezifikum mehr. Kein Spezifikum zu sein oder zu bleiben, ist demnach die Tendenz der romantischen Poesie, und genau das kommt im ersten Satz des Fragments, den ich als These charakterisiert habe, zum Ausdruck. So schließt sich der Kreis oder besser: So potenziert sich das Prinzip der progressiven Universalpoesie.

Ich komme zu den angekündigten Beispielen. Dabei geht es nicht um die vollständige Interpretation dieser Texte, sondern nur um den Nachweis der jeweils ins charakteristisch Aporetische, Ausweglose und Unendliche führenden Perspektivik in diesen Texten, um die Potenzierung der Relation zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, ganz im Sinne der Ergebnisse der Analyse von Schlegels 116. *Athenaeum*-Fragment.

Das erste Beispiel ist Clemens Brentanos berühmtes Gedicht *Auf dem*



*Rhein*, das man als Lied oder auch als Ballade bezeichnen könnte. Es stammt aus dem Roman *Godwi*. Doch ich möchte weder auf diese Eingliederung in den Roman noch auf die Entstehung oder auf die verschiedenen Fassungen dieses Gedichtes eingehen, sondern nur auf den Aspekt der Verunsicherung durch Multiperspektivität.

Clemens Brentano

Und schwebet in den Kahn

Und schwanket in den Knieen,

**Auf dem Rhein**

Hat nur ein Hemdlein an.

Ein Fischer saß im Kahne,

Sie schwimmen auf den Wellen

Ihm war das Herz so schwer,

Hinab in tiefer Ruh',

Sein Lieb war ihm gestorben,

Da zittert sie, und wanket,

Das glaubt er nimmermehr.

Feinsliebchen, frierest du?

Und bis die Sternlein blinken,

Dein Hemdlein spielt im Winde,

Und bis zum Mondenschein

Das Schiffllein treibt so schnell,

Harrt er sein Lieb zu fahren

Hüll' dich in meinen Mantel,

Wohl auf dem tiefen Rhein.

Die Nacht ist kühl und hell.

Stumm streckt sie nach den Bergen

Die weißen Arme aus,

Da kömmt sie bleich geschlichen,

Und lächelt, da der Vollmond

Aus Wolken blickt heraus.

Und nickt den alten Türmen,

Und will den Sternenschein

Mit ihren starren Händlein

Erfassen in dem Rhein.

O halte dich doch stille,

Herzallerliebstes Gut!

Dein Hemdlein spielt im Winde,

Und reißt dich in die Flut.

Da fliegen große Städte,

An ihrem Kahn vorbei,

Und in den Städten klingen

Wohl Glocken mancherlei.

Da kniet das Mägdlein nieder,

Und faltet seine Händ'

Aus seinen hellen Augen

Ein tiefes Feuer brennt.

Feinsliebchen bet' hübsch stille,

Schwank' nit so hin und her,

Der Kahn möcht' uns versinken,

Der Wirbel reißt so sehr.

In einem Nonnenkloster

Da singen Stimmen fein,

Und aus dem Kirchenfenster

Bricht her der Kerzenschein.

Da singt Feinslieb gar helle,

Die Metten in dem Kahn,

Und sieht dabei mit Tränen

Den Fischerknaben an.

Da singt der Knab' gar traurig

Die Metten in dem Kahn

Und sieht dazu Feinsliebchen

Mit stummen Blicken an.

Und rot und immer röter

Wird nun die tiefe Flut,

Und bleich und immer bleicher

Feinsliebchen werden tut.

Der Mond ist schon zerronnen

Kein Sternlein mehr zu sehn,

Und auch dem lieben Mägdlein

Die Augen schon vergehn.

Bis in die See hinein.

Lieb Mägdlein, guten Morgen,

Ich schwamm im Meeresschiffe

Lieb Mägdlein gute Nacht!

Aus fremder Welt einher,

Warum willst du nun schlafen,

Und dacht' an Lieb und Leben,

Da schon der Tag erwacht?

Und sehnte mich so sehr.

Die Türme blinken sonnig,

Ein Schwälblein flog vorüber,

Es rauscht der grüne Wald,

Der Kahn schwamm still einher,

Vor wildentbrannten Weisen,

Der Fischer sang dies Liedchen,

Der Vogelsang erschallt.

Als ob ich's selber wär'.<sup>7</sup>

Da will er sie erwecken,

Daß sie die Freude hör',

Er schaut zu ihr hinüber,

Und findet sie nicht mehr.

Ein Schwälblein strich vorüber,

Und netzte seine Brust,

Woher, wohin geflogen,

Das hat kein Mensch gewußt.

Der Knabe liegt im Kahne

Läßt alles Rudern sein,

Und treibet weiter, weiter

---

<sup>7</sup> Zitiert nach: Clemens Brentano: Gedichte. Hrsg. von Wolfgang Frühwald, Bernhard Gajek und Friedhelm Kemp. München: dtv 1977, S. 98-101.

Die hier erzählte Geschichte ist allgemein bekannt, aber es ist kaum rekapitulierbar, was "Auf dem Rhein" eigentlich vor sich geht. Die verstorbene Geliebte des Fischers schwebt tatsächlich oder nur in seiner Einbildung in der Nacht in seinen Kahn. Er spricht sie an, sie spricht kein Wort, aber sie verhält sich merkwürdig, gefährdet sich und beide durch ihre Verhaltensweise. In reißender Fahrt treiben sie den Rhein hinunter, Türme, Städte und Klöster fliegen an ihnen vorbei. Das Mädchen betet und singt, der junge Fischer tut es ihr nach. Und während die Nacht vergeht und der Rhein sich, wohl vom herannahenden Morgen, rot färbt, wird das Mädchen immer bleicher und ihr fallen die Augen zu. Im Glauben, sie sei nur eingeschlafen, will der Fischer sie, als es Tag wird, wecken, aber sie ist aus seinem Kahn verschwunden. Nur eine rätselhafte Schwalbe streicht vorüber und berührt ihn sanft. Der Fischerknabe läßt sich daraufhin mit seinem Kahn treiben, dem Meer entgegen. Von dort, von einer Weltreise zurückkehrend und in sehnsuchtsvollen Gedanken an die zurückgelassene oder erwartete Liebe, bemerkt ein Ich, das sich hier erstmals zu Wort meldet, ein Schwälbchen, den dahintreibenden Kahn und den Fischer, der "dies Liedchen" singt, "Als ob ich's selber wär".

So weit der Versuch, die Geschichte nachzuerzählen, wobei viele Details und Deutungsspielräume offenbleiben. Vor allem bleibt offen, wessen Geschichte hier eigentlich erzählt wird und wer es ist, der sie erzählt. Ein auktorialer Erzähler steht offensichtlich am Anfang des Liedes; er ist allwissend, kennt die ganze Vorgeschichte des Fischers und seines verstorbenen Feinsliebchens und kann das Geschehen unmittelbar vergegenwärtigen und kommentieren. Dann aber, in der vorletzten

Strophe, tritt ein Ich-Erzähler auf, der behauptet, daß eben dieses Lied des auktorialen Erzählers in Wirklichkeit das Lied des Fischers selbst sei. Er, der Fischer selbst, habe gesungen "Ein Fischer saß im Kahne ..." usw., so als wäre er ein auktorialer Erzähler, obwohl er doch derjenige ist, über den aus übergeordneter Perspektive von einem Unbeteiligten erzählt wird. Hat der Fischer auch die letzte Strophe des Liedes gesungen, in der davon die Rede ist, daß der Fischer "dies Liedchen" gesungen habe? Denn diese Strophe gehört doch zweifellos zu "dies[em] Liedchen" dazu! Andererseits hat diese Strophe aber ein Dritter gesungen, der weder der auktoriale Erzähler noch der Fischer ist, sondern ein neu eingeführter Ich-Erzähler, der wiederum behauptet, das Lied sei gesungen worden, "Als ob ich's selber wär". Noch einmal zur Kontrolle: Jemand (ein auktorialer Erzähler) erzählt von einem Fischer, der ein Lied singt, das ein Ich hört. Diesem Ich scheint es so, als sei er selbst der Fischer, der das Lied singt, dessen Inhalt jemand, der auktoriale Erzähler, erzählt. Das Ich kommt sich vor, als wäre es der Fischer, von dem das Lied handelt, das der Fischer singt. Dessen Lied ist zugleich das Lied des Ich-Erzählers. Es ist natürlich auch des Fischers Lied, aber es ist, ebenso natürlich, auch das Lied des auktorialen Erzählers, ganz zu schweigen von dem, der das Lied im Roman *Godwi* singt – es ist der stille Diener Georg –, und ganz zu schweigen von dem, das Lied erfunden hat: Clemens Brentano. Sein Lied ist es schließlich und nicht zuletzt auch. Die Multiplizierung führt zur Ununterscheidbarkeit der Perspektiven.

Das zweite Beispiel ist Joseph von Eichendorffs Gedicht *Sehnsucht*:

Es schienen so golden die Sterne,  
Am Fenster ich einsam stand  
Und hörte aus weiter Ferne  
Ein Posthorn im stillen Land.  
Das Herz mir im Leib entbrennte,  
Da hab' ich mir heimlich gedacht:  
Ach, wer da mitreisen könnte  
In der prächtigen Sommernacht!

Zwei junge Gesellen gingen  
Vorüber am Bergeshang,  
Ich hörte im Wandern sie singen  
Die stille Gegend entlang:  
Von schwindelnden Felsenschluchten,  
Wo die Wälder rauschen so sacht,  
Von Quellen, die von den Klüften  
Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,  
Von Gärten, die über'm Gestein  
In dämmernden Lauben verwildern,  
Palästen im Mondenschein,  
Wo die Mädchen am Fenster lauschen,  
Wann der Lauten Klang erwacht

Und die Brunnen verschlafen rauschen

In der prächtigen Sommernacht. –<sup>8</sup>

Eine nächtliche Sommernacht-Situation steht am Anfang und am Ende des Gedichtes. Sie rahmt das Gedicht ein. Aber es ist am Anfang und am Ende doch nicht ganz die gleiche Situation. Zu Beginn ist es ein Ich, das von den optischen Eindrücken ("Sterne") und von den akustischen Eindrücken spricht, die es "am Fenster" empfängt, und von den Gedanken, die es dabei hat. Am Ende dagegen sind es mehrere Mädchen, die am Fenster stehen und in die Sommernacht lauschen. Diese Mädchen sind auch nicht auf der gleichen Ebene angesiedelt wie das zu Beginn sprechende Ich. Sie kommen vielmehr in den Liedern vor, die die wandernden Gesellen singen, die wiederum das Ich, am Fenster stehend, hört. Das Gedicht kehrt also einerseits zu der Situation zurück, von der es ausgegangen war; die wörtlich wiederholte Zeile "In der prächtigen Sommernacht" (Zeile 8 und 24) betont diese Rückkehr zur Ausgangssituation. Andererseits aber besitzt diese Situation am Ende einen anderen Fiktionsgrad als am Anfang. Bezeichnet man die Situation des am Fenster Stehenden als die erste Fiktionsebene, so befinden sich die Mädchen am Fenster insofern auf der zweiten Fiktionsebene, als sie nicht in der fiktiven Wirklichkeit des Beobachters anzutreffen sind, sondern im Lied nur herbeizitiert werden. Es sind Volks- oder Kunstlied-Mädchen,

---

<sup>8</sup> Zitiert nach: Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe. Bd. I/1: Joseph von Eichendorff: Gedichte. Erster Teil. Text. Hrsg. von Harry Fröhlich und Ursula Regener. Stuttgart, Berlin, Köln: Kohlhammer 1993, S. 33-34.

die am Ende aus dem Fenster schauen und lauschen. Die Fenstersituation des Beobachters wird verändert zurückgespiegelt in der Fenstersituation des zitierten Liedes, eines Kunstprodukts. Es handelt sich also einerseits um eine Kreisbewegung, die das Gedicht vollzieht – die Wiederholung der Fensterszene –, andererseits aber auch um eine Spiralbewegung: die Szene spielt sich am Ende auf einer anderen Ebene ab. Die Vervielfältigung der Situation ist zugleich ihre Potenzierung.

Vergleichbares ergibt sich, wenn man die Perspektiven nachvollzieht, die in diesem Gedicht präsentiert werden. Die Situation zu Beginn ist durch eine weiträumige Perspektivik gekennzeichnet: Der Blick in einer offenbar hellen Sommernacht führt vom Sternenhimmel über das weite Land bis zum nähergelegenen Bergeshang, wo die Wandergesellen gesehen und gehört werden können. (In größerer Entfernung könnte man sie nicht sehen und hören.) Es ist ein Blick von oben herab, mit dem das Gedicht einsetzt. Das offenbar hochgelegene Fenster bietet dem Beobachter eine weite Perspektive und eine gute Akustik. Man kann sich ein exponiertes Schloß oder eine Burg vorstellen, von dem aus der Blick und das Horchen zunächst in die Weite und dann in die nähere Umgebung gehen. Folgt man nun der Perspektivik der Lieder, die die Wandergesellen singen, dann kann man eine durchaus parallele Blickführung beobachten: Auch sie singen zunächst von Wäldern und Felsenschluchten, also von weiträumigen und engen Naturgegebenheiten, die sie möglicherweise auf ihren Wanderungen durchquert haben, und sie nähern sich dann über die Gärten und Marmorbilder den Palästen an, an deren Fenstern die horchenden Mädchen stehen. Mit ihren Liedern nähern sich die



Wandergesellen immer mehr einem solchen Ort an wie es derjenige ist, von dem das Gedicht ausgegangen war. Wurden sie zunächst von dem hochgelegenen Fenster aus mit dem Blick und dem Gehör eingefangen, so richten sie sich von ihrem Standort aus mithilfe der Kunst, nämlich durch ihre Lieder, auf eben solche Fenster hin aus. Der Blick des Betrachters aus dem Fenster führt, angereichert mit Kunst, zu dem Blick der Betrachteten zu dem Fenster zurück.

Die zunächst weit ausgreifende und dann wieder zu sich selbst zurückkehrende Bewegung des Gedichtes ist offensichtlich ein Bild für die nicht mehr zustandekommende Kommunikation. Das einsam am Fenster stehende Ich richtet seine Sehnsucht nach außen, zur ihm unerreichbaren Gemeinschaft der Reisenden und der singenden Wandergesellen – "Ach, wer da mitreisen könnte" (Zeile 7). Und umgekehrt richten sich die Wandergesellen in ihren Liedern sehnsuchtsvoll an einer Welt aus, die die ihre nie werden kann: Die Paläste mit den verwunschenen Gärten, den Brunnen, den Marmorstatuen und mit den zur Laute singenden Edeldamen sind für sie in gleicher Weise unerreichbar und nur im Lied vorhanden. Die Innenwelt der Figuren erweist sich in beiden Fällen mit der Außenwelt als nicht mehr vermittelbar. Für den Betrachter sind die Wandergesellen so wenig erreichbar wie es für diese der Betrachter ist. Die Differenz zwischen dem, was tatsächlich der Fall ist, nämlich die nicht zustandekommende Kommunikation, und dem, was wünschenswert wäre, nämlich die Erreichbarkeit des jeweils Gewünschten, dieser Befund der Differenz ist es, was das Gedicht in seinem Titel "Sehnsucht" nennt. Der Blick in die

Außenwelt führt zum Blick in die Innenwelt der Betrachtenden. Der Betrachter wird zu dem, der selbst betrachtet wird. Auch in dieser Hinsicht erfüllt Eichendorffs Gedicht die Prinzipien der Vervielfältigung und der Potenzierung: In der Spiegelung der Ausgangssituation, die das Gedicht vorführt, erscheint das vereinzelte Ich am Fenster vervielfältigt (zu einer ganzen Gruppe von Mädchen) und potenziert zugleich (zur Kunstfigur).

Diese beiden Beispiele, die sich leicht vermehren ließen, realisieren aufs genaueste Schlegels Programm der progressiven Universalpoesie, der Vervielfältigung und Potenzierung. Schlegels 116. *Athenaeum*-Fragment, so kann man zusammenfassend sagen, markiert damit einen Wendepunkt im Nachdenken über das Selbstverständnis einer Ästhetik, die bis in unsere Gegenwart nachwirkt. In der Verknüpfung des Heterogenen, in der entschiedenen Verabschiedung jedes teleologischen Denkens zugunsten einer auf Unabschließbarkeit ausgerichteten Progression, in der unendlichen Verspiegelung und Potenzierung der Positionen, in der ins Ausweglose führenden aporetischen und labyrinthischen Selbstreflexion, in der postulierten und gestalteten Unauflösbarkeit der Widersprüche melden sich unverkennbar Kennzeichen der Moderne an. Damit zeigt das 116. *Athenäum*-Fragment nicht nur sehr konkret, was romantische Dichtung ist und leistet, sondern es markiert auch exakt diejenigen Faktoren der romantischen Poesie, auf die sich die Moderne berufen wird. Das Epochenspezifische und das Epochenübergreifende sind in gleicher Weise in diesem Text Schlegels präsent.

<국문초록>

## 낭만적 보편시의 강령과 실제

볼프 제게브레히트(밤베르크 대학)

본 고에서 필자는 낭만주의 연구에 있어서 핵심적이라 할 수 있는 아테네움Athenäum 116번을 새롭게 읽음으로써, 그것이 지닌 사상적인 내용과 언어적인 형태가 낭만주의의 특징적인 사고와 진행과정의 방식을 드러내는 낭만주의 시학의 표본임을 보이고자 한다. 낭만주의 시학은 이 글을 세심하게 읽음으로써 추출해 낼 수 있기 때문이다. 이와 함께 낭만주의 시 또는 슬레겔의 개념에 따라 보편시에 속하는 두 개의 시, 즉, 클레멘스 브렌타노의 「라인강 위에서Auf dem Rhein」와 아이헨도르프의 「동경 Sehnsucht」이라는 시에서 이 글에 드러나는 낭만주의 프로그램이 어떻게 실현되고 있는지를 살펴보고자 한다.

결론적으로 아테네움 116번은 미학에 대한 진지한 성찰 속에서 하나의 전환점이 되고 있으며, 이 미학은 현재까지 영향을 미치고 있다. 이질적인 것들의 결합, 완결될 수 없음을 전제로 한 진보를 위해 어떠한 목적론적 생각과도 단호히 결별하는 것, 다양한 입장들을 무한하게 반영하고 고양시키는 것, 출구가 없는 곳으로 이끄는 미로 같은 자기성찰, 풀리지 않는 모순들이 설정되고 형상화되는 것 등에서 현대성의 특징이 분명하게 드러난다. 이로써 이 글/Fragment은 무엇이 낭만주의 문학이며 이것이 무엇을 할 수 있는가 하는 점을 구체적으로 보여주고 있을 뿐 아니라, 바로 현대가

증거로 제시하는 낭만주의 시학의 요소를 기술하고 있다. 슐레겔의 이 텍스트에는 시대에 특징적인 것과 시대를 넘어서는 것이 함께 공존하고 있는 것이다.

주제어: 낭만주의 보편시 , 아테네움 116, 슐레겔, 브렌타노의 「라인강 위에서」, 아이헨도르프의 「동경」

Schlüsselbegriffe: Romantische Universalpoesie, 116. Athenaeum-Fragment, Schlegel, Brentano, 「Auf dem Rhein」, Eichendorff, 「Sehnsucht」

필자 E-Mail: wulf.segebrecht@12move.de

투고일: 2004. 10. 28, 심사일: 2004. 11. 10, 심사완료일: 2004. 11. 30.