

Studia theodisca

Novalis

Edidit

Fausto Cercignani

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature

Published annually in the autumn

ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition (2011) of the special volume “Novalis” (2002)

Studia theodisca

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the original of Georg Büchner’s “Woyzeck” (F4-2v).

Studia theodisca
Novalis

edidit

Fausto Cercignani

Proprietà letteraria originaria
dell'Università degli Studi di Milano
Sezione di Germanistica del D.I.L.L.I.E.F.I

Raccolgo in questo volume alcuni saggi dedicati a Novalis nel bicentenario della morte (25.3.1801). Ai testi proposti dai relatori del convegno milanese del 23 marzo 2001 si sono aggiunti altri lavori di studiosi italiani e stranieri che hanno partecipato in vario modo agli scambi e alle iniziative culturali della Sezione di Germanistica del Dipartimento di Studi Linguistici, Letterari e Filologici (D.I.L.L.I.E.F.I) dell'Università degli Studi di Milano.

F. C.

Indice dei saggi

Fausto Cercignani – <i>Il fiore azzurro oggi. Rileggendo Novalis</i>	p. 7
Gisela Dischner – <i>Das Goldene Zeitalter als «Construction der transcendentalen Gesundheit». Die Lebenskunstlehre des Novalis und ihre Wurzeln in der Renaissance</i>	p. 25
Claudia Monti – <i>La metafora e le somiglianze. Considerazioni su Novalis</i>	p. 51
Ulrich Stadler – <i>Überlegungen zur frühromantischen Poetik des Kleinen</i>	p. 67
Giampiero Moretti – <i>Il soggetto e l'immagine. Percorsi della soggettività moderna</i>	p. 79
Irene Bark – <i>Novalis' Philosophie und Poetik des Kristalls im Kontext der zeitgenössischen Naturwissenschaft</i>	p. 87
Fabrizio Cambi – <i>Il mito di Iside e la poesia della Poesia</i>	p. 111
Hans-Gustav von Campe – <i>Physik als (Lebens-)Kunst. Ein romantisches Fragment</i>	p. 123
Virginia Cisotti – <i>L'Europa di Novalis</i>	p. 129
Gert Hofmann – <i>Tropologie des Staubes. Friedrich von Hardenbergs «Hymnen an die Nacht»</i>	p. 141
Lucia Mor – <i>L'iniziazione all'«immortalità». La lettura novalisiana dell'Egitto misterico</i>	p. 165

Fausto Cercignani
(Milano)

Il fiore azzurro oggi
Rileggendo Novalis

Secondo alcuni, Novalis sarebbe addirittura il Romanticismo stesso. E secondo altri lo rappresenta in tutto e per tutto. Ora, nessuno può negare che il poeta del fiore azzurro si presti, per varie ragioni, a diventare una sorta di simbolo del movimento romantico in Germania – e non solo in Germania. Ma identificare Novalis – o qualsiasi altro romantico – con il Romanticismo fa torto al Romanticismo. D'altra parte, diluire Novalis nell'ampio bacino del Romanticismo significa sminuire la personalità di questo grande giovane scomparso a soli 29 anni, vuol dire perdere di vista la specificità del percorso di ricerca intrapreso dal poeta. Questo percorso fu interrotto dalla morte quando Friedrich von Hardenberg (1772-1801)¹ si considerava ancora terra “novalis”, vale a dire “terra nuova, ancora da dissodare o dissodata di recente”.

Eppure, se guardiamo indietro, dopo 200 anni da quella morte, ci accorgiamo che il “terreno dissodato di recente” produce ancora molto bene. Anzi: potremmo dire che produce abbondantemente di tutto.

L'elenco, anche se provvisorio, di possibili “letture” per gli scritti di Novalis è infatti assai ampio. Comprende letture incentrate sulla filosofia, sulla mistica, sulla religione, sull'erotismo, sulla sublimazione dell'amore, sulla sublimazione della morte o degli aspetti sia luminosi sia tenebrosi della natura; oppure letture incentrate sugli spunti politici, o sulla creazione di una mitologia personale, oppure sugli elementi autobiografici (magari solo per ricavarne un autobiografismo pedante e riduttivo); e così via.

¹ Per le citazioni dal corpus novalisiano si è ricorsi Paul Kluckhohn e Richard Samuel (cur.), *Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, Stoccarda (Kohlhammer), 1977-1989, 7 vol. (abbr.: NS I-V e NS VI,1-VI,2).

Potremmo sempre prendere in considerazione una di queste letture ed altre ancora, ma forse alla fine ci accorgeremmo che ognuna di queste può essere agevolmente inserita in una visione più ampia, in una lettura complessiva della sua opera, in una lettura che potrà in qualche misura peccare di tendenza alla semplificazione, ma che senza dubbio serve a ricondurre tutte le altre nell'alveo di un unico corso: quello dell'appassionata e costante ricerca di Novalis.

Questa lettura pone l'accento sullo slancio utopistico di Novalis, sulla sua costanza nell'indicare come meta immediatamente raggiungibile una vera e propria "età dell'oro" (lui stesso la chiama così), una condizione di umana perfezione che a volte sembra possibile conquistare qui e subito, su questa terra, grazie all'elevazione spirituale dell'uomo.

Seguendo questo filo conduttore dobbiamo ricordare, prima di tutto, che Novalis interpreta in maniera personalissima un motivo fondamentale del primo romanticismo, vale a dire la fede nella possibilità di cambiare il mondo attraverso l'arte. Nell'esplorare questa possibilità, Novalis continua, in un certo qual modo, la grande utopia dell'educazione del genere umano, illuministicamente propugnata da Lessing, e riprende uno dei temi più caratteristici del classicismo tedesco, ovvero l'utopia dell'educazione estetica dell'individuo, una formazione che vorrebbe portare, grazie all'arte, a una perfetta unità tra uomo, natura e divinità. Ma la ricerca di Novalis è soprattutto la ricerca del proprio io, della propria identità; consiste in un grande viaggio formativo simile a quello di Heinrich von Ofterdingen, consiste in un percorso educativo che, attraverso l'interiorità, vorrebbe toccare anche il mondo esterno, intrecciando in maniera inestricabile e misteriosa presente, passato e futuro, realtà concreta e realtà immaginata, vicende individuali e avvenimenti storici.

Ora, cercare la propria identità nel «mistero del mondo»² può voler dire, tra l'altro, dover fare i conti con le problematiche poste dal rapporto tra individuo e realtà circostante e, dunque, per un poeta, tra arte e vita. Ma va subito detto che Novalis non è mai stato toccato da questo conflitto, non ha mai sofferto per questa contrapposizione, che invece è così cospicuamente (e spesso dolorosamente) presente in altri romantici. Novalis visse una vita fatta di cose concrete e reali, anzi addirittura tecniche, specialistiche. Fu, come il padre, non solo un nobile decaduto della Bassa

² Nella chiusa del romanzo *Heinrich von Ofterdingen* Sofia dice: «Folgt uns in unsere Wohnung, in dem Tempel dort werden wir ewig wohnen, und das Geheimnis der Welt bewahren» (NS I, 315).

Sassonia, ma anche uno studioso di mineralogia e amministratore di miniere di sale. Ma tutto ciò sembra non aver mai prodotto situazioni di conflitto né con la sua appassionata partecipazione alle attività del gruppo dei primi romantici, né con la sua produzione filosofico-artistica, spesso strettamente legata, almeno nei dati esteriori, proprio alla cerchia dei fratelli Schlegel, al gruppo dei “Frühromantiker”.

Nessun conflitto, dicevo, tra arte e vita, quasi che l’una e l’altra costituissero per Novalis due mondi completamente separati. Ma così non è, e la spiegazione è un’altra. Le problematiche tipiche del rapporto conflittuale tra individuo e mondo esterno, tra arte e vita quotidiana, sembrano qui inesistenti per il semplice fatto che Novalis mira fin dall’inizio a una perfetta identità tra l’io e il mondo, e quindi anche tra l’interiorità individuale e la realtà esterna.

Ora, questa perfetta identificazione è possibile solo in una visione complessiva, totalizzante, che contiene tutto e il contrario di tutto, che si regge proprio sulle apparenti contrapposizioni dell’esistere. In questa assoluta totalità (la totalità novalisiana) il sensibile può essere reso astratto e viceversa, il corpo può trasformarsi in anima, l’ordine in disordine, l’interiorità in esteriorità, la vita può trasmutarsi nella morte e la morte nella vita.

Anche la ben nota operazione novalisiana del “romantizzare” il mondo, rientra in questa visione, e anzi ne costituisce un fondamento primario. «Il mondo deve essere romantizzato», scrive Novalis nel 1798 e «romantizzare», continua subito dopo, «non è altro che un potenziamento qualitativo. In questa operazione il sé inferiore viene identificato con un sé migliore». E ancora: «Conferendo all’ordinario un senso elevato, al consueto un aspetto misterioso, al conosciuto la dignità dell’ignoto, al finito un’apparenza infinita, io lo romantizzo»³.

Questa necessità di «romantizzare», e dunque di potenziare, l’universo mondo viene spesso richiamata anche da certe espressioni usate da Novalis, da espressioni che potremmo definire “formulazioni romantiche di potenziamento”, tendenti a rinviare all’intima essenza di ogni concetto, a

³ *Vermischte Fragmente I*, NS II, 545: «Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts, als eine qualitative Potenzierung. Das niedre Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert [...] In dem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romantisiere ich es».

quel nucleo centrale di ogni cosa su cui riflette e specula il filosofo trascendentale. Troviamo così espressioni quali «filosofia della filosofia», «genio del genio», «l'io del proprio io», «poeta del poeta», e simili, tutte rivolte a rappresentare essenze genuine e potenziate in una visione filosofico-trascendentale del mondo⁴.

Venendo alla produzione letteraria di Novalis, dobbiamo ribadire che al centro di tutta la sua opera sta la ricerca del proprio io e della propria identità, il che vuol dire però – in termini novalisiani – ricerca dell'essenza dell'uomo e dei misteri dell'universo. Se prescindiamo dalle prime liriche (che risalgono all'ultimo periodo ginnasiale)⁵, ecco che tutto ci parla del filosofo trascendentale che diventa poeta trascendentale senza mai perdere di vista il suo scopo (anzi: il suo «scopo degli scopi»), vale a dire «l'innalzamento dell'uomo al di sopra di se stesso»⁶.

Per raggiungere questo fine, Novalis si serve di una filosofia che diventa una sorta di «poema della ragione», un esercizio combinato «della ragione e dell'immaginazione»⁷, e più precisamente di quella immaginazione creativa, «produttiva»⁸ (ben diversa dalla fantasia), senza la quale non si ha né filosofia né scienza. Ma siccome, per Novalis, lo spirito poetico anima tutto l'universo, ecco che lo «scopo» e il «significato» della filosofia non può essere che la poesia, la quale per lui rappresenta «la più intima comunità di finito e infinito»⁹. E questa poesia dovrà essere necessariamente «trascendentale», dovrà suggerire le leggi del mondo trascendentale, di quel mondo che l'io scorge soltanto superando se stesso.

Su un piano più concreto e personale, si può dire che Novalis passò da una fase filosofica a una fase più squisitamente poetica, in cui adoperò con grande maestria sia i versi sia la prosa – tanto più che una distinzione tra «la prosa genuina più eccelsa» e «la composizione lirica» non aveva, per lui,

⁴ *Logologische Fragmente I*, NS II, 523: «Philosophie der Philosophie»; *Blütenstaub*, NS II, 420: «Genie des Genies», 425: «das Ich seines Ichs», 438: «Dichter des Dichters».

⁵ Uno di questi componimenti, *Klagen eines Jünglings* (NS I, 537-538), in cui il diciannovenne poeta quasi si vergogna della propria ipersensibilità, fu pubblicato sul «Teutscher Merkur» di Wieland nell'aprile del 1791.

⁶ *Poesie*, NS II, 535: «[Die Poesie] mischt alles zu ihrem großen Zweck der Zwecke – der Erhebung des Menschen über sich selbst».

⁷ *Logologische Fragmente II*, NS II, 531: «Das Poem des Verstandes ist Philosophie. [...] Einheit des Verstandes und der Einbildungskraft».

⁸ NS II, 531: «Einbildungskraft ist lediglich produktiv».

⁹ NS II, 533: «So ist gleichsam Poesie der Schlüssel der Philosophie, ihr Zweck und ihre Bedeutung. Durch Poesie entsteht [...] die innigste *Gemeinschaft* des Endlichen und Unendlichen».

alcun senso¹⁰. Nella produzione filosofica – imprescindibile per la comprensione di tutti i suoi scritti – spicca la personalissima raccolta che va sotto il titolo di *Polline*¹¹, una serie di frammenti che Novalis chiama «frammenti del continuo soliloquio in me»¹². La premessa, qui, è quella di una filosofia che “trascende” gli oggetti e i contenuti del pensiero per privilegiare gli strumenti del soggetto pensante.

Se Kant aveva escluso la possibilità di ogni conoscenza oggettiva (ogni conoscenza dipende dalla mente del singolo, dal soggetto pensante), se Fichte aveva dichiarato impossibile l'esistenza dell'io e del mondo senza la consapevolezza del soggetto, ebbene: ora Novalis trae le conseguenze di questa identità tra io e mondo, sostenendo che la nuova libertà del soggetto (e del mondo che ne è una proiezione) gli consente di modificare il mondo con la forza del proprio io. Così, nella formulazione di Novalis, la natura è un «progetto del nostro spirito», ed è un qualcosa che può essere modificato dalla consapevolezza del soggetto pensante¹³. Ne consegue che il «misterioso cammino» dell'uomo «conduce verso l'interiorità» (verso «le profondità del nostro spirito»)¹⁴ e, ancora, che «il compito più alto» dell'educazione consiste nell'«impadronirsi del proprio io trascendentale», consiste nell'essere «l'io del proprio io», ovvero l'essenza stessa dell'io¹⁵.

Nasce così una sorta di dottrina programmatica di quello che si chiama (secondo un'espressione usata dallo stesso Novalis) «idealismo magico»¹⁶, un idealismo in cui l'uomo è un «essere sovrasensibile»¹⁷ che foggia non

¹⁰ NS II, 536: «Wie man den Roman für Prosa gehalten hat, so hat man das lyrische Gedicht für Poesie gehalten – beides mit Unrecht. Die höchste, eigentlichste Prosa ist das lyrische Gedicht».

¹¹ *Blütenstaub*, NS II, 413-471.

¹² Lettera a Friedrich Schlegel del 26 dicembre 1797: «Es sind Bruchstücke des fortlaufenden Selbstgesprächs in mir» (NS IV, 241-242).

¹³ *Vermischte Fragmente III*, NS II, 583: «Was ist die Natur? – ein [...] Plan unsers Geistes»; cfr. *Vermischte Fragmente I*, NS II, 541: «Zur Welt suchen wir den Entwurf – dieser Entwurf sind wir selbst».

¹⁴ *Blütenstaub*, NS II, 418 e 419: «Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht. – Nach innen geht der geheimnisvolle Weg».

¹⁵ *Blütenstaub*, NS II, 424 e 425: «Die höchste Aufgabe der Bildung ist, sich seines transzendentalen Selbst zu bemächtigen, das Ich seines Ichs zugleich zu sein».

¹⁶ Si veda, per es., *Teplitzger Fragmente*, NS II, 605: «von [Kant] zu Fichte – und endlich zum magischen Idealismus».

¹⁷ *Blütenstaub*, NS II, 420 e 421: «Der Mensch vermag in jedem Augenblicke ein übersinnliches Wesen zu sein».

solo se stesso ma anche il mondo, un mondo «incommensurabile»¹⁸, la cui vera essenza l'uomo ha il compito di liberare. Nasce anche, ed è importante notarlo, una letteratura che volutamente privilegia la “creazione” del reale rispetto alla tradizionale “imitazione” del reale.

Un programma ambiziosissimo, dunque, quello di Novalis, una ricerca che mira al disvelamento del mistero dell'uomo e alla liberazione dell'essenza stessa del mondo, un impianto speculativo dietro al quale si può intravedere l'utopia di una dimensione esistenziale governata dallo spirito, un universo liberato dai condizionamenti di spazio, tempo e causalità, quasi che la mitica “età dell'oro”, da altri immaginata in un passato remoto non più recuperabile oppure in un futuro più o meno lontano, fosse possibile nell'immediato, grazie a una rinascita interiore dell'uomo, grazie alla possibilità di fruire, immediatamente, di uno *status*, di una condizione superiore.

Tutti gli scritti creativi di Novalis ci riconducono sempre a questo nocciolo centrale del suo universo, a quest'idea che peraltro sembra maturare e affinarsi sempre più nel corso del tempo: fino a coincidere quasi esclusivamente con la visione di una grande sintesi di natura e regno spirituale, una sintesi che annulla ogni contrasto in un'armonia fatta di amore e di libertà.

Questa convinzione che sia possibile fruire subito di una condizione perfetta è presente anche in un testo come *Fede e Amore*¹⁹, dove Novalis sembra voler fornire un'esemplificazione concreta del suo «idealismo magico» prendendo lo spunto da argomenti storico-politici. Bisogna subito dire che sarebbe un po' azzardato cercare di interpretare le riflessioni di *Fede e Amore* come enunciati politici veri e propri, anche se il testo novalisiano fu in seguito ripreso come una sorta di vangelo della concezione romantica dello Stato.

Certo, possiamo osservare che Novalis pare avere una posizione piuttosto critica nei confronti della Rivoluzione Francese, mentre sembra apprezzare molto la monarchia, una monarchia che dovrebbe peraltro basarsi su quello che il poeta chiama (con grande audacia per quel tempo)

¹⁸ *Blütenstaub*, NS II, 454 e 455: «Das erste Genie, das sich selbst durchdrang, fand hier den typischen Keim einer unermesslichen Welt».

¹⁹ La prima parte, in versi, *Blumen* (NS II, 483-484) apparve sul fascicolo datato giugno 1798 del periodico «Jahrbücher der preußischen Monarchie unter der Regierung von Friedrich Wilhelm III»; la seconda, *Glauben und Liebe oder der König und die Königin* (NS II, 485-503), uscì sul fascicolo del mese successivo.

«repubblicanismo genuino» o, più esplicitamente, su quella che definisce genuina «partecipazione di tutti allo Stato nel suo insieme»²⁰ – quasi a prospettare, insomma, una gestione generalizzata di quella che da secoli si chiama la “res publica”. Ciò che più conta, tuttavia, è che anche queste riflessioni in qualche misura “politiche” contribuiscono a chiarire meglio alcuni aspetti del pensiero di Novalis e a confermare che l’utopia di una mitica “età dell’oro” deve intendersi come dimensione immediatamente fruibile.

Importantissimo per Novalis, qui, è lo stretto collegamento tra la concezione di sovrano e quella di uomo ideale. Entrambi fanno parte di una visione in cui la fede nel sovrano ideale e l’amore che conduce alla compiutezza assoluta rendono immediatamente fruibile la mitica “età dell’oro”. Scrive Novalis: se «la colomba» (la regina Luisa) «diventa compagna e amata dell’aquila» (il re Federico Guglielmo), allora «l’età dell’oro è vicina o è persino già qui, per quanto ancora non riconosciuta pubblicamente e generalmente diffusa»²¹. La coppia regale, insomma, viene rappresentata come una sorta di nucleo fondante di un mondo perfetto, e chi ha fede nell’amore che la caratterizza (l’amore che porta alla compiutezza assoluta) ha già raggiunto l’età dell’oro.

Questa convinzione dell’immediata fruibilità della meta utopica è confermata, non dimentichiamolo, da altri scritti di Novalis, e in particolare dall’*Allgemeines Brouillon*²². In questo “brogliaccio” o abbozzo generale di una personalissima enciclopedia critica, Novalis sostiene esattamente questo: che «la supposizione dell’ideale», la supposizione «di ciò che si cerca» è «il metodo per trovarlo»²³. E l’affermazione non deve meravigliare, come in effetti non meraviglia se viene letta alla luce delle premesse da cui parte Novalis, ovvero che la natura è un «progetto del nostro spirito»²⁴ e il mondo è un qualcosa che può essere modificato dalla consapevolezza del soggetto pensante.

E c’è un altro passo nell’*Allgemeines Brouillon* in cui Novalis ribadisce questo concetto, là dove scrive che la “rappresentazione” in quanto tale (la

²⁰ NS II, 496: «[echter] Republikanismus, allgemeine Teilnahme am ganzen Staate».

²¹ NS II, 498: «Wenn die Taube, Gesellschafterin und Liebling des Adlers wird, so ist die goldne Zeit in der Nähe oder gar schon da, wenn auch noch nicht öffentlich anerkannt und allgemein verbreitet».

²² *Allgemeines Brouillon* (1798-1799), NS III, 242-478.

²³ NS III, 373: «Supposition des Ideals – des Gesuchten – ist die Methode es zu finden».

²⁴ Si veda sopra, alla nota 13.

rappresentazione del mondo) «si basa su un rendere presente» ciò che non è presente. Questa è la «forza miracolosa della *finzione*», della finzione creativa, di un'immaginazione creativa di cui abbiamo già parlato e che in questo passo induce Novalis ad affermare: «l'età dell'oro è qui»²⁵.

La prima opera che mostra la tendenza a sviluppare lavori più decisamente poetici è il “romanzo” (sul termine non mi soffermo per brevità) intitolato *I discepoli di Sais*²⁶, che Novalis avviò nel 1798 e che rimase incompiuto dopo il secondo capitolo. Sullo sfondo del frammento sta il tempio egizio di Iside, a Sais²⁷, con la sua immagine velata che i mortali non devono scoprire. L'impostazione tradizionale dell'argomento prevedeva che chi avesse sollevato il velo nel tentativo di contemplare la verità assoluta, sarebbe andato incontro all'ira della divinità. Novalis, invece, capovolge la questione in maniera caratteristica e rilegge il mito alla luce della sua personalissima visione. Se ai mortali non è consentito di sollevare il velo della conoscenza, allora non ci resta che tentare di renderci immortali.

Al di là di questo, e al di là del rimando al mitico tempio di Sais, i due capitoli del frammento ripropongono, con ricchezza di argomentazioni e di sfumature, la convinzione che l'“età dell'oro” sia una dimensione possibile non solo in un mitico passato, ma anche nel presente. Che questa mitica età venga qui collegata a un lontano passato piuttosto che a un remoto futuro non deve meravigliare, poiché l'idea novalisiana di un'“unità” (un'unità di tutte le cose) da cui l'uomo proviene si sovrappone spesso a quella di una “unità” verso cui l'umanità si dirige. Ciò significa, in sostanza, che l'immediata fruizione dell'“età dell'oro” equivale a riportare l'uomo alla perfezione delle sue origini, ma anche, al tempo stesso, a proiettarlo verso la compiutezza di una meta da sempre cercata. Certo, nell'immediatezza del presente, questa condizione perfetta può essere raggiunta solo da pochi, soltanto da coloro che sanno ristabilire l'originaria armonia tra

²⁵ NS III, 421: «Die ganze Repräsentation beruht auf einem Gegenwärtigmachen – des Nichtgegenwärtigen und so fort – (Wunderkraft der *Fiktion*) [...] das goldne Zeitalter ist hier».

²⁶ *Die Lehrlinge zu Sais* apparve postuma nella prima edizione delle *Schriften* (Berlino, Reimer, 1802), curata da Friedrich Schlegel e Ludwig Tieck.

²⁷ Il testo menziona solo due volte questa divinità femminile, una tra le più antiche dell'antico Egitto, dea dai molteplici aspetti e dalle molteplici denominazioni. Cfr. NS I, 94: «Er fragte überall nach der heiligen Göttin (Isis) [...] Liebe Landsleute, sagte er, wo find' ich wohl den geheiligten Wohnsitz der Isis?».

l'uomo e la natura²⁸. E in questo, scrive Novalis, i poeti svolgono un ruolo fondamentale, perché solo i poeti possono intuire l'importanza della natura per l'uomo²⁹; anzi – leggiamo più avanti – la vera essenza della natura si rivela soltanto a loro³⁰. È la natura stessa del poeta, ci viene ricordato, che regola e domina «a suo piacimento» il mondo reale³¹. È il poeta, recita ancora il testo, che cerca di trapiantare l'amore, germe dell'età dell'oro, in altre epoche e in altri paesi³².

Emerge qui, ancora una volta, l'idea di un io che foggia non solo se stesso ma anche il mondo, e ciò grazie a una «magia» che in un frammento del 1798 Novalis definisce «l'arte di usare a proprio arbitrio il mondo sensibile»³³. Questo «idealismo magico» è tuttavia possibile soltanto per coloro che acquisiscono tale capacità, è possibile solo per quegli «iniziati» che, avendo raggiunto questa condizione, possono perfino sperare di riuscire a comprendere, attraverso la particolare natura che l'io percepisce, quella che il testo stesso chiama «la natura delle nature»³⁴, vale a dire l'essenza stessa del mondo.

Ora, che la gioia di un intimo contatto con l'universo³⁵ sia riservata soltanto a pochi non deve meravigliare: Novalis appartiene alla cerchia dei primi romantici, ma è figlio di un Settecento tedesco che ha prodotto il sentimento religioso del Pietismo e l'utopia razionalistica dell'Illuminismo. In entrambi i casi la condizione elitaria degli adepti era un fatto scontato. E così come i pietisti s'immaginavano figli privilegiati della Grazia Divina e gli illuministi si consideravano figli specialissimi della Ragione, allo stesso

²⁸ Per avere un'idea di questa armonia si legga il seguente passo: «[...] so scheint allmählich die alte goldne Zeit zurückzukommen, in der sie den Menschen Freundin, Trösterin, Priesterin und Wundertäterin war, als sie unter ihnen wohnte und ein himmlischer Umgang die Menschen zu Unsterblichen machte» (*Die Lebrlinge zu Sais*, NS I, 86).

²⁹ *Die Lebrlinge zu Sais*, NS I, 99: «Nur die Dichter haben es gefühlt, was die Natur den Menschen sein kann».

³⁰ NS I, 99: «Alles finden [die Dichter] in der Natur. Ihnen allein bleibt die Seele derselben nicht fremd, und sie suchen in ihrem Umgang alle Seligkeiten der goldnen Zeit nicht umsonst».

³¹ NS I, 100: «[Die wunderliche Natur der Dichter] schaltet und waltet [...] mit der wirklichen Welt nach ihrem Belieben».

³² NS I, 103-104: «[Der mitfühlende Dichter] sucht durch seine Gesänge diese Liebe, diesen Keim des goldnen Alters, in andre Zeiten und Länder zu verpflanzen».

³³ *Vermischte Fragmente I*, NS II, 546: «Magie ist = Kunst, die Sinnenwelt willkürlich zu gebrauchen».

³⁴ *Die Lebrlinge zu Sais*, NS I, 97: «die Natur der Naturen».

³⁵ NS I, 102: «eine innigere Berührung des Universums».

modo i discepoli del tempio di Sais, e più in generale i romantici che si riconoscono nella gioia di una profonda comunione con l'universo, si ritrovano accomunati come figli prediletti del Vangelo della Natura³⁶. Gli altri, i profani, coloro che non sono iniziati a questa religione, sono incapaci di comprendere le forze profonde della natura, con le quali le energie interiori dell'uomo devono armonizzarsi completamente³⁷. L'uomo che impara a "sentire" – solo e soltanto lui – sarà capace di ritrovare l'età dell'oro³⁸. A questo "sentire" si contrappone un pensiero razionale che, si legge ancora nel testo, è soltanto «un sogno del sentire, un sentire spento, una vita debole, scialba»³⁹ che non ha nulla a che vedere con la grande vitalità interiore degli "iniziati", con la «perfetta libertà» di cui godono e con la «gioiosa consapevolezza» della loro «potenza»⁴⁰.

Abbandonato il romanzo dei discepoli di Sais, Novalis rivolse la sua attenzione a un altro lavoro, di carattere completamente diverso, ma ancora una volta concepito per dimostrare che la mitica "età dell'oro" è immediatamente fruibile grazie a una rinascita interiore dell'uomo, grazie alla possibilità di raggiungere subito uno *status*, una condizione superiore.

Nel saggio *La Cristianità o l'Europa* (1799)⁴¹ Novalis rivolge la sua attenzione alla Chiesa Cristiana e all'Europa. Dopo aver ricostruito a suo modo il passato europeo, Novalis sostiene che nella Germania dei suoi tempi sono già visibili i segni di un «nuovo mondo», e ciò grazie alla capacità di percepire e apprezzare la «volontà creativa», la «sconfinatezza», l'«infinita varietà», la «sacra particolarità» e l'«onnipotenza dell'interiorità dell'uo-

³⁶ NS I, 107-108: «wer eine innige Sehnsucht nach der Natur spürt, [...] der wird nur den für seinen Lehrer [...] erkennen, der mit Andacht und Glauben von ihr spricht, dessen Reden die wunderbare, unnachahmliche Eindringlichkeit und Unzertrennlichkeit haben, durch die sich wahre Evangelia, wahre Eingebungen ankündigen».

³⁷ NS I, 95: «O! daß der Mensch, sagten sie, die innre Musik der Natur verstünde, und einen Sinn für äußere Harmonie hätte. Aber er weiß ja kaum, daß wir zusammen gehören, und keins ohne das andere bestehen kann».

³⁸ NS I, 96: «Lernt [der Mensch] nur einmal fühlen? [...] durch das Gefühl würde die alte, erschnte Zeit zurückkommen».

³⁹ NS I, 96: «Das Denken ist nur ein Traum des Fühlens, ein erstorbenes Fühlen, ein blaßgraues, schwaches Leben».

⁴⁰ NS I, 97: «und so befindet sich der Mensch in einem innig lebendigen Zustande zwischen zwei Welten in der vollkommensten Freiheit und dem freudigsten Machtgefühl».

⁴¹ *Die Christenheit oder Europa* apparve per la prima volta nella quarta edizione delle *Schriften* (Berlino, Reimer, 1826), curata da Friedrich Schlegel e Ludwig Tieck.

mo»⁴², tutti elementi (aggiungiamo noi) che rimandano chiaramente alla cerchia dei primi romantici. Se i paesi europei s'incammineranno su questa strada e rinunceranno ai conflitti armati, scrive Novalis, la mitica "età dell'oro" sarà immediatamente fruibile per tutti, e non solo per alcuni "iniziati". Elemento fondamentale di questo risveglio dell'Europa sarà la religione⁴³: perché così come l'odio per la religione ha soffocato ogni attività dello spirito umano, così una rinascita generalizzata della spiritualità in Europa può avvenire soltanto attraverso un rinnovato amore per la religione. E in questo contesto una purificata⁴⁴ Chiesa Cristiana può svolgere un ruolo fondamentale: può diventare una sorta di nucleo fondante di un mondo nuovo e perfetto per tutti, un mondo spirituale in terra, sotto la guida di una Chiesa la cui intima essenza dovrà però essere, sottolinea Novalis, una «libertà genuina»⁴⁵.

Sarebbe facile, a questo punto, osservare che anche questa "applicazione" dell'utopia novalisiana a una concreta realtà storico-geografica non si è mai realizzata. Ma questo sembra essere il destino di tutte le utopie e quella di Novalis non fa eccezione. Ciò che più conta, tuttavia, è che l'importanza attribuita in quest'opera al sentimento religioso e alla tradizione cristiana spinse Novalis a comporre i famosi *Canti spirituali*⁴⁶, una raccolta in cui motivi quali amore e sofferenza, nostalgia e fedeltà, morte e liberazione vengono cantati con accenti tipici della tradizione cristiana, e pietistica in particolare. Il poeta voleva offrire al pubblico una nuova raccolta di inni per le funzioni religiose⁴⁷, e questa operazione (più voluta che intimamente sentita) gli riuscì così bene che buona parte dei suoi canti fu accolta in diversi innari evangelici. Non senza modifiche, però: perché gli accenti pietistici di questi versi si mescolano con espressioni tipiche

⁴² NS III, 519: «In Deutschland [...] kann man schon mit voller Gewißheit die Spuren einer neuen Welt aufzeigen. [...] Eine gewaltige Ahndung der schöpferischen Willkür, der Grenzenlosigkeit, der unendlichen Mannigfaltigkeit, der heiligen Eigentümlichkeit und der Allfähigkeit der innern Menschheit scheint überall rege zu werden».

⁴³ NS III, 523: «Nur die Religion kann Europa wieder aufwecken».

⁴⁴ NS III, 524: «[der alte katholische Glaube] ist gereinigt durch den Strom der Zeiten».

⁴⁵ NS III, 524: «das Wesen der Kirche wird echte Freiheit sein».

⁴⁶ *Geistliche Lieder* (NS I, 159-177), presumibilmente composti tra il 1799 e il 1800 e pubblicati per la prima volta in: «Musenalmanach für das Jahr 1802», diretto da August Wilhelm Schlegel e Ludwig Tieck.

⁴⁷ Lettera a Friedrich Schlegel del 31 gennaio 1800: «Meinen Liedern gebt die Aufschrift: Probe eines neuen, geistlichen Gesangbuchs» (NS IV, 317).

dell'«idealista magico», con i concetti di un panteista un po' particolare, convinto che ogni «manifestazione sensibile» possa essere prescelta quale «elemento di mediazione» con la divinità⁴⁸.

Nei *Canti spirituali* la religiosità deve necessariamente scaturire da un intimo sentimento di abbandono dell'io lirico, ma non mancano certo i passi da cui traspare la personale visione di Novalis, per il quale la componente estetica è prioritaria, per il quale il cristianesimo è una sorta di religione poetica, per il quale le figure e i simboli della religione cristiana diventano spesso le figure e i simboli di una poesia trascendentale.

Cristo, qui, è «l'amato». E ciò fa parte di una certa tradizione religiosa. Ma l'eroticismo di alcune formulazioni dei *Canti spirituali* è inconfondibilmente novalisiano⁴⁹. La scoperta di Cristo fa sì che la vita diventi «un'ora d'amore», mentre il mondo «sprizza amore e desiderio» e «ogni petto palpita libero e colmo»⁵⁰. Avere Cristo significa anche poter contare sul «dolce ristoro» che offrono «i flutti del suo cuore», flutti che, «con soave costrizione», possono «ammorbidire» e «penetrare» tutto⁵¹. L'intima essenza di Cristo è, per Novalis, simile a quella della natura. In un passo de *I discepoli di Sais* – un passo che anticipa Schopenhauer e lo stesso Freud – leggiamo che «la più intima vita della natura» si chiama «amore e voluttà». Quando questo potente sentimento «si spande nell'animo come una nebbia densa che tutto discioglie», la «povera personalità» dell'individuo «si dissolve nelle onde incalzanti del piacere», nel vortice che, «sul grande oceano», inghiotte senza remissione. L'acqua, leggiamo ancora, è «figlia

⁴⁸ *Blütenstaub*, NS II, 440-442 e 441-443: «Nichts ist zur wahren Religiosität unentbehrlicher als ein Mittelglied, das uns mit der Gottheit verbindet». *Blütenstaub*, NS II, 442 e 443: «Wahre Religion ist, die jenen Mittler als Mittler annimmt, ihn gleichsam für das Organ der Gottheit hält, für ihre sinnliche Erscheinung». *Blütenstaub*, NS II, 442-444 e 443-445: «Ich bediene mich hier einer Lizenz, indem ich Pantheismus nicht im gewöhnlichen Sinn nehme, sondern darunter die Idee verstehe, daß alles Organ der Gottheit, Mittler sein könne, indem ich es dazu erhebe».

⁴⁹ Traboccante di erotismo è anche il componimento intitolato *Hymne* (comunemente noto come *Abendmahls hymne* o *Inno della cena eucaristica*), che l'edizione critica, seguendo una vecchia tradizione, include, con il numero VII (NS I, 166-168), tra i *Canti spirituali*, sebbene non appartenga, né per la forma né per il contenuto, alla raccolta.

⁵⁰ Lied I, NS I, 159: «Das Leben wird zur Liebesstunde, / Die ganze Welt sprüht Lieb' und Lust».

⁵¹ Lied V, NS I, 165: «Wenn ich ihn nur habe, / Schlaf' ich fröhlich ein, / Ewig wird zu süßer Labe / Seines Herzens Flut mir sein, / Die mit sanftem Zwingen / Alles wird erweichen und durchdringen».

primigenia di aeree fusioni» e non può «negare la sua origine voluttuosa»: tutte le nostre sensazioni piacevoli non sono altro che l'agitarsi «di quelle acque originarie dentro di noi». L'estasi e il sonno ci riportano a quel «mare universale», alle «acque materne», al gioco seducente di quelle onde infinite, di quelle onde infinite che ci ricordano, ancora una volta, una lontana «età dell'oro»⁵².

E la ricerca di Novalis continua. Continua negli *Inni alla notte*, dove il «misterioso cammino» dell'uomo verso l'interiorità, verso le profondità dello spirito⁵³, viene riproposto tramite la contrapposizione tra il giorno, che rappresenta «l'infelice affaccendarsi»⁵⁴ nella temporalità e nella spazialità della dimensione quotidiana, e la notte, la cui signoria è «senza tempo e senza spazio»⁵⁵ perché capace di offrire una sintesi eterna di spiritualità e di materialità: una sintesi che disvela quella che, in un altro contesto, Novalis chiama la «meravigliosa connessione» tra il mondo spirituale e quello fisico⁵⁶. In questo processo di magica fusione e trasmutazione – che non ha nulla a che vedere con il banale e manierato culto dell'ombra e della notte – l'amore svolge un ruolo fondamentale, poiché l'amore, dice il

⁵² *Die Lehrlinge zu Sais*, NS I, 104: «Wem regt sich nicht [...], wenn ihm das innerste Leben der Natur in seiner ganzen Fülle in das Gemüt kommt! wenn dann jenes mächtige Gefühl, wofür die Sprache keine andere Namen als Liebe und Wollust hat, sich in ihm ausdehnt, wie ein gewaltiger, alles auflösender Dunst, und [...] die arme Persönlichkeit in den überschlagenden Wogen der Lust sich verzehrt, und nichts als ein Brennpunkt der unermeßlichen Zeugungskraft, ein verschluckender Wirbel im großen Ozean übrig bleibt! [...] Das Wasser, dieses erstgeborne Kind luftiger Verschmelzungen, kann seinen wollüstigen Ursprung nicht verleugnen [...] und am Ende sind alle angenehme Empfindungen in uns mannigfache Zerfließungen, Regungen jener Urgewässer in uns. Selbst der Schlaf [wie auch der Rausch] ist nichts als die Flut jenes unsichtbaren Weltmeers, und das Erwachen das Eintreten der Ebbe. Wie viele Menschen stehn an den berausenden Flüssen und hören nicht das Wiegenlied dieser mütterlichen Gewässer, und genießen nicht das entzückende Spiel [ihrer] unendlichen Wellen! Wie diese Wellen, lebten wir in der goldnen Zeit; in buntfarbigen Wolken, diesen schwimmenden Meeren und Urquellen des Lebendigen auf Erden, liebten und erzeugten sich die Geschlechter der Menschen [...]».

⁵³ Si veda sopra alla nota 14.

⁵⁴ Hymne II, NS I, 133: «unselige Geschäftigkeit».

⁵⁵ Hymne II, NS I, 133: «aber zeitlos und raumlos ist der Nacht Herrschaft».

⁵⁶ Lettera al fratello Erasmo del 16 marzo 1793: «Denn gewiß nur die Harmonie unserer Kräfte [...] macht uns zu wahren Menschen, zu echten Wesen in der Reihe der Dinge und dem wunderbaren Zusammenhange der moralischen und physischen Welt» (NS IV, 117).

poeta, «agisce magicamente», è il fondamento stesso «della possibilità della magia»⁵⁷.

La notte fisica degli *Inni* si trasforma così in notte interiore, in una dimensione che rivela l'uomo a se stesso, che consente all'io di riconoscersi in se stesso e nell'amata, nell'amata che «annunzia la notte come vita»⁵⁸, come redenzione da una dimensione meramente materiale. E la notte consente di raggiungere la tanto desiderata condizione superiore proprio perché, recita il primo inno, dischiude in noi «occhi infiniti», che non hanno bisogno di luce per vedere, per «penetrare le profondità di un'anima che ama», e dunque per riempire «uno spazio superiore» di «indicibile voluttà»⁵⁹.

Il motivo della notte si trasforma però in quello della morte, almeno in alcuni componimenti. E il tema della morte, intesa come resurrezione, pervade il sesto e ultimo inno, che si apre, a differenza degli altri, con una intestazione ben precisa: *Nostalgia della morte*⁶⁰. L'anelito del titolo lascia tuttavia spazio, come altrove, alla nostalgia di un tempo primigenio nel quale i sensi «ardevano luminosi in altissime fiamme», gli uomini riconoscevano ancora «la mano e il volto del Padre» e qualcuno – semplice, ma «d'indole elevata» – somigliava ancora alla sua «immagine originaria»⁶¹. E il titolo sottintende un anelito che è anche ardente desiderio di liberarsi dai «ceppi della luce»⁶² per raggiungere immediatamente quella dimensione superiore che ancora una volta si manifesta tramite figure e simboli cristiani, commisti con quelli personali.

Grazie alla potenza dell'amore, al sonno eterno, al sogno inesauribile, all'estasi della notte, alla morte rigeneratrice⁶³, l'«età dell'oro» sembra ancora una volta immediatamente fruibile, almeno in questo «poema eter-

⁵⁷ *Allgemeines Bronillon*, NS III, 255: «*Liebe* ist der Grund der Möglichkeit der Magie. Die Liebe wirkt magisch».

⁵⁸ Hymne I, NS I, 133: «du hast die Nacht mir zum Leben verkündet».

⁵⁹ Hymne I, NS I, 133: «Himmlischer, als jene blitzenden Sterne, dünken uns die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. [...] unbedürftig des Lichts durchschaun sie die Tiefen eines liebenden Gemüts – was einen höhern Raum mit unsäglichlicher Wollust füllt».

⁶⁰ Hymne VI, NS I, 152: «Sehnsucht nach dem Tode».

⁶¹ Hymne VI, NS I, 154: «Die Vorzeit wo die Sinne licht / In hohen Flammen brannten, / Des Vaters Hand und Angesicht / Die Menschen noch erkannten. / Und hohen Sinns, einfältiglich / Noch mancher seinem Urbild glich».

⁶² Hymne III, NS I, 135: «des Lichtes Fesseb».

⁶³ Hymne IV, NS I, 136: «des Todes Entzückungen».

no»⁶⁴ dell'idealista magico che sa dilatare il nucleo segreto della sua utopia poetica verso le sfere dell'indicibile. Mai come qui vale il principio del "romantizzare", del potenziare qualitativamente: la notte diventa sede privilegiata di ciò che è elevato, misterioso, ignoto, infinito; in contrapposizione a ciò che è normale, scontato, risaputo, finito. E in questo contesto Novalis perviene a momenti di possente slancio poetico, con il quale anticipa numerose pagine, in versi e in prosa, che tramandano fino ai nostri giorni il desiderio di reagire agli eccessi della razionalizzazione, il vago e spesso inconfessato desiderio di liberazione dalle costrizioni del mondo, oppure la ricerca di una dimensione che – verrebbe voglia di dire con Musil – sia "anima" oltre che "esattezza".

La «forza miracolosa della *finzione*», abbiamo letto nell'*Allgemeines Brouillon*, consente di affermare che «l'età dell'oro è qui». E ciò vale non solo per la raccolta appena considerata, ma anche per il "romanzo" incompiuto *Heinrich von Ofterdingen*⁶⁵.

Novalis riuscì a portare a termine soltanto una parte, sia pure notevole, di quanto aveva previsto. Il piano completo dell'opera può essere riassunto così: Dopo aver fatto germogliare e maturare in sé la vocazione per la poesia, il giovane protagonista sarebbe andato per il mondo a proclamare il primato assoluto nella conquista di quella condizione superiore senza cui la vita gli sembrava priva di significato. In questa «nuova» «età dell'oro» «l'intero genere umano» sarebbe finalmente diventato «poetico»⁶⁶ e l'incoronazione di Heinrich a «re della poesia»⁶⁷ avrebbe sancito la perfetta coincidenza di fantasia e sapere, di immaginazione e ragione, così come la riconciliazione della religione cristiana con quella pagana⁶⁸.

E l'amore, in questo romanzo contemplativo, è ancora una volta un

⁶⁴ Hymne V, NS I, 153: «Nur Eine Nacht der Wonne – / Ein ewiges Gedicht – / Und unser aller Sonne / Ist Gottes Angesicht».

⁶⁵ *Heinrich von Ofterdingen. Ein nachgelassener Roman von Novalis* (NS I, 193-334), composto tra il 1799 e il 1800. La prima parte («Die Erwartung») fu pubblicata presso l'editore Reimer di Berlino nel giugno 1802; la seconda parte («Die Erfüllung»), con la "relazione" di Ludwig Tieck apparve per la prima volta nella prima edizione delle *Schriften* (Berlino, Reimer, 1802), curata da Friedrich Schlegel e Ludwig Tieck.

⁶⁶ Annotazione dell'anno 1800 (*Fragmente und Studien*): «Der ganze Menschenschlecht wird am Ende poetisch. Neue goldne Zeit» (NS III, 677).

⁶⁷ Annotazione dell'anno 1800 (*Fragmente und Studien*): «Der Dichter aus der Erzählung – König der Poesie» (NS III, 672).

⁶⁸ Annotazione dell'anno 1800 (*Fragmente und Studien*): «Aussöhnung der christlichen Religion mir der heidnischen» (NS III, 677).

elemento fondamentale dell'alchimia novalisiana. L'amore, qui, è al tempo stesso religione e poesia. È religione perché nella «comunione di cuori amanti» si palesa il divino. È poesia perché l'amore fa nascere «un'intesa infinita»⁶⁹ e un'esaltazione sconfinata che tutto abbraccia e tutto comprende. Ed è poesia perché i due innamorati vedono, l'uno nell'altra, «un'eterna immagine originaria», una parte di quel «sacro mondo sconosciuto»⁷⁰ in cui l'uomo da sempre desidera entrare. È poesia perché fa sì che questo «mondo superiore» – proprio come l'età dell'oro dell'«idealista magico» – possa essere immediatamente conquistato. E il protagonista – è bene sottolinearlo – lo dichiara esplicitamente:

Sì, Mathilde, il mondo superiore ci è più vicino di quanto abitualmente crediamo. Già qui viviamo in esso e lo vediamo intessuto nella maniera più intima con la natura terrena.⁷¹

Il romanzo s'interrompe nel bel mezzo del primo capitolo della seconda parte⁷². Il piano della restante parte dell'opera non può essere ricostruito nei dettagli, né tramite gli appunti dello stesso Novalis, né grazie alla «relazione» di Ludwig Tieck⁷³. Ma certamente, alla fine, Heinrich avrebbe colto il «fiore azzurro» e si sarebbe ricongiunto con Mathilde nel grande trionfo dell'«età dell'oro», nella grande, universale sintesi di natura e regno spirituale, ovvero nella sintesi che annulla ogni possibile contrasto. Il romanzo resta dunque incompiuto, ma il cerchio si chiude comunque sull'assunto iniziale del filosofo trascendentale: se la natura è un «progetto del nostro spirito», ed è un qualcosa che può essere modificato dalla con-

⁶⁹ NS I, 288: «Was ist die Religion, als ein unendliches Einverständnis, eine ewige Vereinigung liebender Herzen? Wo zwei versammelt sind, ist [Gott] ja unter ihnen».

⁷⁰ NS I, 288-289: «Könntest du nur sehn, wie du mir erscheinst, welches wunderbare Bild deine Gestalt durchdringt und mir überall entgegen leuchtet, du würdest kein Alter fürchten. Deine irdische Gestalt ist nur ein Schatten dieses Bildes. Die irdischen Kräfte ringen und quellen um es festzuhalten, aber die Natur ist noch unreif; das Bild ist ein ewiges Urbild, ein Teil der unbekanntnen heiligen Welt».

⁷¹ NS I, 289: «Ja Mathilde, die höhere Welt ist uns näher, als wir gewöhnlich denken. Schon hier leben wir in ihr, und wir erblicken sie auf das Innigste mit der irdischen Natur verwebt».

⁷² Il titolo del capitolo, «Das Kloster, oder der Vorhof» («Il chiostro, ovvero l'atrio») rimanda a una comunità di monaci («Die Mönche im Kloster scheinen eine Art von Geisterkolonie», *Die Berliner Papiere*, NS I, 343) che Novalis avrebbe introdotto nella continuazione del capitolo.

⁷³ Si veda sopra, alla nota 65.

sapevolezza del soggetto pensante⁷⁴, allora plasmare l'individuo significa plasmare anche il mondo. Se «il compito più alto» dell'educazione consiste nel conquistare «l'io del proprio io», allora – nell'utopia novalisiana – educare se stessi significa anche conquistare l'universo mondo⁷⁵ e la tanto agognata “età dell'oro”.

⁷⁴ *Vermischte Fragmente III*, NS II, 583: «Was ist die Natur? – ein [...] Plan unsers Geistes»; cfr. *Vermischte Fragmente I*, NS II, 541: «Zur Welt suchen wir den *Entwurf* – dieser Entwurf sind wir selbst».

⁷⁵ *Blütenstaub*, NS II, 425: «Die höchste Aufgabe der Bildung ist, sich seines transzendentalen Selbst zu bemächtigen, das Ich seines Ichs zugleich zu sein».

Gisela Dischner
(Hannover)

*Das Goldene Zeitalter als
«Construction der transcendentalen Gesundheit»
Die Lebenskunstlehre des Novalis
und ihre Wurzeln in der Renaissance*

Die Welt, sagt Novalis, sei ein *Universaltropus* des Geistes, ein *symbolisches Bild desselben* (Novalis 2: 39). Das Faktische ist für Novalis Gleichnis. Utopien und Märchen sprechen in mythologischer Form von einem möglichen Dasein in der Poesie: der *kanonische Mensch*, der Dichter, antizipiert dieses Dasein, er ist im Unbekannten, dem er sich öffnet, zu Hause. In der «Fiction», welche Wahrheit verschlüsselt ausspricht, verführt der Dichter den Leser, sein eigenes, ihm unbekanntes Inneres zu erkunden – «nach innen geht der geheimnisvolle Weg». Poesie ist deshalb «die große Kunst der Construction der transcendentalen Gesundheit». Der Poët ist also «der transcendente Arzt» (Novalis 2: 324). Die Frage «Was symbolisiert unser gewöhnliches Leben?» (Novalis 2: 390) kann der Leser, begibt er sich auf den Weg dichterischer Initiation, selbst beantworten. Dieser Weg führt weg von der Welt des Sozialen, an die sich anzupassen den Menschen krankmacht. Ich möchte zeigen, daß dieser Weg, scheinbar märchenhaft und utopisch, in der Renaissance beginnt, dort, wo das «Individuum» entsteht.

In seinen *Studien zur bildenden Kunst* hat Novalis unter dem Titel «Antiken» notiert: «Der Mensch ist ein sich selbst gegebenes historisches Individuum ... Die ganze Landschaft soll *Ein Individuum* bilden ... Eine Landschaft soll man fühlen, wie einen Körper. Jede Landschaft ist ein idealischer Körper für eine besondere *Art des Geistes*.» (Novalis 2: 420 f.). Der Entwurfscharakter des Menschen, im Existentialismus denkerisch begründet, scheint bei Novalis seinen Anfang zu nehmen. Novalis ist in seinen Gedanken von Jakob Böhme, Plotin, Paracelsus und vielen anderen

inspiriert. Der romantische Gedanke der Utopie einer *inneren Landschaft*, im Stadium der zweiten Unschuld erreicht, hat seine Wurzel in der Renaissance – die wiederum von Plotin angeregt ist. In der Reflexion auf diese Epoche stellt Novalis die Frage «War Rafael Seelenmahler? W[as] h[eißt] d[as]?» (2: 474). Am 10. Dezember 1798 schreibt er über Plotin, den Lieb- ling der florentinischen Accademia des Ficino-Kreises: «Ich weiß nicht, ob ich dir schon von meinem lieben *Plotin* schrieb ... In Plotin liegt noch vieles ungenutzt – und er wäre wohl vor allen einer neuen Verkündung werth» (1: 679). Von seiner Lebenskunstlehre schreibt er Caroline Schlegel in Jena einen Monat später: «Man muß eine poëtische Welt um sich her bilden und in der *Poësie* leben. Hierher gehört mein mercantilischer Plan ...».

«... Plotin betrat, vielleicht durch Platon angeregt, zuerst mit ächtem Geist das Heiligthum – und noch ist nach ihm keiner wieder so weit in demselben vorgedrungen» (1: 686 f.). Novalis spricht im Zusammenhang der poetischen Welt, in der er mit den Freunden leben möchte, von dem «mercantilischen» Plan eines eigenen Verlages, um von den Buchhändlern nicht mehr abhängig zu sein. Er stellt sich ein Leben ohne großen Aufwand, aber auch ohne Abhängigkeit im Kreise der Freunde vor und ermuntert Caroline, «in der magischen Atmosphäre» zu bleiben, die sie um- gebe «mitten unter kümmerlichen Moosmenschen, wie eine Geisterfamilie isolirt, so daß keine niederen Bedürfnisse und Sorgen sie anziehen und zu Boden drücken können» (ibid.). Die kleine Jenaer Kommune der Früh- romantik, deren weiblicher Mittelpunkt Caroline war¹, hat eine kurze Zeit als Geisterfamilie gelebt. Plotins Idee einer ebenfalls ökonomisch un- abhängigen Gemeinschaft in seinem geplanten *Platonopolis* scheiterte an seiner Krankheit und seinem baldigen Tod. Petrarca hat immer wieder Freunde vergeblich aufgefordert (so auch den jungen Boccaccio) mit ihm zusammenzuleben. In Florenz wurde die ökonomische Unabhängigkeit des Ficino-Kreises – mit Poliziano und Pico della Mirandola – durch den weisen Mäzen Cosimo de' Medici gesichert, der ein herrliches Landhaus in der Toscana als erste Akademie einrichtete. Über das Mittelalter schreibt Novalis: «Eine liebliche Armuth schmückte diese Zeiten mit einer eigen- thümlichen ernsten und unschuldigen Einfalt ...» (I: 249). Diese «liebliche Armuth» entspricht dem Ideal der *paupertas* in der Renaissance, wie wir es von Petrarca und Boccaccio kennen. Es ist kein Ideal der Askese, sondern

¹ Vgl. G. Dischner: *Caroline und der Jenaer Kreis*, Berlin 1979.

das eines menschenwürdigen Lebens in Freiheit ohne diese einschränkenden Bindungen.

Am Ende der Abhandlung über *Die Christenheit oder Europa* konstruiert Novalis ein neues Christentum ganz im Sinne seiner Vorstellung der Geisterfamilie, wo die Einzelnen «Christen und Mitglieder einer einzigen, ewigen, unaussprechlich glücklichen Gemeinde» (2: 749) werden könnten. Zu deren Idealen, die er wie im *Heinrich von Ofterdingen* in ein idealisiertes Mittelalter als Verkleidung einer Zukunftsmöglichkeit projiziert, gehört neben der Liebe zur Kunst und der tiefen Humanität die «Freude an der Armut» (ibid.) in der Tradition des franziskanischen *paupertas*-Ideals. Von diesen Gemeinschaftsvorstellungen aus entwickelt Novalis die Lebenskunstlehre für den Einzelnen, der zum Eingeweihten jener poetischen Welt wird, die mitten in der Welt des Sozialen eine Insel bildet, in der die Geisterfamilie die Höhenluft eines poetischen Daseins genießen kann. Ich möchte einen Ausflug in die Frührenaissance mit Ihnen unternehmen, um die Wahlverwandschaft der Vorstellungen der Lebenskunstlehre von Novalis mit den Anfängen der Entstehung des modernen Individuums aufzuzeigen.

Der achtundfünfzigjährige Petrarca schreibt an den neun Jahre jüngeren Boccaccio:

Da du vielen, darunter auch mir Geld zu schulden bekennt, möchte ich dies für meinen Teil bestreiten, und ich muß mich wundern, was du da für einen überflüssigen, um nicht zu sagen ungereimten Gewissenszweifel hast. Du schuldest mir nichts, außer freundschaftlicher Liebe, und auch die schuldest du mir nicht, da du sie ja, ich muß es gestehen, schon längst nach Treu und Glauben völlig abbezahlt hast. Es müßte denn sein, daß du stets in Schuld bleibst für das, was du immerfort empfängst, aber du zahlst ja auch beständig und schuldest also niemals.

Wenn du dich nun aber, wie früher schon so oft, über deine Armut beklagst, will ich dir dazu keine Trostschriften, auch keine Beispiele berühmter Autoren zusammentragen. Sie sind dir bekannt, wozu also? Ich antworte dir mit klaren Worten und immer mit den gleichen: Ich lobe es, daß du die Freiheit des Geistes und die Ruhe der Armut vorziehst, da ich dir große, wenn auch späte Reichtümer verschaffen will; daß du den Freund verschmähst, der dich so oft zu dir ruft, kann ich nicht loben. Von hier aus vermag ich nicht, dich reich zu machen. Wenn ich es vermöchte, würde ich nicht mit Worten, nicht mit der Feder – nein, mit Taten zu dir sprechen. Ich habe aber gerade nur soviel, daß es im Überfluß für zwei ausreicht, die *ein* Herz

haben und *ein* Haus ... (Brief vom 28.5.1362 aus Padua, Dichtungen 155 f).

Aus diesen Worten wird klar, daß Petrarca nicht ein Wissen, abgetrennt vom Leben, vermittelte, sondern lebte, wovon er sprach. Und daß wir bei ihm nicht utopische Entwürfe finden, weil er, wie später Erasmus von Rotterdam (der einen Idealgarten für freundschaftliche Geselligkeit entwarf), im Hier und Jetzt die Möglichkeit eines friedvollen Zusammenlebens mit Freunden in Schönheit erblickte; dies auf dem Untergrund des Liebesleids um *Laura*, die ihm die Pest entrissen hatte – wie seinen Sohn *Giovanni*, wie seinen Freund Ludovicus Sanctus de Beeringen, genannt *Socrates*, wie seinen Freund Francesco *Nelli*.

Tod, Pest, Krieg, Exil gehörten zum Alltag Petrarcas wie der meisten Denker, Dichter und Künstler der Renaissance, die er einleitete. Für Petrarca ist das Goldene Zeitalter nicht die Vergangenheit eines Goldenen Geschlechts wie für Hesiod, er ist mit seinen Gedanken vom Goldenen Zeitalter näher bei Novalis oder E. T. A. Hoffmann als bei den Renaissance-Autoren literarischer Utopien, er spricht von ihm als einem immer wieder herstellbaren Zustand des Friedens und der ruhigen Sicherheit eines freien Lebens: diese sind für ihn «Zeichen des bis zum Ende der Tage währenden goldenen Zeitalters» (Dichtungen: 110).

Die ruhige Sicherheit wird vom Reichtum und der Angst vor seinem Verlust nur gefährdet, nicht gefördert. Armut, *paupertas* – durchaus mit der Möglichkeit eines bescheidenen Wohlstandes – ist deshalb eine günstigere Bedingung für das «bis zum Ende der Tage» währende Goldene Zeitalter als Besitz, Macht und Reichtum. Hierin folgt ihm, wie in so vielem, sein sich als Schüler fühlender Freund Boccaccio, wenn er in der Abhandlung über die großen Frauen in seiner Medusa-Biographie schreibt:

Nur Unglück bringt der Besitz des Goldes; wenn man es versteckt, hat es für seinen Besitzer gar keinen Nutzen, zeigt es aber seinen Glanz, lauern ihm tausend Begehrliche auf; und selbst, wenn sich keine begierigen Hände ausstrecken, werden Angst und Sorge des Besitzers damit nicht geringer; seine Herzensruhe ist hin, der Schlaf flieht und Angst beschleicht ihn; Treu und Glauben kommen abhanden, dafür wächst das Mißtrauen, und in Kurzem ist dem Unglückseligen jeder Genuß verwehrt. Wenn aber der Geizige, arm geworden, in den Ruin stürzt, zerfleischen ihn die Sorgen; der Freigebige schaut beifällig zu, der Neider lacht, nur der Arme spendet Trost, und alle stimmen sie ein in die Leier vom jammernden Geizhals (*De claris mulieribus*: 67).

Im Märchen vom glücklichen Hans hat sich solche Poetologik der *paupertas* erhalten; in manchen Kritiken am “Konsumterror” der Gegenwart hat sie sich fast dogmatisch zugespitzt. Jedenfalls läßt sie sich in der schon nicht mehr recht glaubwürdigen Konsumgesellschaft aktualisiert lesen.

Boccaccio, von Petrarca über Todesangst, Armut und Schulden getröstet mit dem Hinweis auf die kurze Lebenszeit und die Aufgabe, «mit dem Tod selbst Vertraulichkeit» (Dichtungen: 159) zu pflegen, tröstet seinerseits die Freunde in der Verbannung (so M. Pinode de’ Rossi) mit dem Lob der Armut, das er in vielen Schriften wiederholt (De Casibus Virarum Illustrum I, 15 und III, 1 etc.).

Petrarca hat dieses Lob der *paupertas* mit dem der Einsamkeit verbunden – daher die Warnung vor den Ablenkungen der Stadt. Am Fuße der französischen Alpen hatte er seit 1337 seinen Zufluchtsort in der Vaucluse gefunden, an den er fünfzehn Jahre lang immer wieder von seinen Reisen zurückkehrte. Im Zusammenhang der schöpferischen Selbstverwirklichung begleiten Armut und Einsamkeit die Liebe zur Natur, aus der die erste Landschaftsbeschreibung entsteht, auch wenn diese allegorisch wird zum Auf- und Abstieg der Seele auf dem eigenen, göttlich bestimmten Weg. “Armut” in unserem Sinne ist diese *paupertas* nicht, sie ist Selbstgenügsamkeit im Zusammenhang eines einfachen Lebens, wie wir es bis Wiechert als Ideal gepriesen finden.

Die Einsamkeit, *paupertas* und die schöne und heilsame Natur sind Voraussetzungen dafür, sich selbst einen paradiesähnlichen Aufenthaltsort in Frieden und Freude zu schaffen. Wieweit diese Vorstellungen Petrarca und die seines Freundes Boccaccio über die *vita solitaria* (die der Ehe vorzuziehen sei) die Renaissanceutopien eines schönen Arkadien jenseits der “verderblichen Zivilisation” beeinflusst haben, ist schwer zu beantworten. Beide waren – neben Dante – die meistgelesenen Autoren der Zeit, sie galten als Erzieher des *uomo universale* und wurden in Frankreich nicht weniger gelesen als in Italien. Alle drei sind patriotische Florentiner. Die Blütezeit der Frührenaissance in Florenz gründete sich auf ihre Inspiration.

In seiner Studie über die Rolle Petrarca, das Ideal Franziskanischer Armut betreffend, weist Hans Baron auf eine überlieferte Episode hin, die Petrarca Haß gegen das Stadtleben bestätigt. Lombardo della Seta, der engste Freund unter den Humanisten von Padua in den letzten Lebensjahren, hatte in seiner Abhandlung *De Bono Solitudinis* (Epistolae Seniles XV, 3) Stadt, Ehe, Familienleben und Reichtum gleichermaßen abgelehnt. Bevor Petrarca sich an seinem letzten Ruheort Arquà niederließ, wollte Lom-

bardo ihn in Padua Anfang 1369 (fünf Jahre vor Petrarcas Tod) besuchen, kehrte aber wieder um, weil Schmutz und Lärm der Stadt ihn anwiderte. Diese Haltung lobte Petrarca, sie verdiene besondere Anerkennung, weil die Sehnsucht nach seinem Freund von dem Ekel vor der Stadt noch übertroffen wurde. Und er fährt fort:

Die Stadt sei eine Quelle aller Sünden, denn hier führten die Reichen ihr nichtswürdiges Leben in Luxus, während die Armen litten. Auf dem Lande dagegen herrschten glückliche Einfachheit und Sparsamkeit wie früher im Goldenen Zeitalter. In der Einsamkeit der Natur seien Brot und Wasser immer noch genug als Nahrung und stellten den Menschen genauso zufrieden wie früher Epikur und Attalus, die Philosophen, die Seneca «die Wertschätzung der *paupertas*» gelehrt hatten (Zitat nach Baron: 54 f.).

Alle Elemente der arkadischen Utopie sind hier genannt außer jenem Element, das fast alle Träume erfüllt: die Liebe. Das Hirtenleben in den utopischen Entwürfen ist nie ohne Nymphen oder Schäferinnen beschrieben. Aus solchen Vorstellungen vom einfachen Hirtenleben in Frieden, Muße und Liebe gingen jene manieristischen, bukolischen Gesänge hervor, die bis ins Rokoko reichten und von ihren asketischen Ursprüngen weit entfernt waren.

Das Überall und Nirgends der Utopien enthält ein transzendentes Heimweh. Das Unterwegs ist die Heimat des Dichters. Unterwegs in die Kolonien des Paradieses spricht der Dichter von der Möglichkeit einer Heimat im Hier und Jetzt. Der davon Sprechende ist ein Fremder. Nur wer sich fremd fühlt auf dem Planeten, schreibt Utopien; von Muße, von ewigem Frieden und bedingungsloser Liebe. Arkadien ist der herzustellende Zustand eines Daseins in der Poesie: es enthält die Geschichte der urbildlichen Welt, in der Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zu *einem* Raum werden. Der Dichter belebt sich selbst, indem er, seine Empfindung betrachtend, ein Modell entwirft, das seiner Seelenlage adäquat ist. Es ist das reflektierte Kind, das die Kindheit als Selbsterleuchtetes in die Dichtung trägt. Aus solcher Poetologie sagt Novalis: «Wo Kinder sind, da ist ein Goldenes Zeitalter» (Novalis 2: 273).

Betrachten wir die Utopien als Möglichkeiten im Bereich des Wohnens, so sprechen sie deutlicher vom Geist ihrer Zeit zu uns: von der Möglichkeit einer Unterkunft in der Zusammenkunft der Zeit. Heidegger weist in seinem Aufsatz *Bauen Wohnen Denken* auf den Zusammenhang von Wohnen, Frieden und Freiheit hin. Das gotische "wunian" bedeutet das Wohnen in Frieden:

zufrieden sein, zum Frieden gebracht, in ihm bleiben. Das Wort Friede meint das Freie, das Frye und fry bedeutet: bewahrt vor Schaden und Bedrohung, bewahrt vor ... d.h. geschont. Freien bedeutet eigentlich schonen. Das Schonen selbst besteht nicht nur darin, daß wir dem Geschonten nichts antun. Das eigentliche *Schonen* ist etwas Positives und geschieht dann, wenn wir etwas im Voraus in seinem Wesen belassen, wenn wir etwas eigens in sein Wesen zurückbergen, es entsprechend dem Wort freien: einfrieden. Wohnen, zum Frieden gebracht sein, heißt: eingefriedet bleiben in das Frye, d.h. in das Freie, das jegliches in sein Wesen schont. *Die Grundlage des Wohnens ist dieses Schonen*. Es durchzieht das Wohnen in seiner ganzen Weite. Sie zeigt sich uns, sobald wir daran denken, daß im Wohnen das Menschsein beruht und zwar im Sinne des Aufenthalts der Sterblichen auf der Erde (Heidegger, *Aufsätze*: 143).

In diesem Einfriedetsein wird die Erde zum Himmel für die Sterblichen, weil sie sich unter dem Himmel wissen, im Miteinander der Menschen, die in Liebe und Frieden leben.

Aus einer *ursprünglichen* Einheit gehören die Vier: Erde und Himmel, die Göttlichen und die Sterblichen in eins ... sagen wir Erde, dann denken wir schon die anderen Drei mit, doch wir bedenken nicht die Einfalt der Vier (Heidegger *ibid*).

Denken wir die Utopien im Sinne des Gevierts von Heidegger, so entdecken wir in ihnen den Entwurf eines menschlichen Wohnens, in dem das Geviert in seinem Wesen gehütet wird. Der Hüter der Erde, der Hirte ist nicht zufällig seit der Antike eine Grundfigur der arkadischen Utopie. In der Renaissance wird er mit christlichen Assoziationen vertieft: Christus als der göttliche Hirte wird mitgedacht, wenn vom friedlichen Miteinander der sorglosen weil eigentumslosen Schäfer und Schäferinnen gesprochen wird. Aus einem im Kampf verstrickten Haufen (vom Krieg bis in den Geschlechterkampf) ist eine freie Verbindung selbstbestimmter liebender Wesen geworden, die in der Natur als ihrem Zuhause leben, in weitverstreuten Hütten auf Hügeln, von denen sie heruntersteigen zu Fest und Gesang. "Hirt" und "Herde" sind aus einer Wurzel (gotisch *hairdeis*): «die gothische und auch die alten niederdeutschen und hochdeutschen formen zeigen aufs deutlichste den nahen etymologischen zusammenhang des wortes mit herde» (Grimm 10: 1571).

Die übertragene christliche Bedeutung wird gerade in bezug auf den ewigen Frieden des Hirtenvolkes seit der Renaissance mitgedacht:

der herr ist mein hirte, mir wird an nichts mangeln, er weidet mich

auf einer grünen awen ... *Christus selbst nennt sich* einen guten hirten: ich bin ein guter hirte. Ein guter hirte lasset sein leben für die schafe. (Joh. 10, 12); *und so werden auch die, denen nach ihm das geistliche lebramt anvertraut ist, hirtin genannt* ... (Grimm 10: 1474).

Gegen das nur dem Materiellen zugewandte Alltagsleben, wo das Mittel zum Zweck wird, erscheinen die Hirten der Utopien gleichsam auch als die geistigen Lehrer; sie künden von einem einfachen Leben – wie schon Vergil (*Bucolica*), Seneca, Epikur, Petrarca, Boccaccio. In der utopischen Hirtengestalt vereinigen sich beide Bedeutungen: der Schafhirte wird zum geistigen Hirten des einfachen Lebens in selbstgenügsamer *paupertas*. Er vermittelt dem Leser die Möglichkeit eines Wohnens im Geviert:

Die Sterblichen sind im Geviert, indem sie wohnen. Der Grundzug des Wohnens aber ist das Schonen. Die Sterblichen wohnen in der Weise, daß sie das Geviert in sein Wesen schonen ... Im Retten der Erde, im Empfangen des Himmels, im Erwarten des Göttlichen, im Geleiten der Sterblichen ereignet sich das Wohnen als das vierfältige Schonen des Gevierts. Schonen heißt: das Geviert in seinem Wesen hüten (Heidegger, *Aufsätze*: 144 f.).

Der Hüter ist der Hirte. Hirte und Herde sind etymologisch verbunden. Der Dichter, der vom möglichen Menschsein spricht, begreift sich als geistigen Lehrer, als Hirten. Im Sinne der Vergegenwärtigung ist für Novalis ein «vollkommener Repräsentant des Genius der Menschheit» der Priester und der Dichter: «Dichter und Priester waren am Anfang Eins – und nur spätere Zeiten haben sie getrennt. Der ächte Dichter ist aber immer der Priester» (Novalis 2: 260).

Die Hirtengemeinschaft ist eine von Brüdern und Schwestern. Die Dichter sind in der “Geisterfamilie” in dieser geistigen Hirtengemeinschaft verbunden. Sie bilden gemeinsam die unsichtbare Kirche, die im poetischen Werk als Urbild sichtbar gemacht wird. Insofern ist das in der Utopie verkleidete Urbild nicht «Flucht aus der Wirklichkeit», sondern Ermutigung und Ermunterung, die Existenz zu wagen ohne Blick auf Reichtum, soziale Anerkennung, Sicherheit.

Petrarcas Briefe, *Boccaccios* Abhandlungen enthalten diese Ermunterung: Von ihnen inspiriert finden wir ein neues Pathos des freien Menschen, der sich aus Bindungen befreit hat – im Sinne einer diessets verstandenen Nachfolge Christi.

Ficinos Lehre eines freien Miteinanders selbstbewußter Menschen hat ganz Europa erfaßt. Durch Ficino gewann Plotin, den er herausbrachte

und übersetzte, an Aktualität. Dessen Zeitenvorstellung, welche die zyklische Drei-Zeiten-Theorie verkürzte zu Vergangenheit-Zukunft und für die Gegenwart den Begriff möglicher Ewigkeit als *nunc stans* einführte, beeinflusste die utopischen Bilder einer ständigen Allgegenwart, eines Auszustandes der Zeit in einem paradiesähnlichen Dauerzustand². Plotin hatte ihn nicht als Dauer gedacht, sondern als Punkt, als Augenblick, als geballte Augenblickskonstellation: Das punktuelle ewige Jetzt strahlt als Zentrum in die Zeit hinein und erscheint in dieser im jeweiligen Augenblick – so erweist es sich als das *nunc stans*, als das stehende Jetzt oder die Allgegenwart.

Aus dieser Vorstellung, die wir verwandelt bei Kierkegaard wiederfinden – von der Ewigkeit aus ist die Zeit das gesammelte Punktuelle – begreifen wir, wie die Utopie als Zustandsbeschreibung auch eine Fähigkeit des Menschen anspricht, im Hier und Jetzt da zu sein. Plotin selbst hat auch Utopien entworfen, und zwar nicht als ferne Fiktionen, sondern als die realisierbare Möglichkeit einer Philosophenschule, die sich aus sozialen Bindungen (Besitz, Familie, fester Beruf) gelöst hat. Er wollte sich selbst mit seinen Schülern auf das Land zurückziehen, dort philosophieren und gleichzeitig Ackerbau betreiben, um autonom zu sein. Novalis sieht in einem eigenen Verlag die Möglichkeit des Lebens in Freiheit und Würde – immer wieder spricht er von diesem «mercantilischen Projekt».

Wir finden Plotins Ideale bei Petrarca: *paupertas*, Einsamkeit, Landleben, nur ein bescheidener Besitz, gleichgesinnte Freunde, die ihre eigenen Klausen haben. Mit diesen Idealen berufen sich die Autoren der utopischen Entwürfe auf Ursprungsmythen und Urzeitvorstellungen vom Goldenen Zeitalter. Die Alten, so erkannten die spätantiken Autoren, brachten ihr Innerstes nicht in Theorien und Gedanken, sondern in Bildern, Symbolen und Allegorien zum Ausdruck. An die Vorstellung paradiesischer Urzustände knüpft später noch Hamann an und verbindet sie mit der Gestaltung der Mythen. Friedrich Schlegel fordert eine «neue Mythologie».

Die Rückkehr zum Ursprung in den Mythen bedeutet immer zugleich Gründung und Begründung, im dichtenden Erzählen der Mythen – Mythos ist selbst auch “Rede” – wird die Gründung gleichsam begründet. Die allegorischen Interpretationen der italienischen Renaissance-Mytholo-

² Vgl. G. Dischner: *Der Weg nach innen. Plotin und Novalis*, in dies.: *Die Stimme des Fremden*, Hofheim (Wolke) 1992.

gen (Boccaccios "De claribus mulieribus" ebenso wie seine Abhandlung "De genealogiis deorum") gehen von der allegorischen Mythendichtung zur Geschichtsschreibung über. Die Renaissance-Utopien, aufbauend auf den utopischen Entwürfen der Antike, sind immer auch *Mytheninterpretation*, die Urzustände des Menschen aus vorgesellschaftlichen Zeiten für eine mögliche Zukunft fruchtbar machen wollen. Was einmal möglich war, kann nicht nur wieder möglich werden, sondern, so glauben die Autoren, sei in einem noch höheren Grad *herstellbar*; sich der Macht seiner Ursprünge zu versichern soll so etwas wie den ewigen Frieden garantieren. Sie gehen also von einer Wirklichkeit des Mythos aus, den zu entziffern aus seiner allegorischen und symbolischen Verkleidung selbst ein Weiter-spinnen des Mythos bedeutet. In den Utopien entsteht ein neuer Mythos, der sich in der Renaissance mit Heiligenlegenden und biblischen Ereignisberichten verbindet oder auch an legendär gewordene Gestalten anknüpft (wie Franz von Assisi). Die eigene Vergangenheit in berühmten Gestalten, Ereignissen und Orten wird in solcher Symbiose selbst wieder zum Mythos. Nicht zufällig spricht man auch heute von berühmten Stars oder Ereignissen in Metaphern aus diesem Bereich (der Mythos Elvis, die legendäre Tänzerin X., der märchenhafte Reichtum Ali Khans, das fabelhafte Leben von J. Hendrix ...).

Dante hat mit der *Göttlichen Komödie* einen neuen Mythos geschaffen. Der dritte Teil (Paradies) ist eine Utopie, in welche Geschichte eingewoben und zum Mythos erhöht wird. Der Lobgesang auf das alte Florenz (fünfzehnter Gesang des "Paradieses") ist solche zum Mythos erhobene Geschichte. *Dante*, aus dem Ursprung schöpfend, schafft einen neuen Mythos. Er schafft ihn in der Sprache seines Volkes, das damit sprachlich geeinigt wird wie das deutsche Volk durch die Bibelsprache *Luthers*. Weil aus dem Ursprung schöpfend, wird sein Gesang zukunftsweisend. Die Vergangenheit erhöht sich zum Andenken, zur Andacht.

Wenn wir uns in die Renaissance als geschichtliche Situation versetzen, erfahren wir ein anderes Verhältnis zur Vergangenheit, zu den Ahnen, zum Tod. Die Verstorbenen bleiben als Gewesene in ihrem Wesen lebendig: in ihren Masken und Emblemen werden sie bei jedem Leichenbegängnis von eigens dazu bestellten Trägern in feierlich langsamem Schreiten gezeigt. Die Vorfahren hießen in Rom die «Größeren», die *Maiores*. Die Ehrfurcht vor dem und den Gewesenen ist Voraussetzung für die Lebendigkeit des Mythos, für die Freude der Wiedergeburt im Geist der Alten. Mit dem Mythos betraten die sich ihm Nähernden heiligen Boden,

zu dem sie sich in Ehrfurcht beugten. Nur wer des Geweihten eingedenk blieb, konnte zum Eingeweihten werden. Mit ihren Dichtungen trugen die Eingeweihten den Mythos weiter, verwandelt in ihren Gesängen.

Wie in den Feiern der *Kronien*, wo die herrschaftsfreien Urzeiten für die Dauer des Festes heraufbeschworen wurden, feiern die Utopien den Mythos goldener Urzeiten in der Beschreibung eines in die Zukunft weisenden Geschehens. In der initiatischen Dichtung von Hölderlin bis Rilke hat sich solches Feiern erhalten. Hölderlins "Friedensfeier" entwirft die Utopie eines Festes von Göttern und Menschen. Für die Dauer des Festes als Ausstand der Zeit gibt es kein Altern und keinen Tod. Hölderlin und Novalis, wie Dante, erheben die Geschichte in die archaische Sphäre des Mythos, der, als allegorische Verkleidung, von der Möglichkeit eines Ewigen Friedens spricht. Der geschichtliche Ausgangspunkt, der Frieden von Lunéville im Februar 1801, erscheint zum geschichtlichen Kairos erhöht. Hölderlins Wahlheimat, die Antike, bestärkte ihn darin, den Mythos zu verlebendigen. In der Elegie "Brot und Wein" beklagt er noch das Verlorengegangene des "seligen Griechenlands":

Aber die Thronen, wo? Die Tempel, und wo die Gefäße
 Wo mit Nektar gefüllt, Göttern zu Lust der Gesang?
 Wo, wo leuchten sie denn, die fernhintreffenden Sprüche?
 Delphie schlummert und wo tönet das große Geschick? ...

(Hölderlin: 116)

In der "Friedensfeier" wird kein Verlorenes beklagt – und beschworen in der Klage. Hier feiert Hölderlin innerhalb des geschichtlichen Friedens die Versöhnung mit allen göttlichen Erscheinungen der Geschichte und des Mythos, die vom Fürsten des Festes hergestellt wird. Der Fürst des Festes ist Christus, der als Versöhnender (Hölderlin: 158) Antike und Christentum vereinigt. Vom Gesichtspunkt der Liebe aus ist Christus für Novalis «der *Schlüssel der Welt*» (2: 396).

Christus, in der Elegie "Brot und Wein", als «entzündende Gestalt der Liebe der Fackelschwinger» (ibid.:119), entfacht das *heilige Feuer* des antiken Göttertages, das fast «ausgeatmet» war, von neuem; Christus ist keine mythologische Göttergestalt, er ist geschichtliche Erscheinung des Göttlichen: eine neue Offenbarung des Göttlichen bricht herein im großen Augenblick des Friedens: Die neue gottmenschliche Begegnung ist jetzt möglich. Weil der Gottessohn zugleich Menschensohn ist, wird er zum idealen Fürsten des Fests bei der göttlich-menschlichen Feier. In *Dort unter syrischer Palme* (ibid.: 160) erinnert Hölderlin nicht nur an die geschichtliche

Heimat von Jesus Christus, sondern mit dem Kornfeld, «das in der Nähe des geweihten Gebirges» rauscht, auch an eine, aus antiken Utopien bekannte Vorstellung der immerwährenden Reife und Möglichkeit zur Ernte. Jochen Schmidt erinnert in seinen Erläuterungen des Gedichts an die Bibelstelle: «Saget ihr nicht, es sind noch vier Monate, dann kommt die Ernte? Siehe, ich sage euch: hebt die Augen auf und sehet in das Feld, denn es ist schon weiß zur Ernte» (Joh.4, 35).

Auch in der Utopie aus Boccaccios *Decameron* erscheint die Zeit reifer Früchte völlig unerwartet – hier von einem Schwarzkünstler gezaubert.

Mythos und Utopie sind ineinander verwoben. Die Utopie erinnert an einen Ursprung, an den der Leser zurückgeführt wird, so weit, so intim, daß er ihn zuletzt in sich selbst entdeckt wie die *Novalis*-Knabengestalt Hyazinth, der um die ganze Welt reist, um das Geheimnis des Lebens zu ergründen. Schließlich sieht er hinter dem Schleier von Sais – o Wunder – sich selbst.

Der Renaissancedenker Nikolaus von Kues, genannt Cusanus (1401-64), hat in seiner «gelehrten Unwissenheit», der *Docta Ignorantia* von 1440 das Erkennen und das Selbst-Erkennen miteinander verbunden. Er hat dabei das *analogische* Denken entdeckt und darüber weiter nachgedacht. Obgleich Novalis Cusanus offensichtlich nicht kannte – er nennt ihn auch nie – sehe ich in der Reflexion über die Analogie als «Zauberstab» (2:743) des Erkennens zwischen Novalis und Cusanus deutliche Berührungspunkte. Heute wissen wir, daß die Dominanz des Analytischen und Beweisbaren das Analogiedenken ins Abseits gedrängt hat. Es wird als «unwissenschaftlich» in den Bereich des Künstlerischen verbannt. Auch dies ist ein geistig und seelisch krankmachender Prozeß – also ist die Entfaltung des Analogischen Teil der Rekonstruktion unserer «transzendentalen Gesundheit». Novalis sieht sie im Kontext seiner Totalwissenschaft auch mit der Mathematik verbunden – das Wort *Calcül* gebraucht er im Sinne von *Condorcets* «Infinitesimalcalcül», wenn er im *Allgemeinen Brouillon* schreibt: «Calcül der *Analogie* – Ausführung eines Gleichnisses» (5: 665, 795). Im Zusammenhang seiner zyklischen Geschichtskonstruktion fordert Novalis auf: «forscht in ihrem (der Geschichte, G. D.) belehrenden Zusammenhang, nach ähnlichen Zeitpunkten, und lernt den Zauberstab der Analogie gebrauchen» (2: 743). Dies versuche ich im Blick auf Cusanus und Novalis.

Cusanus war sich des Neuen seines Weges bewußt. Nicht nur dem italienischen Kardinal gilt die Widmung der *Docta Ignorantia*. Auch der Leser wird angesprochen:

Das Ungewöhnliche lenkt unsere Aufmerksamkeit auf sich, auch wenn es sich in der Form von Abnormitäten zeigt. Deshalb magst auch Du [...] etwas Deiner Aufmerksamkeit Würdiges vermuten. Laß es Dir gefallen, daß ein Deutscher Dir eine Denkmethode [...] in theologischen Dingen vorführt, die unermüdliche Arbeit mir zu einer echten Herzenssache werden ließ (Docta Ignorantia: 5).

Cusanus stellt die alte Frage, in welchem Maß sich der Geist mit dem Wesen der Sache vereinigen kann, neu. Er stellt sie neu, indem er, kantisch gesprochen, die Bedingungen der Möglichkeit unseres Erkennens am Ablauf des Erkennens untersucht. Er entdeckt, daß wir analogisch vorgehen – «alle Forschung besteht also im Setzen von Beziehungen und Vergleichen» (Docta Ignorantia: 7). Cusanus' Schritt vom Analytischen zum Analogischen geht von der Grundannahme der Gottesebenbildlichkeit des menschlichen Geistes aus, von der Teilhabe an der «väterlichen» Zeugungskraft, vom «Können selbst». Die mathematischen Unendlichkeitskalküle erhalten im analogischen Denken einen festen Platz. Zunächst finden wir einen geläufigen und sofort einleuchtenden Gedankengang: die miteinander verglichenen Dinge müssen mindestens in einem Punkt übereinstimmen, während sie in anderen divergieren. Wären sie in allen Punkten verschieden, gäbe es keinen Bezug zwischen ihnen, wären sie in allem gleich, blieben sie ununterscheidbar.

Denken wir zurück an den Begriff der Harmonie bei Heraklit: Harmonie ist nicht das Gleichklingende und einander Ähnliche, sondern die Zusammenfügung des Unähnlichen, das sich in einem Punkt berührt. Aus dieser Logik spricht Cusanus vom Angleichungsprozeß des Erkennens, der niemals ganz zum Ziel kommen kann, weil immer ein Rest des Nichtgleichen bleibt, anders ließe es sich nicht vergleichen. Der Angleichungsprozeß verläuft also ins Unendliche. Interessant ist, daß das Unendliche in der Mathematik (denken wir an Parabeln etc.) nun zu einer Metapher des Erkennens wird, und zwar mit theologischem Pathos und gleichzeitiger mathematischer Genauigkeit:

Mit Hilfe der Ähnlichkeitsbeziehung kann folglich ein endlicher Geist die Wahrheit der Dinge nicht genau erreichen [...] Der Geist also, der nicht die Wahrheit ist, erfäßt die Wahrheit niemals so genau, daß sie nicht ins Unendliche immer genauer gefaßt werden könnte (ibid.: 15).

Das ist in der Poeto-Logik der zitierten späten Schrift formuliert. Das

«Können selbst» wird immer gesucht «und doch nie vollends gefunden» (*Vom Gipfel der Betrachtung*: 347).

Die Grenze des Analogiedenkens wird dort überschritten, wo das Ereignis des ewigen Augenblicks das principium individuationis transzendiert. Aber das Analogiedenken, im Unterschied zur analytischen Untersuchung, bereitet gleichsam das Überschreiten der eigenen Grenze vor. Cusanus, als Grenzgänger, ist selbst in den Bereich des Mystischen vorgestoßen und beruft sich dabei auf die mittelalterliche Mystik wie auf den Neuplatonismus, vor allem auf Plotin.

Der von Plotin eingeweihte Novalis³ bewegt sich in dieser Zone. Er spricht von der «heiligen» Mathematik – weil auch sie ihm Metapher wird für den Übergang ins Unendliche. – Diesen vollziehen wir mit dem «Zauberstab der Analogie». Mit ihm erzählt er die Vision eines christlich geeinten Europas («Die Christenheit oder Europa») – wie es vor ihm Dante und Petrarca taten.

Das Analogiedenken des Novalis ist nicht nur von Plotin, sondern vor allem vom «philosophus teutonicus», *Jakob Böhme*, inspiriert. Bei ihm ist die Analogie gleichsam das *Liebe-Spiel* des einander Entsprechenden miteinander: der Makrokosmos spiegelt sich im menschlichen Mikrokosmos der höchsten Form des irdisch-sterblichen Analogons zum Göttlichen. Novalis vollzieht eine Transzendierung ins Diesseits, wenn er vom Körper als Teil der Welt ausgeht, als Analogie mit dem Ganzen:

Unser Körper ist ein *Theil* der Welt – Glied ist besser gesagt (Ficino spricht vom Glied in einer unendlichen Kette, die sich durch die Jahrhunderte schlingt, Anmerk. G. D.): Es drückt schon die *Selbständigkeit*, die Analogie mit dem Ganzen – kurz den Begriff des Microcosmos aus. Diesem Gliede muß das Ganze entsprechen. So viel Sinne, so viel Modi des Universums – das Universum völlig ein Analogon des menschlichen Wesens in Leib – Seele und Geist (Novalis 2: 423).

In diesem Zusammenhang denkt Novalis das Phänomen des Erleuchtetwerdens neu – indem er aus der Analogie zur Bild-Quelle zurückführt: Der Erleuchtete steht im Lichtkreis des Unsichtbaren. Hier berührt sich Novalis (nicht auf dem Wege des direkten Einflusses, sondern medial) mit Cusanus: Das Licht, genauer das heilige Licht, ist Können selbst (349). Es

³ Vgl. G. Dischner, *Der Weg nach innen. Plotin und Novalis*, in: *Die Stimme des Fremden*, 41ff.

ist im Bereich des Ewigen und Unendlichen und kann deshalb nie ganz erreicht werden (dies zeigt Cusanus in der *docta ignorantia* mit Hilfe einer Analogie – der Mathematik). Das Licht geht über die Fassungskraft des Menschen hinaus – er kann sich ihm nähern durch das, was von ihm erleuchtet wird. Der Erleuchtete ist deshalb selbst ein Analogon zum Licht, zum Können selbst, er wäre, in der Terminologie von Nietzsches Zarathustra, die Brücke zum Übermenschen: dieser wird nie wirklich realisiert, weil jede Annäherung an ihn eine Potenzierung seiner selbst hervorbringt – er ist so unerreichbar wie das Können selbst.

Das Licht, wie erwähnt, wird nie selbst gesehen, «sondern es offenbart sich in dem Sichtbaren, in dem einen glanzvoller, in dem anderen matter [...]» (Gipfel der Betrachtung: 349). Denken wir uns Cusanus bei diesen Zeilen als Platon-Leser (des «Gastmahls» vor allem), wenn wir zu Novalis weitergehen: Im Sinne von dessen Begriff der «Geisterfamilie» gibt es im Geist keine Trennung physisch Gestorbener und Lebender. Auch Hölderlin kennt diese Unterscheidung:

[...] Denn, die Sterbliches nur besorgt, es empfängt sie die Erde
Aber näher zum Licht wandern, zum Aether hinauf
Sie, die inniger Liebe treu, und göttlichem Geiste
Hoffend und duldend und still über das Schicksal gesiegt
(Hölderlin, «Götter wandelten einst», *Gedichte*: 33)

Die Geisterfamilie ist stets in der Richtung des *Können selbst* in Bewegung (im Sinne des «Werde, der du bist») – einer Bewegung der Analogie, die von außen gesehen unsichtbar bleibt, denn es ist eine innere Bewegung.

Alles Sichtbare haftet am Unsichtbaren [...] Erklärung des *Sichtbaren* und *Erleuchteten* – nach Analogie der empfindbaren Wärme. So auch mit den Tönen. Vielleicht auch mit den Gedanken (Novalis 2: 424).

«Wir sind die Bienen des Unsichtbaren», sagt Rilke zu den Dichtern. Das Sichtbare ist als die Erscheinung des Schönen mit dem Unsichtbaren verknüpft – in der Logik von Platons *Gastmahl*: Die Schönheit ruft in uns die Erinnerung an das Göttliche wach und erweckt die Liebe – der Seele wachsen ein zweites Mal Flügel. Das Schöne, sagt Novalis, ist das «Sichtbare kat exoxin» (Novalis 2: 329), d.h. «das Sichtbare selbst». Platonisierend denkt er weiter:

Alle Ideen sind verwandt. Das Air de Famille nennt man Analogie.
Durch Vergleichung mehrerer Kinder würde man die Elternindivi-

duen devinieren können. [...] Jede Familie ist eine Analogie zu einer unendlichen individuellen Menschheit» (Novalis 2: 329).

In Cusanischer Logik folgere ich: Diese wird aber nie erreicht – sie setzt sich ins Unendliche fort, weil in der Logik des Vergleichs, der Analogie, immer etwas Nichtidentisches übrigbleibt – sonst wäre es identisch und könnte nicht verglichen werden. Eben das markiert die Grenze des Analogiedenkens. Was diese überschreitet, fällt (nach Wittgenstein) in den Bereich der Mystik.

Der Weg der Mystik ist nicht der des Analogiedenkens, er ist unmittelbare Erfahrung des *Können selbst*, des «heiligen Lichts», wie Cusanus es nennt. Das «heilige Licht» des *Können selbst*, von dem Cusanus spricht, wäre auch in Sprache nicht aussagbar, würde ihm nicht eine Erfahrung entsprechen:

Der Glanz aber des Lichtes, so wie es in sich selbst ist, geht über die Fassungskraft des Sehvermögens hinaus. Es wird also nicht gesehen, wie es selbst ist, sondern es offenbart sich in dem Sichtbaren ... (Cusanus, *Vom Gipfel der Betrachtung*: 349).

Ich zitiere diese Stelle im «mystischen» Kontext jener, die «mit den Augen und Ohren des inneren Menschen» (Hildegard von Bingen, *Wisse die Wege*: 89) mehr sehen als das vom Licht beleuchtete Sichtbare:

Das Licht, das ich schaue, ist nicht an den Raum gebunden. Es ist weitaus lichter als eine Wolke, die die Sonne in sich trägt. An diesem Licht ist weder Höhe noch Länge noch Breite zu erkennen. Es wird mir bezeichnet als der "Schatten des lebendigen Lichts". Und wie Sonne, Mond und Sterne sich im Wasser spiegeln, so leuchten mir Schriften, Reden, Vermögen und gewisse Werke der Menschen in ihm auf. Sobald ich es sehe oder höre, geht es mir ins Bewußtsein, ich sehe, höre und weiß gleichzeitig, und wie in einem Augenblick erlerne ich alles, was ich weiß (H. v. Bingen, *Gottese Erfahrung*: 51).

Hildegard von Bingen versucht synästhetisch ihren Zustand zu umschreiben, sie sieht oder hört das Licht – ihre Sinneswahrnehmung ist nicht mehr in die verschiedenen Sinne getrennt – sie nimmt mit allen Sinnen wahr, nicht anders als Jakob Böhme, Meister Eckhart oder die Mystiker des Ostens. An der Synästhesie ist ablesbar, wie das analogische Denken durch die mystische Erfahrung gesteigert wird: Auch in der Synästhesie gibt es jenen von Cusanus angesprochenen Punkt der Übereinstimmung zweier verschiedener Elemente (Sinne): Wenn ich von einem hellen

Gelb-Ton spreche, so ist die Analogie der hellen Farbe mit dem hellen Ton (beispielsweise einer Glocke) nachvollziehbar. Die Umgangssprache ist voll von Synästhesien, die auf einer die Sinne ansprechenden Analogiebildung beruhen. Das Analogiedenken, mit allen Sinnen erfaßt, steigert sich zuweilen zur mystischen Schau. Aber es gibt einen qualitativen Sprung zwischen beiden, keinen fließenden Übergang.

Rilke spricht von dem «Sprung durch die fünf Gärten der Sinne» (Dischner 1999: 141 ff.), Edgar Allan Poe von einem «hypnagogischen Zustand» zwischen Schlafen und Wachen, in welchem die Sinne sich ver-tausendfachen.

Mit dem inneren Auge sieht der Mensch das äußerlich Unsichtbare, hört [der Mensch] nach innen das [äußerlich] Unhörbare – «nach innen geht der geheimnisvolle Weg», wie Novalis sagt. Wenn er sich dann wieder nach außen wendet, so ist er hell-sichtiger und hellhöriger geworden für das, was er vorher übersah und überhörte, denn:

Der Mensch spricht nicht allein – auch das Universum spricht – alles spricht – unendliche Sprachen (Novalis II: 500).

Der Mystiker Novalis war zugleich Wissenschaftler – wie Cusanus. Er wollte eine «Totalwissenschaft» entwickeln, die er in nuce im *Allgemeinen Brouillon* notiert hat. Erfahrung, Experiment und Tabubruch gegenüber der Autorität von Traditionen – dies alles sieht Novalis als Voraussetzung der Totalwissenschaft:

Wie Copernikus machens alle gute Forscher – Aerzte, und Beobachter und Denker – Sie drehn die Data und d(ie) Methode um, um zu sehn, obs da nicht besser geht (Novalis II: 592).

Novalis wollte forschen über «die Entstehung der Kälte bey *Schnee* und *Salz*-mischungen» (Novalis II: 592) und über die Folgen der Kopernikanischen Wende im Allgemeinen:

Fortsetzung des *Hemsterhuisischen Gedankens* – von der sonderbaren Veränderung der Welt in der Fantasie des Menschen durch die Copernikanische Hypothese – oder schon durch die Gewisheit der *himmlischen Weltkörper* – durch die Gewisheit, daß die Erde in der Luft *schwebe* (Novalis II: 709).

Der Mystiker Cusanus ist – wie Novalis – gleichzeitig Wissenschaftler: Er will den meßbaren Bereich gerade angesichts des Unermeßlichen und Unendlichen so weit wie möglich ausdehnen. Er will deshalb – und hier berührt er sich mit Bacon – eine «Erfahrungswissenschaft» ins Leben ru-

fen, weil man «alles, was meßbar sei, messen müsse». Nicht nur die Gewichte von Metallen wie bisher, sondern auch die Feuchtigkeit der Luft, die Intensität der Sonnenstrahlen, die Gerüche von Flüssigkeiten.

Als Geschichte in der Geschichte hat Novalis seine Version der *Atlantis*-Sage im 3. Kapitel des ersten Teils seines Romanfragments *Heinrich von Ofterdingen* die Kaufleute erzählen lassen. Es ist die Liebesgeschichte des dichterischen Jünglings, der sich in die Königstochter verliebt hat und sie bei sich und seinem Vater versteckt, bis sie einen wunderschönen Knaben zur Welt bringt. Verschleiert kehrt sie an den Hof des um sie trauernden Königs zurück und ihr Geliebter singt zur Laier ihrer beiden Geschichte, eingekleidet in die Geschichte vom Ursprung der Welt, von der «allmächtigen Sympathie der Natur, von der uralten goldenen Zeit und ihren Beherrscherinnen, der Liebe und Poesie» (1: 271). Haß und Barbarei beenden sie, aber sie werden besiegt. In der triadischen Geschichtskonstruktion entsteht ein neues goldenes Zeitalter, von welchem der Jüngling als «der Wiederkehr eines ewigen goldenen Zeitalters» (*ibid.*) singt. Diese Zukunft, von der er singt, wird, indem der König alle in Rührung aufnimmt, zur Gegenwart: «In Gesänge brachen die Dichter aus, und der Abend ward ein heiliger Vorabend dem ganzen Lande, dessen Lebensformen nur Ein schönes Fest war, kein Mensch weiß, wo das Land hingekommen ist. Nur in Sagen heißt es, daß Atlantis von mächtigen Fluten den Augen entzogen worden sey» (1: 275). Wir leben nicht in Atlantis, wir leben in einem kranken Zeitalter, dessen Poesiefeindlichkeit die Menschen zu nützlichen Arbeitstieren erniedrigt. Hilft die Liebe?

«In *Krankheiten* sollen und können uns nur andre helfen ...» (2: 396), sagt Novalis im Nachdenken über die Liebe. Der Dichter als der Liebende ist der *transzendente Arzt*. Der Dichter ist der transzendente Arzt seiner selbst, bevor er für andere der transzendente Arzt sein kann. Er ist, wie Baudelaire vom Künstler sagt, der ständig Genesende. Genesend von der Krankheit der Normalität, an die sich anzupassen ihn krank machte.

Am 25. Mai 1797 notiert Novalis in sein Tagebuch:

Ich muß schlechterding lernen mein besseres Selbst im Wechsel der Lebensszenen, in den Veränderungen des Gemüths behaupten zu lernen. Unaufhörliches Denken an mich selbst, und das, was ich erfahre und thue ... (1: 468).

Novalis geht seinen Weg immer konsequenter, macht immer weniger Kompromisse in der Sphäre des Sozialen, ist entschlossen zu einem geistigen Dasein – erkennt, daß dies ein teilweises Verschließen vor dem So-

zialen bedingt, verliert seine Ängstlichkeit, erkennt – wie später Schopenhauer – das “Maya” des Sozialen. «Ich will mich immer weniger stören lassen in meinen Geschäften – geduldig auf bessere Zeiten warten und die kränklichen Schwachheiten und Ängstlichkeiten abschaffen, z.B. die Angst nach Gesellschaft» (1: 491). Novalis schreibt nicht «die Sehnsucht nach Gesellschaft» – er durchschaut diese Sehnsucht als in der Angst begründet. Er erkennt die Angst als einen Motor, der ihn krankmacht, den er zulassen *und* überwinden muß.

Die Eintragung vom 9. Oktober 1800 ist mit einer Überschrift versehen: «Lehrjahre der Höhern Lebenskunst; Studien der Gemüthsbildung». «Gemüth» ist ein entscheidendes Schlüsselwort in der Poetologie von Novalis. Lebenskunstlehre und Poetologie werden hier eins im Brennpunkt dieses Wortes. Das Wort «Gemüt» ist heute in der Umgangssprache nicht mehr üblich. Üblich ist das Wort gemütlich – ein Wort, das in andere Sprachen schwer übersetzbar ist. Wenn es gemütlich ist, fühlen wir uns zu Hause. Von hier können wir zurückgehen zu Novalis. «Wohin geht der Weg?», fragt Novalis und antwortet: «Immer nach Hause». Das Gemüt hat mit dem «zu Hause» zu tun. Wenn Novalis Kunst als «Gemüthseregunskunst» kennzeichnet, so ist der Künstler derjenige, der unser Gemüt in der Weise erregt, daß wir uns «zu Hause» fühlen. Ist der Mensch nach Jean Pauls Gedanken das «transzendierende Wesen», so versetzt ihn die Kunst in seine transzendente Heimat. Von dieser Heimat singen die Romantiker. Erfüllt von solcher Heimatssehnsucht überwindet der Mensch «die Angst nach Gesellschaft», er ist angekommen in seinem Atlantis.

Novalis versteht den Begriff *Angst* – vor Kierkegaard – existentiell. Er durchschaut das, was vom Sozialen aus positiv als ein Bedürfnis zur Geselligkeit definiert wird, als Angst. Die Angst ist die Angst davor, ein Anderer zu sein, sich fremd zu fühlen dort, wo im Sozialen das «zu Hause» gesehen wird (Vgl. G. Dischner: *Die Stimme des Fremden*, Hofheim 1992).

Der freie ist immer der liebende Mensch. Der Dichter ist der freie, das heißt der allliebende Mensch. Liebend versetzt er sich in alles, wovon er “singt”.

«Sie hätte singen sollen, meine Seele», seufzt Nietzsche im Erkennen dieses Weges. Der Dichter versetzt sich und den Leser, der sich liebend seinem Gesang öffnet, in den «anderen Zustand» der transcendentalen Heimat. Er gesundet in diesem heimatlichen Äther. Es ist die Höhenluft, die ihn *frei* atmen läßt. Der Leser, in der existentiellen Lesung, wird ein Anderer: verändert geht er aus dem Text hervor. Die dichterische Initia-

tion macht ihn zum Eingeweihten. Er hat die zum Tode eilende Zeit verlassen im ewigen Augenblick der Lesung. Alle Kunst ist eine Liebeserklärung an den, der sich zur freien Wahrnehmung entschließt. Er öffnet sich dem Unbekannten ohne «Angst» nach der Gesellschaft des Bekannten. Es gibt keinen Status quo mehr, denn die Zeit steht gleichsam still. In der Musik werden Sie dies am eindrucklichsten nachvollziehen. Sie sind von ihr so hingerissen – wir sprechen von Kunst –, daß sie die fortlaufende Zeit verloren haben. Wenn Sie den ewigen Augenblick nachträglich rationalisieren, sprechen Sie von einer unendlich gedehnten oder verkürzten Zeit. Wie in der Liebe: Augenblicke dehnen sich zu Stunden, Stunden vergehen wie ein Augenblick – aber dieser ist erfüllt. Die Zeit ist erfüllt. In der deutschen Bibelübersetzung lesen wir im Johannisevangelium, von dem Neuen, das kommt, wenn die Zeit *erfüllt* sei. Im Griechischen heißt die erfüllte Zeit in der griechischen Version des Neuen Testaments KAIROS. *Kairos*, ursprünglich der günstige richtige Augenblick, wird im Laufe der Wortgeschichte bereichert und zum *ewigen Augenblick*. Er erhält, unter dem Einfluß der Mystik, das Pathos der *unio mystica*, der Vereinigung mit Gott, der Ahnung des eigenen Göttlichwerdens.

Novalis war diese Tradition durch den «philosophus teutonicus», *Jakob Böhme*, nicht weniger vertraut als durch den spätantiken neuplatonischen Denker *Plotin*. In der *unio mystica* ist die Subjekt-Objekt-Trennung aufgehoben, die «Leiden der Individuation» (Nietzsche) sind gestillt.

Novalis begreift diesen Vorgang als Gesundung. Der zu dieser Gesundung verhilft, der Dichter, ist der transzendente Arzt. Er ist der Mysterienmeister, der Hierophant, der den Mysten, den Leser, auf dem Weg in sein ihm selbst fremdgewordenes Innere begleitet. Dieser Weg ist, wie in der griechischen Tragödie – auf die Novalis im Zusammenhang der *freien Regel* reflektiert –, einer von *Krisis* und *Katharsis*.

Übersetzen wir dies in unsere moderne, von der Psychologie geprägte Sprache, so könnten wir sagen: Auf dem Weg des Loslassens vom Bekannten, von der Abgrenzung gegen ein vorgestelltes Außen, erfährt der den Weg ins Unbekannte Schreitende die Angst vor Identitätsverlust. Dies ist die *Krisis*, die er durchschreitet. Dieser panische Zustand geht über in das Glücksgefühl einer unendlichen Identitätserweiterung, geht über in das Gefühl, mit allem liebend verbunden zu sein.

Novalis übersetzt diesen Vorgang in seine geschichtsphilosophische triadische Konstruktion. Die Menschen waren zuerst «in der goldenen Zeit» eins mit allem, aber unbewußt. Im zweiten Stadium werden sie einzelt, einander entfremdet, isoliert. Im Sozialen beschrieb Marx vier

Jahrzehnte später diesen Zustand als den der Entfremdung. Die entfremdete Arbeit prägt jetzt den Menschen, der dem Produkt seiner Tätigkeit, den anderen Arbeitenden und schließlich sich selbst entfremdet wird. Novalis spricht von der Zeit «der dürrn Zahl» und des «ehernen Gesetzes».

Im dritten Stadium, dem des neuen Goldenen Zeitalters, hat der Mensch wieder den Einklang mit dem Kosmos erreicht. Da er aber der Krisis der Vereinzelung eingedenk bleibt, ist dieser neue, freudige ein *bewußter* Zustand.

Die Geschichtskonstruktion bezieht sich in ihren drei Stadien auf Vergangenheit, Gegenwart, Zukunft. In einer Tiefendimension, in der diese Zeiteinteilung keine Rolle mehr spielt, sind diese Zustände im Hier und Jetzt vorstellbar. Das Goldene Zeitalter ist nicht mit Atlantis untergegangen, denn, wie E. T. A. Hoffmann am Ende seines Märchens *Der goldene Topf* sagt, ist doch Atlantis nichts anderes als das *Dasein in der Poesie*. Zu diesem erheben wir uns im anderen, im ästhetischen Zustand. Wem dieser Zustand fremd ist, wird freilich – wie so manche ideologiekritische Interpreten – Novalis' Gedanken als konservativ mißverstehen und seine Rede vom Goldenen Zeitalter als rückwärts gewandte Utopie deuten, zumal die Begeisterung für das Mittelalter im *Heinrich von Ofterdingen* dieses nahelegt. Aber auch das Mittelalter ist nur ein Gleichnis. Im Goldenen Zeitalter werden wir zu reflektierten Kindern. Wir befinden uns im Stande der zweiten Unschuld. Der englische Romantiker Keats spricht in eben dieser Poeto-Logik von der «second innocence». Baudelaire spricht vom Dichter als dem Menschen, der jederzeit imstande ist, die Kindheit aufzusuchen und alles mit dem staunenden Auge des Kindes wie zum ersten Male betrachtet, begabt aber mit dem Verstande des Erwachsenen, der ihn befähigt, das Gesehene dichterisch zu gestalten.

«Wo Kinder sind, da ist ein goldenes Zeitalter» (*Blüthenstaub* 96,2: 272). «Wenn Ihr nicht werdet wie die Kinder, werdet Ihr das Himmelreich nicht schauen!» Diese klare Anweisung aus dem Neuen Testament läßt sich so verstehen, daß wir – Kinder werdend – das Himmelreich schauen. Die Kunst und Dichtung ist dazu die Brücke. Denn sie verbindet das Himmlische mit dem Irdischen in sinnlich-wahrnehmbarer Schönheit. Zur Schönheit, sagt Platon im Gastmahl, entbrennen wir in Liebe, weil sie uns eine Ahnung des Göttlichen gibt. Eros sucht immer die Schönheit. Im Anblick der Schönheit vergessen wir die Schatten der Vergangenheit und alles Hoffen auf die Zukunft – wir sind ganz da im Hier und Jetzt. Wir befinden uns «selbstvergessen» im Kairos: «Die ganze Repraesenta-

tion beruht auf einem Gegenwärtigmachen – des Nicht Gegenwärtigen und so fort – (Wunderkraft der *Fiction*.) ... der ewige Friede ist schon da – Gott ist unter uns – hier ist Amerika oder nirgends – das goldene Zeitalter ist hier – wir sind Zauberer ...» (*Das Allgemeine Brouillon*, 2: 661).

Der transzendente Arzt – der Dichter – vollzieht eine *Transzendierung ins Diesseits* – der Leser wird von der «Pathologie der Normalität» (Erich Fromm) geheilt, wenn er sie nachvollzieht. Auch Nietzsche vollzieht diese Transzendierung ins Diesseits, wenn er Jesus Christus von der christlichen Tradition des Jenseitssüchtigen scharf abgegrenzt – der 33. § des *Antichrist* sollte in diesem Licht nochmals gelesen werden:

... jedwedes Distanz-Verhältnis zwischen Gott und Mensch ist abgeschafft, – eben das ist die „frohe Botschaft“. Die Seligkeit wird nicht verheissen, sie wird nicht an Bedingungen geknüpft: sie ist die *einzig*e Realität – der Rest ist Zeichen, um von ihr zu reden ...

Er [Jesus Christus, G. D.] weiss, wie es allein die *Praktik* des Lebens ist, mit der man sich „göttlich“, „selig“, „evangelisch“, jeder Zeit ein „Kind Gottes fühlt“ ... Ein neuer Wandel, nicht ein neuer Glaube»

(Nietzsche, *KS A3*: 205f).

Der „andere“, der „selige“ Zustand ist der wahrhaft menschliche Zustand, der Zustand der transzendentalen Gesundheit.

Die Poetik ist mit Religion und der Lebenskunstlehre zu einem verbunden. «Wenn du von Religion sprichst, so scheinst du nur den *Enthusiasmus* überhaupt zu meinen, von dem die Religion nur eine Anwendung ist» (2: 723). Im Zwiegespräch der *Ideen* antwortet Friedrich Schlegel seinem Freund Novalis: «Den Geist des sittlichen Menschen muß Religion überall umfließen wie sein Element, und dieses lichte Chaos von göttlichen Gedanken und Gefühlen nennen wir Enthusiasmus» (ibid.). Mit diesem göttlichen Enthusiasmus wirkt der Dichter verführerisch, denn er kann ihm Gestalt verleihen, er komponiert das Unendliche gleichsam in eine endliche Form, die das Gemüt erregt. Das Gemüt, so lesen wir bei Grimm, «ist ursprünglich, wie der mut, *unser inneres* überhaupt im unterschied von körper oder leib, daher leib und gemüt u.ä., wie leib und seele ... so noch im 18. Jh. Körper und gemüthe, der *ganze mensch* ...» (Grimm 5: 3294).

In der langen Wortgeschichte von *Gemüt* wird Novalis von den Brüdern Grimm nicht zufällig in der Poetologie der Gemütherregungskunst zitiert: «das gemüth rühren, eigentlich in lebhaft bewegung versetzen» (Grimm 5: 3308).

Tieck hat bei der Herausgabe der Werke von Novalis mit dessen wichtigem Begriff "Gemüt" den Dichter selbst charakterisiert: «obgleich diese beiden bände nicht alles enthalten, was der bekanntmachung würdig war, so drücken sie doch vollkommen das gemüth des verfassers aus, oder seine innere geschichte» (Grimm 5: 3318). Auch auf den Gleichnischarakter des Romanfragments *Heinrich von Ofterdingen*, dessen mittelalterlicher Rahmen Verkleidung ist, hat Tieck mit diesem Wort hingewiesen: «daher ist auch sein roman bewusst und unbewusst nur darstellung seines gemüths und schicksals» (Grimm 5:3318). Für Novalis sind Schicksal, Geist und Gemüt nicht voneinander zu trennen. Es ist das Gemüt, das erkrankt in der Welt der «dürren Zahl» und des «ehernen Gesetzes». Der Dichter zeigt dem Leser, daß dies nicht die wahre Welt ist, daß das als Wirkliches Behauptete eine Illusion ist; er ermuntert den Leser, auf dem romantisierenden Weg der Verfremdung über die «Fiction» den *Weg nach innen* zu beschreiten, um der transcendentalen Gesundheit teilhaftig zu werden: «Poesie ist die große Kunst der Construction der transcendentalen Gesundheit. Der Poet ist also der transcendente Arzt. Die Poesie ... mischt alles zu ihrem Zwecke der Zwecke – der *Erhebung des Menschen über sich selbst*» (*Poëticismen* 42, 2: 324).

Und als führte Nietzsche innerhalb der *Geisterfamilie* einen Dialog mit Novalis, spricht er von der großen Gesundheit im *Ecce homo*, sich selbst aus der "Fröhlichen Wissenschaft" zitierend über die *große Gesundheit*:

Wir Neuen, Namenlosen, Schlechtverständlichen ... wir Frühgeburten einer noch ungewissen Zukunft, wir bedürfen zu einem neuen Zwecke auch eines neuen Mittels, nämlich einer neuen Gesundheit, einer stärkeren gewitzteren zäheren verwegeneren lustigeren, als alle Gesundheitigen bisher waren (*Ecce homo, KSA3*: 337).

Die Wandlung des Künstlers als ständig Genesendem wird als Prozeß verstanden: dem neuen Künstler, «einem Göttlich-Abseitigen alten Stils» sei eines nötig: «die *große Gesundheit*, eine solche, welche man nicht nur hat, sondern auch beständig noch erwirbt und erwerben muss, weil man sie immer wieder preisgibt, preisgeben muss ...» (*KSA3*: 338). Die «Angst nach Gesellschaft» hat uns nicht ganz verlassen, sie holt uns immer wieder ein. Novalis hat in seiner Lebenskunstlehre über die Wirkung der geistigen auf die soziale Sphäre nachgedacht. In unserer Zeit der Überdetermination durch das Soziale, von dem aus das Geistige als Luxus, als Erbauung nach Feierabend, als Zier des wahrhaft Nützlichen gesehen wird, könnte Novalis gerade heute als transzendentaler Arzt gelesen werden. Die Ver-

wechslung und Vermischung des Sozialen mit dem Geistigen ist zu einer der gefährlichsten Zeitkrankheiten geworden. Das Gleichheitspostulat wird aus dem Sozialen ins Geistige übertragen und das Geistige wird vom Sozialen aus definiert. Aber in der geistigen Welt gibt es eine Hierarchie, in der aufzusteigen jeder eingeladen ist. Die Anstrengung des Aufstiegens kann niemandem erspart werden, aber der Dichter, der Künstler, der Denker ist freundlicher Begleiter auf diesem Weg. «Alle Gerechtigkeit im Sozialen, alle Freiheit im Geistigen» sagt Servatius Eismann. «Alle Schranken», lächelt aufmunternd der transzendente Arzt, «sind bloß des Übersteigens wegen da» (*Das Allgemeine Brouillon*, 2: 502).

Wenn es gelänge, vom Geistigen aus das Soziale zu gestalten, so gäbe es jene schöne Gesellschaft der wahren Weltbürger, von der Novalis träumt. Der moderne Utilitarismus scheint diese Richtung der Gestaltungsweise zu verhindern. Doch die romantische Lebenskunstlehre ist nicht vergessen. Wie in einem unterirdischen Netzwerk spricht sie sich unter den Eingeweihten der ewigen Augenblicke herum. In den Teplitzer Fragmenten finden wir die Aufforderung, den eigenen Lebensentwurf zu wagen ohne Fremdbestimmung: «Philosophie des Lebens enthält die Wissenschaft vom unabhängigen, selbstgemachten, in meiner Gewalt stehenden Leben – und gehört zur Lebenskunstlehre – oder dem System der Vorschriften, sich ein solches Leben zu bereiten ...» (2: 388). Für ein solches Leben gibt es andere «Vorschriften» als die des Normalen, oder vielmehr kann die Selbstbestimmung, die einem fernbestimmten «Du muß» (Gottfried Benn) folgt, entscheidender sein als alle krankmachende Fremdbestimmung. Die Vorschriften des Sozialen werden, soweit sie sich mit einem menschenwürdigen Dasein vertragen, eingehalten und vielleicht auch spielerisch umgangen. Aber sie gelten niemals für jene Höhen, die im Durchschreiten der Pforten erreicht wurden.

Umgekehrt werden die unsichtbaren «Vorschriften» – sprachlich nicht faßbar, zu denen auch die Gesetze der Schönheit gehören – ihre wohltuende Wirkung im Sozialen haben. Wo nur «der Liebe Gesetz noch / das schön-ausgleichende» (Hölderlin, *Friedensfeier*) gilt, ist die Zeit der dürren Zahl und der ehernen Gesetze überschritten.

Novalis nennt die Menschen, die das Stadium reflektierter Kindheit erreicht haben, «kanonische» Menschen. Sie leben im goldenen Zeitalter, das hier und jetzt im «anderen Zustand» seinen Glanz auf die wirft, die sich den ewigen Augenblicken öffnen im Nachvollzug des dichterischen Wortes. Der herzustellende Zustand knüpft an eine archaische Vergangenheit an, in welcher die Menschen – triadisch gedacht in der Ge-

schichtskonstruktion – noch mit Göttern verkehrten und ohne sich ihrer paradiesischen Verhältnisse bewußt zu werden, unabgegrenzt gegen eine Objektwelt in der «Wonne des Flüssigen» sich bewegten. Novalis spielt hier ontogenetisch auf den pränatalen, phylogenetisch auf im wahrsten Sinne vorsintflutliche Zeiten an. Wie bei Hölderlin wird das dionysische als archaisches Element, als Welt des göttlichen Rausches gesehen, nach der wir uns sehnen; Freud bezeichnet dies als «ozeanisches Gefühl», ohne es mit dem metaphysischen zu verbinden wie Novalis. Im Durste, schreibt Novalis, offenbare sich die Weltseele,

diese gewaltige Sehnsucht nach dem Zerfließen. Die Berauschten fühlen nur zu gut diese überirdische Wonne des Flüssigen, und am Ende sind alle angenehmen Empfindungen in uns mannichfache Zerfließungen, Regungen jener Urgewässer in uns ... Wieviele Menschen stehn nicht an den berausenden Flüssen und hören nicht das Wiegenlied dieser mütterlichen Gewässer, und genießen nicht das entzückende Spiel (ihrer) unendlichen Wellen! Wie diese Wellen, lebten wir in der goldnen Zeit; in buntfarbigen Wolken ... liebten und erzeugten sich die Geschlechter der Menschen in ewigen Spielen; wurden besucht von den Kindern des Himmels und erst in jener großen Begebenheit, welche heilige Sagen die Sündflut nennen, ging diese blühende Welt unter ... (*Die Lehrlinge zu Sais*, 1: 228).

Derselben triadischen Geschichtslogik folgen die *Hymnen an die Nacht*. Im reflektierten Zustand der höheren Kindheit kehren wir an diesen Ursprung zurück. Solche Rückkehr begleitet der «transzendente Arzt»: «... das goldne Zeitalter ist hier – wir sind Zauberer» (2: 661).

Literatur

- Baron, Hans: Bürgersinn und Humanismus im Florenz der Renaissance. Übers. G. Krüger-Wirrer. Berlin 1992.
- Bingen, Hildegard von: *Wisse die Wege (Sci vias)*. Übers. u. bearbeitet v. M. Böckeler. Salzburg 1954.
- dies. : *Gotteserfahrung und Weg in die Welt*. Hsg. v. H. Schipperges. Olten (Freiburg) 1980.
- Boccaccio, Giovanni: *De claris mulieribus*. Die großen Frauen. Lateinisch – Deutsch. Übers. v. I. Erfen u. P. Schmitt. Stuttgart 1995.
- Cusanus = Nikolaus von Cues: *Vom Können – Sein*. Vom Gipfel der Betrachtung. Schriften des Nikolaus von Cues. Im Auftrage der Heidelberger

- Akademie der Wissenschaften in dt. übers. Hsg. v. Ernst Hoffmann. Leipzig 1947 (59-76). Übers. v. E. Bohnenstaedt. S. auch Nikolaus von Kues.
- Dischner, Gisela: *Wandlung ins Unsichtbare. Rilkes Deuten der Dichtertextenz.* Berlin (Philo) 1999.
- dies. : *Die Stimme des Fremden. Hofheim (Wolke) 1992.*
- dies. : *«bald sind wir aber gesang» – zur Hölderlin-Linie der Moderne. Bielefeld (Aisthesis) 1996.*
- dies. : *Auferstehung und Verwandlung. Reflexionen zur Renaissance in Italien. Berlin 2001.*
- Grimm, Jacob u. Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch. Bearb. V. R. Hildebrand u. H. Wunderlich, München 1984.*
- Heidegger, Martin: *Vorträge und Aufsätze, Pfullingen / 4, 1954.*
- Hölderlin, Friedrich: *Werke und Briefe. Hsg. Fr. Beißner u. J. Schmidt. Bd. I Gedichte. Hyperion. Frankfurt/Main 1969.*
- Kues, Nikolaus von: *Die belehrte Unwissenheit (De docta ignorantia). Übertrag. v. Paul Wilpert im Auftrag d. Heidelb. Akad. D. Wissensch. Hamburg 1967 (Meiner).*
- Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Fr. V. Hardenbergs. Hsg. H.-Joachim Mühl u. R. Samuel. München 1980.*
- Petrarca, Francesco: *Dichtungen, Briefe, Schriften. Auswahl und Einleitung H. W. Eppelsheimer. Frankfurt/Main 1980.*

Claudia Monti
(Milano)

*La metafora e le somiglianze
Considerazioni su Novalis*

I

Per ottenere il controllo sulla prosaica utilità¹ delle cose terrene, l'uomo ha perso il cielo e il familiare stupore per il mistero, per quell'ignoto che non si può conoscere riconducendolo a parametri noti, ma si può solo evocare e rivelare. L'imperativo è per Novalis allora quello di ripoetizzare il mondo, riattingendo all'inesauribile ricchezza di voci segrete e misteriosi rinvii, poiché la poesia è «il senso dello strano, dell'ignoto, dell'arcano, di ciò che *deve essere rivelato*»².

Nella sua visione iniziatica e divinatrice della poesia³ Novalis vorrebbe ritrovare l'attimo epifanico, il momento rivelativo del mondo, l'arcaica felicità dell'appartenenza alla totalità della natura e del cosmo. E nella parola mitopoietica, nel simbolo, vorrebbe ritrovare quel luogo d'intesa in cui si possa cogliere l'anima della natura nel suo dirsi e rivelarsi all'uomo.

Ma per Novalis il dirsi della natura riposa nelle ermetiche segnature⁴, nei tratti divini impressi alle cose, rivelativi di segrete simpatie altrimenti occulte che collegano ogni essere del cosmo. La trama sottile di simpatie e somiglianze, i cui fili sono spezzati dalle crude distinzioni di chi vede solo

¹ Cfr. Novalis, *Das allgemeine Brouillon* in Id., *Schriften*, a cura di P. Kluckhohn e R. Samuel (3. ed.), Stuttgart 1977-1988, III, p. 302: «L'utile è di per sé prosaico». Vedi anche *ibid.*, p. 303. Gli *Schriften* di Novalis verranno in seguito citati con la sigla NS, seguita dal volume in numero romano e dalla pagina in numero arabo.

² Novalis, *Fragmente und Studien 1799-1800*, in NS, III, 685.

³ Il frammento testé citato continua così: «La sensibilità poetica è molto affine alla sensibilità profetica e in generale alla sensibilità religiosa, divinatrice» (NS, III, 686).

⁴ Cfr. Novalis, *Das allgemeine Brouillon*, in NS, III, 267-268: «Non parla soltanto l'uomo - anche l'universo parla - tutto parla - lingue infinite. Dottrina delle segnature».

identità o differenze, si ricompone al vedere e al dire poetico che sa ritrovare le parentele sepolte delle cose, le loro somiglianze disperse.

E ancora per simpatia, per un gioco incrociato di attrazione fra uomo e natura, l'intreccio di simpatie fra le cose, la trama delle segnature, l'«arcano scritto»⁵ dell'universo si rivela al poeta. Il suo «occhio più profondo», sguardo di discendenza ermetica cui le segnature si dischiudono per attrazione fra guardante e guardato⁶, incontra e riconosce la «straordinaria simpatia per il cuore umano» che alberga nella natura e grazie alla quale a sua volta questa gli si rivela⁷. Non tratto in inganno dal fatto che singole parti appaiano un «meccanismo insignificante e inconsapevole»⁸, egli coglie la significatività dell'universo nell'insieme delle sue connessioni segrete e misteriosi rinvii⁹. Perché il senso riposa nella somiglianza. Riconoscere la significatività della natura è vederne la fitta rete di parentele, al cui interno soltanto ha senso ogni cosa: il senso non è riposto nella cosa, ma nel suo somigliare e rimandare ad altro, in un rinvio di simpatie che va all'infinito.

E poeta è chi sa aprirsi ed esporsi alle analogie della natura: in una supposta perdita di identità e nel dissolversi della sua stessa sostanza umana, egli si espone a far riecheggiare in sé la fitta trama di risponderne e corrispondenze, lasciandosi attraversare, quale fluido mobile e trasparente, dal chiamarsi e richiamarsi delle impressioni, così come delle voci del cosmo. Si legge in *Die Lehrlinge zu Saïs*:

[nei poeti] l'umanità si trova nel più compiuto stato di dissolvimento [*Auflösung*] e pertanto ogni impressione si propaga attraverso quella mobile chiarezza di specchio in tutti i suoi infiniti mutamenti in ogni direzione. Tutto trovano nella natura. Soltanto a loro la sua anima non resta estranea.¹⁰

Con il dissolvimento dell'umano avviene l'iniziazione alla poesia, l'accesso al momento epifanico in cui l'anima del mondo si rivela all'uomo: perché solo dissolvendosi egli si riallaccia alla trama di simpatie e parentele

⁵ Cfr. Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*, in NS, I, 329: «il suo scritto arcano è leggibile solo dall'amato, come il mazzo di fiori dell'oriente. In eterno quegli lo leggerà e non sarà mai sazio di leggere, e ogni giorno scorgerà nuovi significati, nuove e più esaltanti rivelazioni della natura amante».

⁶ Cfr. F. von Baader, *Vorlesungen und Erläuterungen zu Jacob Böhme's Lehre*, in Id. *Sämtliche Werke*, Aalen 1963, XIII, pp. 219-223 e passim.

⁷ Novalis, *Die Lehrlinge zu Saïs*, in NS, I, 100.

⁸ NS, I, 100.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ NS, I, 99.

che allaccia a sua volta ogni cosa del cosmo. Allo sguardo simpatetico la natura si rivela ora nel suo significato più segreto, nei suoi misteriosi collegamenti: l'occhio non scorge più nulla di isolato, insegue l'intrecciarsi e rincorrersi di somiglianze e segnature:

Osservava in tutto collegamenti, incontri, coincidenze. E presto non vide più nulla di isolato. [...] Gioiva nell'accostare cose estranee. Ora le stelle erano per lui uomini, ora gli uomini stelle, le stelle animali, le nuvole piante ...¹¹

Ma la metamorfosi che intercorre fra gli esseri dell'universo non scorre soltanto davanti agli occhi dell'iniziato, egli stesso vi si immerge. Poiché il simpatetico ed ermetico sguardo, altro dall'analitico sguardo della distanza, trasforma colui che vede, il quale si fonde e confonde con quanto vede fino ad assumerne la forma e a trasformarsi in esso¹².

Oppure, se vogliamo, come scrive ancora Novalis nei *Lebrlinge zu Saïs*, l'iniziato, il poeta, percependo l'«intima e molteplice parentela con tutti i corpi», accede alla mescolanza e alla metamorfosi con essi: «egli si mescola con tutti gli esseri naturali e in certo qual modo in essi s'incorpora»¹³. E in un'annotazione per la progettata continuazione dello *Ofterdingen* Novalis scriverà ancora che Heinrich, a iniziazione compiuta, «diventa fiore – animale – pietra – stella», per concludere con il consueto rimando alla tradizione ermetica: «Ancora Jakob Böhme a conclusione del libro»¹⁴.

II

Ma la virtuale ricongiunzione alla natura del poeta si compie a prezzo del suo isolamento fra gli uomini.

L'annotazione di Novalis per la continuazione dello *Ofterdingen* testé citata ricompare, poche pagine più in là dei «Paralipomena», in un'altra versione: «Nella follia Heinrich diventa pietra – (fiore) albero tintinnante – ariete d'oro -: ad Heinrich si disvela il senso del mondo. La sua deliberata,

¹¹ NS, I, 80.

¹² Franz von Baader, l'esegeta romantico di Jakob Böhme, così riferiva in proposito il pensiero di quest'ultimo: «L'amore [...] ha alla sua radice il potere di assumere la medesima forma dell'amato guardandolo», in Id., *Sämtliche Werke*, Aalen 1963, X, p. 16. Cfr. C. Monti, *Immagine e magia. A proposito di avanguardia e romanticismo: Hugo Ball e Franz von Baader*, in *Problemi del romanticismo*, a cura di U. Cardinale, Milano 1983, p. 681.

¹³ NS, I, 105.

¹⁴ NS, I, 341.

volontaria follia»¹⁵. Soltanto attraverso l'ormai inevitabile follia del processo poetico, attraverso il dissolvimento dei confini individuali ed umani dichiarato "follia" dal discorso egemone, il poeta può riallacciarsi alla trama di parentele e metamorfosi del cosmo, accedendo alla rivelazione del senso. Soltanto alla follia, se questa è follia, appare il tessuto di simpatie e segnature.

Perché, come è stato rilevato¹⁶, quando il modello della somiglianza viene soppiantato dal modello dell'identità o differenza, esso entra nell'insensatezza o nell'immaginazione. Allora due esperienze del margine possono emergere: il folle, non come malato ma come «devianza» costituita e alimentata, come uomo delle somiglianze selvagge, «alienato nell'analogia»; e il poeta, come colui che sotto il linguaggio delle distinzioni ben ritagliate ritrova un altro discorso, più profondo, che richiama il tempo in cui le parole scintillavano nella simpatia universale delle cose¹⁷.

Né stupisce, osserva ancora Novalis, che in un mondo che ha perso memoria della «straordinaria simpatia col cuore umano»¹⁸ che alberga nella natura e di questa piuttosto diffida vedendovi una potenza ostile da sconfiggere e sottomettere, il «dissolvimento dell'umano», la sua «assimilazione e trasformazione» in entità naturali, in animali, piante, rocce, flutti e tempeste, vengano temuti come un rischioso ottenebramento, uno scivolare in balia di forze indomite, una caduta nella «follia»¹⁹. Similmente, è come un'«amabile follia» che viene considerata la parola del poeta ove si sia persa memoria dell'universo delle somiglianze. La poetica capacità di vedere l'anima della natura nelle segnature e corrispondenze che la pervadono viene ascritta in quel mondo divenuto cieco ad una «fantasia eccessiva», ad un'«indole stravagante», ad un'«amabile follia» appunto, la quale «vede e ode cose, che altri non odono e non vedono»²⁰.

Da chi percepisce ormai solo identità o differenze, il cosmo risonante di echi e richiami rivelato dalla poesia è ritenuto frutto di poetica follia,

¹⁵ NS, I, 344.

¹⁶ cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano 1967.

¹⁷ *Ibid.*, p. 64-65.

¹⁸ NS, I, 100.

¹⁹ Cfr. NS, I, 89: «... degenerazione in bestie ... follia. Il rapporto con le forze naturali, con animali, piante, rupi, onde e burrasche, dovrebbe necessariamente rendere gli uomini simili a questi oggetti, e questa assimilazione, trasformazione, e questo dissolvimento del divino e dell'umano in forze indomite sarebbe lo spirito della natura, di questa paurosamente vorace potenza ...».

²⁰ *Ibid.*

puro gioco di fantasia, ed esso verrebbe prodotto per finzione o artificio dall'uso «improprio e metaforico» del linguaggio²¹, da espedienti retorici quindi, da acrobazie linguistiche: le analogie come invenzione e artificio, prodotte dall'io poetante che liberamente inventerebbe in totale autonomia dalla natura.

Si contrappongono qui due antitetiche concezioni della poesia: una “sacrale” che, negandone l'umana ed estetica separatezza, la riassume nel grande evento della rivelatività cosmico-naturale, dell'epifania delle somiglianze, l'altra, secolarizzata e più propriamente “estetica”, che vi vede una forma della rappresentatività umana, un'invenzione o rappresentazione della soggettività poetica. Se nella prima la poesia svela e rivela orizzonti segreti ma già da sempre disponibili, nella seconda essa è un'arbitraria creazione dell'immaginazione che inventa ed agisce in autonomia dalla natura.

Ma questa seconda concezione si fonda sull'oblio dell'originaria fonte sacrale della poesia, rivelativa di cosmiche parentele, alle quali il poeta dà soltanto voce, perché «nel più compiuto dissolvimento della propria sostanza umana»²² lascia echeggiare in sé ogni variazione melodica della rete di risonanze del cosmo. Tale concezione secolarizzata di una poesia che inventerebbe senza rivelare è per Novalis quella «di chi più non ode e non vede», di chi, avendo perso la simpatetica capacità di vedere le segnature, le ascrive all'arbitrio fantastico e all'abilità retorica del poeta, che inventerebbe egli stesso le analogie, instaurando connessioni e rimandi attraverso traslati, tropi e metafore del suo «linguaggio improprio e metaforico».

III

Vorrei tornare e soffermarmi ora su quel «dissolvimento» (*Auflösung*) dell'umano, cardine del processo iniziatico e poetico di cui scrive Novalis nei *Lehrlinge zu Saïs*²³, per fare alcune considerazioni.

Auflösung è una parola chiave nel lessico novalisiano e, come è stato rilevato²⁴, viene usata dallo scrittore prevalentemente nella sua accezione chimica, nel senso cioè di portare una sostanza dallo stato solido a quello liquido (*flüssig*) predisponendola alla *Mischung*, alla mescolanza con altre so-

²¹ *Ibid.*

²² NS, I, 99.

²³ *Ibid.*

²⁴ Cfr. P. Kapitza, *Die frühromantische Theorie der Mischung. Über den Zusammenhang von romantischer Dichtungstheorie und zeitgenössischer Chemie*, München 1968, pp. 94 ss. e p. 103.

stanze. Novalis mostrava una predilezione per i liquidi che, diversamente dai solidi isolati nella separatezza, sono suscettibili di voluttuose fusioni e mescolanze. Soltanto attraverso il dissolvimento e liquefazione della singola entità si può accedere alla voluttà di romantiche mescolanze con altre entità²⁵. Soltanto la «Auflösung» rende «flüssig» e predisposti alla «Mischung» insomma, consente di fondersi e confondersi, per «mescolarsi con tutti gli esseri naturali e, come dire, incorporarsi in essi»²⁶. Soltanto in stato di dissolvimento-liquefazione della propria umanità si è immessi nella catena delle analogie e delle metamorfosi, si è aperti alle parentele e segnature del cosmo.

La poesia allora, come il novalisiano «amore» che la pervade, è liquidità: «L'acqua [...] appare in terra come elemento dell'amore»²⁷, «la poesia è, per sua natura, liquida»²⁸, e ancora: «Soltanto i poeti dovrebbero trattare la liquidità e parlarne a giovani entusiasti»²⁹.

Se però l'uso di questi termini nella loro accezione chimica in contesti poetologici è stato più volte rilevato, quel che non è stato adeguatamente rilevato è che purtuttavia essi non sono traslati³⁰. *Auflösung*, *flüssig*, *Mischung*, detti della poesia, sono traslati dalla sfera chimica soltanto nel nostro orizzonte linguistico, ma non possono essere ritenuti tali in quello di Novalis. In Novalis *Auflösung* non è un traslato, distolto dal suo senso "proprio" chimico per essere usato in senso improprio, perché non è "proprio" della chimica soltanto, ma indica un processo che si presenta con identiche modalità sia nel mondo della natura sia in quello dell'uomo. Non è una trasposizione dall'inanimato all'animato, dal fisico al non fisico, dalla natura all'uomo, ma vale – per via di analogia – tanto per l'una quanto per per l'altro, non sussistendo in Novalis quella separazione delle due sfere, su cui si fonda la trasposizione dall'una all'altra. Non esistono traslati in Novalis, perché l'universo di Novalis, la sua analogia universale di discendenza ermetica, è al di qua delle separazioni e distinzioni su cui riposa la nozione di trasposizione e metafora: al di qua delle separazioni

²⁵ Cfr. U. Stadler, *Zur Anthropologie Friedrich von Hardenbergs (Novalis)*, in *Novalis und die Wissenschaften*, a cura di H. Uerlings, Tübingen 1997, p. 98.

²⁶ NS, I, 105.

²⁷ NS, I, 104.

²⁸ NS, IV, 246.

²⁹ NS, I, 105.

³⁰ Si veda ad esempio P. Kapitza, *op. cit.*, all'indice analitico: p. 196 («Auflösung, in senso traslato»), p. 198 («Flüssigsein, in senso traslato»).

fra animato e inanimato, uomo e natura, così come delle linguistiche distinzioni fra proprio e improprio.

Ce ne rende ragione uno splendido passo, poche pagine più in là dei *Lebrlinge zu Sais*, sulla liquidezza propria tanto all'uomo quanto alla natura, sull'elemento acqueo:

L'acqua [...] non può negare la sua origine voluttuosa e con celeste onnipotenza appare in terra come elemento dell'amore e della mescolanza [*Mischung*]. L'acqua, in cui nell'antichità si è cercata l'origine delle cose, era un'acqua superiore a quella del mare e delle sorgenti. Soltanto in essa si rivela la liquidezza originaria [*das Urflüssige*] [...]. Nella sete si manifesta quest'anima del mondo, questo potente desiderio di deliquescenza. Gli ebbri sentono fin troppo bene tale voluttà ultraterrena della liquidezza [*des Flüssigen*], e in fondo tutte le nostre sensazioni piacevoli sono svariati moti e deliquescenze di quelle acquee originarie dentro di noi.³¹

Ciò su cui Novalis suggestivamente discetta qui è l'elemento della «liquidezza originaria» (*das Urflüssige*) la quale, «anima» sia della natura sia dell'uomo, preesiste per così dire alle proprie manifestazioni sia naturali sia umane: dall'acqua del mare e delle sorgenti fino all'amore o alla poesia. Essa tutte egualmente le anima, su di essa tutte egualmente poggiano, da essa tutte egualmente si dipartono e in essa tutte si collegano e congiungono, in analogie e somiglianze effettive, in cui traslati e metafore tacciono. «Perché con l'acqua in noi vediamo l'acqua», se vogliamo, con Empedocle.

Non è metafora, similitudine, figura retorica la liquidezza umana, è un'analogia, un'affinità reale con altre varie liquidezze del cosmo. Ma prendendo la metafora alla lettera, letteralizzandola, l'analogia da retorica che era ridiventa reale. Abolendo anche il “come” implicito o esplicito della similitudine abbreviata o non, letteralizzando il tropo, Novalis scrive: «Che altro sono io se non il fiume, quando il mio malinconico sguardo scende sulle onde e i miei pensieri si perdono nella corrente?»³².

Infatti, come è stato scritto, la metafora – ad esempio le metafore di liquidezza, fusione, con cui si dicono le sensazioni amorose – è in molti casi un'«analogia reale», non esprime antropocentricamente una «proiezione» dell'uomo sulla natura e concomitante «animazione della natura» da parte dell'uomo. Non è la forma acquee di tanti vissuti umani che ha dato vita

³¹ NS, I, 104.

³² NS, I, 100.

alle tante animazioni dell'acqua in letteratura³³. Poiché acqua e natura animate sono già, ed è appunto quanto viene visto, ma soltanto visto, rivelato, fatto parlare, e non creato o inventato da similitudini e metafore dei poeti.

Esse allora non sabbero più traslati, usi impropri, figurati ecc., ma indicherebbero «connessioni effettive», per adottare l'espressione usata da Bruno Snell nell'analisi delle molte similitudini omeriche ancora legate ad uno sfondo mitico-simbolico, che egli invita ripetutamente a «prendere alla lettera», perché, fuor di metafora, si colga tutta la loro portata di connessione effettiva e non retorica. Snell porta come esempio il paragone omerico fra il guerriero e il leone, e invita a prendere Omero alla lettera, quando scrive che qualcuno si lancia contro il nemico come un leone. Questa infatti non è soltanto una similitudine, è almeno in origine un «collegamento effettivo», e lo è per il fatto che in ambedue, sia nel guerriero sia nel leone, «agisce la stessa forza»³⁴.

Non si tratterebbe quindi di traslati linguistici o di figure retoriche, inventati da immaginazioni poetiche che agiscono in totale libertà e totalmente autonome dalla natura.

IV

Siamo qui lontani dalle classiche concezioni della metafora come trasposizione sostitutiva da proprio a improprio o da quelle più recenti come predicazione interattiva fra isotopie lontane – lontane per il pensiero occidentale – quali animato/inanimato o umano/naturale, al fine forse di un'umanizzazione discorsiva della natura o di una discorsiva naturalizzazione dell'umano. La natura non deve essere umanizzata né l'uomo naturalizzato nel discorso, perché lo sono già nella realtà.

La poetica novalisiana dell'analogia universale nelle sue implicazioni oppositive con l'ambito del metaforico risalterà nitidamente, oltre un secolo più tardi, nella poetica di uno scrittore che a Novalis di molto fu debitore. A proposito della propria concezione del *Gleichnis* scrive Musil nella *Rede zur Rilke-Feier*, apparentemente parlando di Rilke, in realtà di se stesso, implicitamente di Novalis:

³³ H. Böhme, *Umriss einer Kulturgeschichte des Wassers. Eine Einleitung*, in *Kulturgeschichte des Wassers*, a cura di H. Böhme, Frankfurt/M. 1988, pp. 21-23.

³⁴ Cfr. B. Snell, *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*, Hamburg 1955 (III edizione rivista e ampliata), pp. 270-272.

Le sfere delle diverse specie, separate dal pensiero comune, sembrano unificarsi in un'unica sfera. Una cosa non viene mai paragonata ad un'altra come due entità distinte e separate che restino tali; perché anche ove questo avviene e si dice che una cosa è "come" un'altra, nello stesso momento sembra che essa sia sempre stata quell'altra fin dai tempi dei tempi³⁵ [...] Tutte le cose ed eventi sono imparentati fra di loro e si scambiano il posto come le stelle ...³⁶

E qui cade, non a caso, un rimando a Novalis: non a caso, perché nel *Gleichnis* di Musil è stato ravvisato un calco della novalisiana analogia universale di discendenza ermetica. *Gleichnis*, semema tedesco intraducibile e di volta in volta variamente mal tradotto, in Musil nulla ha a che vedere con la metafora o la similitudine in genere, abbreviata o non. Anzi il *Gleichnis* implicitamente confuta e contraddice questa figure retoriche.

In esso, continua Musil, scompare il "proprio", come proprietà o pertinenza semantica univoca di una parola, di una cosa: «Le Eigenschaftien diventano Aller-schaftien! Il "proprio" diventa di tutti! Si stacca da cose e situazioni per librarsi sospeso nel fuoco e nel vento del fuoco»³⁷. Scomparso il "proprio", scompare anche l'"improprio", cade la traslazione metaforica dall'uno all'altro e finalmente, fuor di metafora, riaffiorano le somiglianze e parentele fra le cose.

Nel *Gleichnis*, così come nel principio poetico dell'analogia di Novalis, si rivela la fitta trama di parentele del cosmo. In esso, come nella rivelativa parola mitopoietica, come nel simbolo, non si instaurano connessioni retorico-discorsive, sostitutive o interattive che siano, ma traspaiono parentele effettive, originarie e primordiali fra uomo e natura, esseri animati e inanimati, fisici e non fisici: perché nel dire che una cosa è "come" un'altra essa appare essere stata sempre quell'altra fin dai tempi dei tempi.

V

Del resto come può esistere il traslato linguistico nell'universo delle somiglianze?

Il traslato, il tropo, l'improprio, la retorica in generale, gettano un ponte fra ciò che il principio d'identità e la sua logica disgiuntiva hanno separato. Tutto già chiaro fin dall'inizio del nostro razionalismo occiden-

³⁵ R. Musil, *Rede zur Rilke-Feier*, in Id., *Prosa und Stücke. Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*, a cura di A. Frisé, Hamburg 1978, p. 1237.

³⁶ *Ibid.*, p. 1240.

³⁷ *Ibid.*, p. 1237.

tale. Senza principio d'identità nessun tropo. Senza *Logica* nessuna *Retorica*. O, se vogliamo, senza il "proprio" sancito dal principio d'identità (significa questo e non altro) nessun "improprio".

Ma se la Grecia classica aristotelica fondava la logica e la retorica, il "proprio" e l'"improprio", la Grecia di Hermes e dei suoi culti manteneva in vita un'altra tradizione segreta e sotterranea, preclassica e orientale, in cui vigeva invece il principio di contraddizione e della somiglianza universale³⁸. Tradizione questa che, attraverso innumerevoli trasformazioni, inesti e trapianti (ermetismo ellenistico, ermetismo rinascimentale, Paracelso, Böhme, pietismo ecc.), nutrirà quel filo oscuro della cultura europea raccolto dal romanticismo, giungendo fino a Novalis e alla sua analogia universale di discendenza appunto ermetica. Nell'universo delle somiglianze il senso non viene a una cosa da ciò che le è "proprio", ma dal suo somigliare e rimandare ad altro: nella catena di parentele del cosmo una pianta ha senso perché rinvia a una parte del corpo, che ha senso perché rinvia a una stella, e questa ha senso perché rinvia a una gamma musicale e così via, in uno slittamento inarrestabile e in un rimando che va all'infinito³⁹.

Le collusioni fra traslato linguistico e razionalismo occidentale non potevano sfuggire a un acuto indagatore della metafisica come Heidegger. Questi riteneva che la traslazione metaforica potesse esistere soltanto entro i confini dell'Occidente e dei suoi linguaggi: poiché sarebbero soltanto i linguaggi e le culture in cui, con la metafora, si distingue un senso «proprio», che disgiungono e distinguono il «sensibile» dall'«intelligibile», il fisico dal non fisico, configurando in tal modo un dominio metafisico in cui si ignorano somiglianze e corrispondenze⁴⁰.

Infatti la nozione di trasposizione e metafora riposerebbe sulla distinzione, per non dire la separazione, del fisico e del non fisico come due sfere sussistenti ciascuna per sé, vale a dire su quella separazione che conferirebbe alla metafisica e al pensiero occidentale i suoi tratti determinanti. Ma ora, con la percezione della limitatezza della metafisica, perderebbe validità anche la nozione di metafora, di cui troppo spesso sarebbe stato fatto uso e abuso nella interpretazione delle opere poetiche⁴¹.

³⁸ Cfr. U. Eco, *I limiti dell'interpretazione*, Milano 1990, p. 45.

³⁹ Cfr. M. Foucault, *Le parole e le cose*, Milano 1967, parte prima, cap. II.

⁴⁰ M. Heidegger, *Der Satz vom Grund*, Stuttgart 1957, pp. 86-89.

⁴¹ *Ibid.*, p. 89.

VI

Heidegger fa a questo proposito l'esempio del poeta a suo avviso più lontano dalla metafisica: Hölderlin.

Prende in considerazione le espressioni «Worte wie Blumen» e «Blume des Mundes» con cui Hölderlin designa il linguaggio, per mostrare quanto falso ed erroneo sarebbe il considerarle delle metafore⁴². Con le espressioni «parole come fiori» e «fiore della bocca» Hölderlin, rispettivamente nelle liriche *Brod und Wein* e *Germanien*, indica il linguaggio come nominazione, quel nominare epifanico e rivelativo cui è dato svelare il divino nella natura. In *Brod und Wein* egli scrive che l'uomo:

Deve prima sopportare. Allora dà nome a ciò che più ama / e le parole nascono come fiori.⁴³

E in *Germanien* scrive che, se con il «fiore della bocca», donato agli uomini dagli dei, si nomina la «sacra terra», allora:

[...] Mugghiano le acque sulla roccia / e la tempesta nella selva, e nel loro nome / risuona da tempi antichi l'eco del Divino passato.⁴⁴

La parola poetica, donata agli uomini dagli dei, nomina disvelandolo ciò che, non detto, troppo a lungo è rimasto enigma⁴⁵, vale a dire il divino dei tempi antichi. In quanto tale essa è simbolo, se simbolo è cogliere il divino della natura nel suo rivelarsi all'uomo. Oppure è mito, se mito è quel «nome» in cui avviene l'«autorivelazione della divinità donata all'uomo, l'incontro vivente con essa», come scrisse il mitologo Walter Otto, a commento di questo stesso passo di *Germanien*⁴⁶. Non è però un segno, perché il segno rimanda, designandolo, a qualcosa fuori di sé. Mentre nome, simbolo, mito immediatamente coincidono con la posseduta evidenza dell'essere.

Ma se l'espressione «Blume des Mundes» non indica un dire qualsiasi, bensì il dire della nominazione, rivelativo del divino nella natura, come

⁴² M. Heidegger, *Das Wesen der Sprache*, in Id., *Unterwegs zur Sprache*, Stuttgart 1959, p. 207.

⁴³ Hölderlin, *Brod und Wein*, in Id., *Sämtliche Werke*, a cura di F. Beißner, II, Stuttgart 1951, p. 93.

⁴⁴ Hölderlin, *Germanien*, in Id., *op. cit.*, p. 152.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁶ W. Otto, *Der ursprüngliche Mythos im Lichte der Sympathie von Mensch und Welt* (1956), in Id., *Mythos und Welt*, a cura di K. von Fritz, Stuttgart 1962, p. 233.

potrebbe dirlo altrimenti se non a sua volta nominandolo? «Fiore della bocca», nominando l'atto stesso della nominazione, lo rivela allora a sua volta come una parola ove non abita l'uomo soltanto, ma l'uomo, gli dei e la natura ad un tempo: perché, scrive Heidegger, «dando alla parola il nome di "fiore della bocca", udiamo quella terra che il suono del linguaggio reca in sé nel suo sorgere»⁴⁷.

A condizione però di non considerare questa nominazione una metafora. Perché per la metafora, o meglio per la metafisica e il suo antropocentrismo con cui la metafora è solidale, il linguaggio non sorge dalla terra, la parola quindi *non è* un fiore. Una nominazione che riveli, in un orizzonte non antropocentrico, l'inerire della parola umana al fluire e crescere della terra non può essere letta come metafora, come connessione linguistica o retorica instaurata dalla soggettività poetica, ma indica una familiarità reale: la parola *è* un fiore, effettivamente e non metaforicamente o retoricamente. La nominazione, come il simbolo, appartiene a un altro universo, in cui la retorica e i suoi traslati tacciono⁴⁸.

Del resto, come ha scritto Kommerell, quel che in Hölderlin consente di accedere alla nominazione poetica è l'iniziazione alla vita della natura, e questo altro non è se non il saperla «vedere», conoscerla simpateticamente riconoscendone i movimenti come gesti dell'anima. Perché «per iniziazione» la natura dischiude e rivela i suoi movimenti, i suoi gesti, le sue configurazioni segrete, acconsentendo a donarsi al cuore che ad essa si apre: «Vivere in tale beato stato d'intesa: questo significa vedere. Venirne espulsi: questo significa diventare ciechi»⁴⁹. Come nella lirica *Der blinde Sänger, Il cantore cieco*, in cui lo stato del poeta ancora vedente era caratterizzato dal fatto che egli, da giovinetto, quando ancora riconosceva i gesti della natura, vedeva migrare le «ali del cielo»⁵⁰, non le nuvole. Le «ali del cielo», ecco una nominazione:

Questa è una delle più semplici descrizioni del mito della natura hölderliniano, che è compiutamente esoterico. La vita dei movimenti della natura come gesti dell'anima che si è dischiusa al poeta non at-

⁴⁷ M. Heidegger, *Das Wesen der Sprache*, cit., p. 208.

⁴⁸ Cfr. C. Monti, «Worte wie Blumen»: morte della metafora e voce della terra. A proposito di corpo e parola in Heidegger, Hölderlin, Musil, in *Körpersprache und Sprachkörper. Semiotische Interferenzen in der deutschen Literatur*, a cura di C. Monti e altri, Innsbruck-Wien 1996.

⁴⁹ Cfr. M. Kommerell, *Hölderlins Empedokles-Dichtungen*, in Id., *Geist und Buchstabe der Dichtung*, Frankfurt 1940, p. 322.

⁵⁰ Hölderlin, *Der blinde Sänger*, in Id., *op. cit.*, p. 54.

traverso una ricerca, ma per iniziazione, lo autorizza alle nominazioni poetiche di cui è dato qui un esempio per tutte.⁵¹

Ma nella notte e nella cecità della separatezza in cui ora siamo, anche al poeta, ormai «cantore cieco», è dato di vedere soltanto nuvole, non ali del cielo. Le cose non scintillano più nella simpatia universale, e neppure le parole: la nominazione è diventata impossibile. All'accecato cui è preclusa la nominazione rivelativa non restano che vuoti segni designativi, non resta che «designare il proprio lutto, designando lo stato che rimpiange»⁵². Passati i simboli e le nominazioni, restano i segni.

Se quello evocato in *Germanien* è quindi l'atteso nominare di Hölderlin, diversificato e sofferto appare il collocarsi di Hölderlin nei suoi confronti. Talvolta, assai di rado, esso ha luogo come momento epifanico del riconoscimento fra uomini e dei. Ma più sovente prevale il lamento, l'attesa, il timore: il nominare è rimpianto come cosa perduta da cui si sia preso commiato, oppure è rinviato in attesa della maturazione dei tempi, o ancora, in mancanza di questa, risulta fonte di smarrimento e pericolo, è visto come *hybris*, tentazione sacrilega. Perché la parola poetica che nomina, rivelandolo, il divino nella natura, se è un dono divino all'uomo, è un dono che viene dato e insieme sottratto, è dono e insieme sottrazione del dono.

In Hölderlin prevale la dimensione tragica della parola poetica, che dovendo dire il divino in un mondo abbandonato dagli dei, dovendo vedere nella cecità della notte, deve accedere a qualcosa il cui accesso è oggi sbarato. E questo è lo statuto paradossale dell'atto poetico, che pur risultando impossibile è tuttavia dichiarato fondante di ogni moderna possibilità della poesia: il paradosso di dover dire la nominazione impossibile.

VII

Hölderlin e Novalis allora, se da molto sono uniti, da molto appaiono anche divisi.

Ambedue alla ricerca di una dimensione sacrale della poesia come epifania e rivelazione, come spazio in cui si colgano il divino e la natura nel loro rivelarsi all'uomo, essi infrangono ambedue le delimitazioni mondane del fenomeno artistico o poetico, perché arduo è riportare quello spazio alle ristrette dimensioni dell'estetica o della poetica. Similmente, per raggiungere il luogo epifanico della poesia, Hölderlin e Novalis sono ambedue

⁵¹ M. Kommerell, *op. cit.*, p. 322.

⁵² *Ibid.*, p. 323.

alla ricerca di un'interiorità, di un'individualità umana che non si contrapponga alla natura, ma ad essa si apra ed esponga per segretamente parteciparne.

È qui però che i loro percorsi si dividono.

Perché in Novalis l'uomo non contrapposto, bensì aperto al mondo, il poeta, a iniziazione compiuta si riscopre immerso e trasformato nella natura, che tutta gli si rivela nel suo significato più nascosto, nei suoi misteriosi collegamenti e segreti rinvii. Costantemente immerso nella trama simbolica del cosmo e invaso dal chiamarsi e richiamarsi delle sue voci, la sua esistenza diventa allora, come è stato scritto, un'esistenza «estatica»⁵³.

Hölderlin invece, pur partendo dalla medesima prospettiva, va per altre vie. Perché in lui il divino e la natura si rivelano sì all'uomo in ascolto, al poeta, ma nella tragica duplicità della rivelazione-nascondimento, del mostrarsi-celarsi, della presenza-assenza, del dono sottratto e del possesso impossibile. Ed è questo in fondo che ostacola il cammino iniziatico, e impedisce il compiersi dell'apertura e dell'ascolto nell'abbandono all'«estaticità»⁵⁴.

Nel disincanto di un mondo abbandonato dagli dei (Hölderlin) e decaduto a prosa (Novalis), impietrito nella fredda ragione dell'identità o differenza, delle antiche familiarità, sintonie, simpatie non sono rimaste dunque null'altro che metafore, che espedienti illusori del linguaggio, che finzioni e surrogati retorici.

Attraverso un'altra dimensione del dire, il dire della nominazione poetica, attraverso il «fiore della bocca» rivelativo dell'intesa fra uomo e natura, dono dato e sottratto, Hölderlin vorrebbe tornare a riconoscere somiglianze e parentele, vorrebbe tornare a vedere le «ali del cielo»⁵⁵, non le nuvole. Ma poiché da quello stato d'intesa fra uomo e natura siamo stati espulsi, diventando ciechi, nella notte in cui siamo quel vedere ci è precluso: agli occhi accecati le nuvole non resteranno che nuvole.

Estaticamente immerso nella trama delle somiglianze e certo di saperle riconoscere, l'iniziato di Novalis non vede invece più nulla di separato. I suoi occhi ricompongono la tenue trama scintillante di simpatie e parentele, lacerata da colui che «più non ode e non vede» poiché non vede ormai che identità o differenze. Da colui che cieco alle analogie le espelle

⁵³ Cfr. G. Moretti, *La segnatura romantica: Filosofia e sentimento da Novalis a Heidegger*, Como 1992, p. 25.

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Hölderlin, *Der blinde Sänger*, in Id., *op. cit.*, p. 54.

dal mondo, relegandole ad esperienze del margine, all'immaginazione o all'insensatezza, ad illusioni linguistiche o ad illusorie follie, ascrivendole all'allucinazione del pazzo o all'invenzione del poeta, alla «follia» o al «linguaggio improprio e metaforico»⁵⁶.

Il dire di Novalis cerca allora di liberare le somiglianze dalla gabbia della follia e del linguaggio metaforico in cui sono state relegate, per restituircele attraverso una rivelativa parola mitopoietica in cui esse si costituiscano come connessioni effettive e non retoriche. Allora letteralizza ostinatamente le metafore per vanificarle, perché prese alla lettera liberino le somiglianze in esse prigioniere, e perché le parentele «fuor di metafora» tornino ad essere reali.

I fiori e gli alberi parlano davvero nel magico universo in cui si avventura Heinrich von Ofterdingen nella seconda parte del romanzo; fuor di metafora o di similitudine essi *sono* parole, effettivamente e non retoricamente. Verso la fine della parte compiuta dell'incompiuto *Heinrich von Ofterdingen*, il protagonista, dopo la morte di Matilde sconsolato pellegrino, s'imbatte in una roccia isolata su cui piega i suoi pesanti rami un'antica quercia. Dapprima egli ode uscire dalla roccia un canto, in cui voci gioiose gli indirizzano benevole parole di conforto; poi dalle fronde dell'albero, attraverso i rami, gli parla la voce stessa di Matilde.

E come nella suggestiva disquisizione sulla «liquidezza originaria» dei *Lehrlinge zu Saïs*, anche in *Heinrich von Ofterdingen* si discetta su quello sfondo, su quella natura animata o animistica in cui si collocano, su cui poggiano e da cui nascono le analogie reali, le connessioni effettive: come quelle fra parole ed alberi, fra voce umana e voce della natura:

I vegetali sono il linguaggio più immediato del suolo. Ogni nuova foglia, ogni fiore strano è un qualche segreto che si esprime e che, per non potersi muovere e formar parole dal troppo amore e dalla troppa gioia, diventa una placida e muta pianta.⁵⁷

Del resto anche il procedere verso la fiaba della seconda parte dello *Heinrich von Ofterdingen*, l'evolversi del romanzo in fiaba nella poetica di Novalis, l'elezione della fiaba a «canone della poesia»⁵⁸, l'«instaurazione di un mondo di fiaba» di cui si dice in uno degli ultimi appunti⁵⁹, è un modo di tornare più speditamente all'universo delle simpatie, facendo uscir di

⁵⁶ NS, I, 100.

⁵⁷ NS, I, 329.

⁵⁸ NS, III, 449.

⁵⁹ NS, I, 347.

metafora somiglianze e metamorfosi. Anche canonizzare la poesia come fiaba significa restituirla all'universo delle somiglianze, togliendola a quella follia cui soltanto chi più non ode e non vede ascrive la poetica facoltà di vedere l'anima della natura nelle segnature e corrispondenze che la pervadono⁶⁰.

Nelle ultimissime importanti annotazioni, in cui Novalis prefigura ideograficamente e narrativamente la continuazione del romanzo, si dice che Matilde è il fiore azzurro, e che attraverso una serie di gesti iniziatici e sacrificali, ma senza alcun ricorso alla «deliberata follia» accennata in appunti precedenti⁶¹, Heinrich è immesso nella catena di metamorfosi del cosmo: si trasforma dapprima in una pietra, quindi in un albero tintinnante, infine in un ariete d'oro⁶².

In tal modo, nel processo circolare e reversibile, sempre riavvolgentesi a spirale su se stesso, dell'ininterrotta metamorfosi dell'uomo nella natura e della natura nell'uomo, pietre o alberi parlano e gli uomini diventano alberi o pietre, le parole *sono* fiori e i fiori *sono* parole, ogni cosa trova la propria verità nel somigliare ad altro o nel trasformarsi in altro, e l'abbandono all'«estaticità» sembra giungere forse all'atteso compimento.

⁶⁰ Cfr. NS, I, 100.

⁶¹ NS, I, 344. Cfr. sopra, citazione di cui alla nota 15.

⁶² Cfr. NS, I, 348.

Ulrich Stadler
(Zürich)

Überlegungen zur frühromantischen Poetik des Kleinen

Alles beruht auf Kleinigkeiten.
Nichts ist unwichtig, denn nichts
ist einzeln ... oft ist eben das
Wichtigste ein Etwas, was sich
dem leisesten Gefühl beinah ent-
zieht.¹

Klein ist, was nicht groß ist. Ja wenn es so einfach wäre! Kleinheit ist wie Kürze zunächst einmal ein relativer Begriff. Darüber hinaus ist sie in erster Linie eine formale Bestimmung, aber darin geht sie nicht auf. Aus der rein quantitativen, formalen Bestimmung können sich, wie noch zu sehen sein wird, auch qualitative, inhaltliche Merkmale ergeben. Es sollen hier zur Klärung der Begrifflichkeit drei verschiedene Arten von Kleinheit unterschieden werden, die uns in literarischen Texten begegnen. Die erste ist die gattungsspezifisch zu fassende Kleinheit. Klein, d. h. von geringer quantitativer Ausdehnung sind etwa das Bispel, die Fazetie, das Apophthegma, die Kalendergeschichte, die Fabel, die Anekdote, die Idylle, die Pastorelle, der Aphorismus, das Fragment und die Kurzgeschichte. Allein die bloße Aufzählung läßt erkennen, daß es sich dabei um sehr verschiedene Formen handelt, die auch inhaltlich sehr unterschiedliche Bedeutung besitzen.

Die zweite Form, in der uns Kleinheit in literarischen Texten begegnet, ist eine inhaltlich-thematische. Sie betrifft die Sujets, von denen die Dichtung handelt. Kleine Dinge werden dabei wichtig genommen, weil

¹ Friedrich Schlegel, *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* (1798), in: *Kritische Friedrich Schlegel-Ausgabe*, hrsg. v. E. Behler u.a., München/Paderborn 1958 ff., Bd. 1, S. 398.

sich in ihnen ein Größeres spiegeln kann. Nach Art der Mikrokosmos-Makrokosmos-Analogie, bei welcher der Mensch gleichnishaft die ganze Welt widerspiegelt, wird das ganz Kleine für den Menschen und dessen Geschichte als belangvoll erklärt. Ich möchte ein solches Kleines das spiegelbildliche Kleine nennen. Unbestrittener Großmeister dieser zweiten Art des Kleinen war Adalbert Stifter. Friedrich Hebbel, der es mehr mit dem Großen, mit dem Epochalen hielt, hat das «Diminutivtalent»² Stifter herb kritisiert, was diesen bekanntlich zu einer ausführlichen Verteidigung des Kleinen in der “Vorrede” zu dem Sammelband *Bunte Steine* veranlaßte. Noch in der zweiten Fassung der *Mappe meines Urgroßvaters* heißt es einmal:

Man muß die Gebote der Naturdinge lernen, was sie verlangen und was sie verweigern, man muß in der steten Anschauung der kleinsten Sachen erkennen, wie sie sind, und ihnen zu Willen sein. Dann wird man das Wachsen und Entstehen erleichtern.³

Von dieser zweiten Form läßt sich ein drittes Kleines unterscheiden, das ich das explosive Kleine nennen möchte. Wie das spiegelbildliche Kleine ist es inhaltlich-thematisch gefaßt. Sein Verhältnis zum Großen ist jedoch nicht so sehr eines der Ähnlichkeit, der Analogie; vielmehr trägt es selber den Hang zum Großen in sich. Diese Veränderung oder Vergrößerung geschieht nicht auf additiv-mechanischem Wege, sondern exponentiell: Es hat Sprengkraft in sich. Seine Stunde schlägt, wenn das mechanistische Paradigma an ein Ende gekommen ist und neue Paradigmen, wie das elektrische und das chemische, ihren Siegeszug antreten. Diese dritte Form des Kleinen ist – das wäre meine These, die ich im Folgenden explizieren möchte – für die romantische, insbesondere die frühromantische Literatur bedeutungsvoll geworden. Und bedeutungsvoll ist sie auch – das wäre meine zweite These, welche die fortdauernde Aktualität der romantischen Literatur unterstreichen soll – für die Literatur der klassischen Avantgarde wie für diejenige unserer Zeit.

Die Gegenüberstellung dieser verschiedenen Formen der Kleinheit ist eine idealtypische Konstruktion, denn in der historischen Realität haben sich die drei Formen auf vielfältige Weise gemischt und überlappt. Dem Blick auf das Kleine sei zudem kontrastiv der auf das Große an die Seite gestellt. Auch bei Letzterem können sich inhaltliche und formale Ge-

² Friedrich Hebbel, *Das Komma im Frack*, in: *Werke*, hrsg. v. Th. Poppe, Berlin u.a. o.J., Bd. 8, S. 345.

³ Adalbert Stifter, *Studien*, 2. Teil, hrsg. v. M. Stefl, Basel 1955, S. 597.

sichtspunkte überschneiden. Das Große war seit Pseudolongin zugleich auch ein Synonym für das Erhabene. Die Schrift *Peri Hypsous* bildete neben der *Poetik* des Aristoteles und der *Ars poetica* des Horaz die Grundlage für jede literaturkritische und poetologische Überlegung im 17. und 18. Jahrhundert. Im Zuge der Aufwertung der sinnlichen Erkenntnis und der Herausbildung der neuen Disziplin der Ästhetik wurde dieses Werk des Pseudolongin immer entschiedener als ein Buch verstanden, das mehr als rhetorische Vorgaben liefern sollte und konnte. Parallel zu dieser Modifizierung wurde auch der Begriff des Erhabenen zunehmend als eine Kategorie betrachtet, die dem Schönen mindestens gleichrangig, wenn nicht gar überlegen sei. Die Nebeneinanderstellung der beiden Begriffe formte den Titel und den Aufbau von Edmund Burkes wirkungsästhetischer Abhandlung *A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and the Beautiful* (1757) genauso wie von Immanuel Kants vorkritischer Schrift *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* von 1764. Noch die *Kritik der Urteilskraft* von 1790 ist zumindest von der Konzeption her auf eine Gleichbehandlung des Erhabenen und des Schönen angelegt, denn beide Begriffe werden in einleitenden Kapiteln, die parallel betitelt sind, vorgestellt («Analytik des Schönen» / «Analytik des Erhabenen»).

Bei Pseudolongin bildete das Erhabene, das Große eine Dreieinheit: Es war (1.) rhetorisch faßbar; es ließ sich (2.) als außerordentliche Gemütsbewegung, d.h. als Ausdruck einer hohen Gesinnung, einer starken Seele oder Persönlichkeit verstehen, und es war (3.) an ganz bestimmte Inhalte, nämlich an große Gegenstände, gebunden. In der Schrift *Peri Hypsous* heißt es:

Wenn man rings unsere Umwelt betrachtet und sieht, in welchem Ausmaß das Ungewöhnliche, das Große ... in allem überwiegt, so wird man rasch erkennen, wozu wir geboren sind. Von der Natur irgendwie geleitet, bewundern wir darum nicht die kleinen Bäche, beim Zeus, wenn sie auch durchsichtig und nützlich sind, sondern den Nil und die Donau oder den Rhein und noch viel mehr als sie den Ozean. Und über ein Flämmchen, das wir selbst anzünden, staunen wir ... nicht so sehr wie über jene Feuer des Himmels, die doch häufig ins Dunkel tauchen; auch die Krater des Ätna halten wir für ein größeres Wunder – große Steine und ganze Felsbrocken schleudert er bei seinen Ausbrüchen aus den Tiefen hervor ...⁴

⁴ Pseudo-Longinos, *Vom Erhabenen*. Griechisch und Deutsch, hrsg. v. R. Brandt, Darmstadt 1966, S. 99.

Bei Pseudolongin findet sich also ein seltsames Junktum von hohen, großen Gedanken und Gefühlen, großen, pathetischen Worten und Wortverbindungen, die jenen Gedanken und Gefühlen adäquat sein müssen, und schließlich auch von Themen, also Inhalten, die den Gedanken, Gefühlen und Worten entsprechen sollen. Die Verbindung von hoher Gesinnung, hoher Sprechweise und hoher Thematik ist in Anlehnung an Pseudolongin im ganzen 17. und 18. Jahrhundert sakrosankt gewesen. Edward Young hatte sie in *The Complaints or Night Thoughts on Life, Death and Immortality* in der Devise zusammengefaßt: «Great Objects make Great Minds»⁵.

Gegenüber dieser Traditionslinie von Pseudolongin zu Young erscheint die frühromantische Vorliebe für das Kleine zunächst einmal ganz und gar rätselhaft. Denn die Autoren der Romantik und erst recht die der Frühromantik waren keineswegs gegen das Erhabene, das Große, eingestellt. Ganz im Gegenteil: Sie waren in ihrer Mehrheit Anhänger Rousseaus, und dieser hatte in *Les Confessions* ein vielbeachtetes Plädoyer für die wildromantische, erhabene Landschaft gegeben, als er schrieb:

Im übrigen versteht man schon, welche Landschaft mir besonders gefällt. Niemals flaches, ebenes Land ... Für mich muß es Wildbäche, Felsen, Tannen, schwarze Wälder, Berge, steile Wege zum Besteigen und zum Herabklettern haben und Abgründe links und rechts, die mir Furcht einjagen.⁶

Die Vorliebe für eine gebirgige Landschaft mit jähren Schluchten und Wasserfällen hatte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Schule gemacht und einen Geschmackswandel signalisiert. Die Bevorzugung der erhabenen Landschaft gegenüber der schönen war weit verbreitet⁷, und

⁵ Edward Young, *Night Thoughts*, hrsg. von Stephen Cornford, Cambridge 1989, S. 284. –: «Große Gegenstände bilden große Seelen», (*Dr. Eduard Young's Klagen, oder Nachtgedanken über Leben, Tod und Unsterblichkeit in neun Nächten*, in: *Einige Werke von Dr. Eduard Young. 1. Theil*, hrsg. und aus dem Englischen übersetzt von J. A. Ebert, Braunschweig/Hildesheim 1777, S. 316).

⁶ «Au reste, on sait déjà se que j'entends par un beau pays. Jamais pays de plaine ... Il me faut des torrents, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtes qui me fassent bien peur» (Jean Jacques Rousseau, *Les confessions*. Paris o.J., Partie I, Livre IV, S. 159).

⁷ Vgl. hierzu auch die Abhandlung des Popularphilosophen Christian Garve *Über einige Schönheiten der Gebirgsgegenden*. Darin heißt es: «In hohen Gebirgen sind auch die großen Formen der Berge selbst, und ihre schroffen Felsen merkwürdig, und bey ihnen verschwinden die Eindrücke, welche das Einzelne macht, unter der Größe des Ganzen.

weit verbreitet war auch die dazu komplementäre Verachtung des Gegenteils vom Großen und Erhabenen. So schrieb etwa der osnabrückische, der Aufklärung verpflichtete Autor Justus Möser in seinen *Patriotischen Phantasien* von 1774-86 einen Beitrag mit dem Titel *Das englische Gärtgen*, in dem er sich über die Hortomanie lustig machte, bei der kleine, ja winzige Gärten zu englischen Parklandschaften umgestaltet worden waren⁸. Und diesem Trend der Verachtung des Kleinen schlossen sich auch die frühromantischen Autoren an. So blies etwa August Wilhelm Schlegel ins gleiche Horn, wenn er in seiner *Vorrede zu Horatio Walpole's historischen, literarischen und unterhaltenden Schriften* von 1800 die Imitationen von englischen Gartenanlagen auf kleinstem Raum kritisierte:

Wie kleinlich fällt immer in künstlichen Anlagen, was wild und erhaben sein soll, als Felsen, Stromfälle, Ruinen, gegen die Wirklichkeit aus!⁹

Ähnlich hart fiel die Kritik Schlegels an den Malern aus, die kleine Gegenstände malten oder aber in ihren Bildern Details mit akribischer Sorgfalt wiedergaben. Balthasar Denner (1685-1749) etwa, der sich auf eine peinlich genaue Wiedergabe aller Falten, Härchen und Poren der Hautoberfläche konzentrierte, wurde von August Wilhelm als «Porendenner» genauso abgelehnt wie die «andern mikroskopischen Insektenmaler»¹⁰. Die Orientierung am Kleinen galt als kleinlich, und kleinlich – das war in *aestheticis* – ein vernichtendes Urteil im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts. Kleinlich, das wollten die um 1770 Geborenen in ihren literarischen Arbeiten um keinen Preis sein, und dennoch verschrieben sich viele von ihnen einer kleinen Form, nämlich dem Fragment!

Nun kursieren unter diesem Namen unterschiedliche Texte. Gewöhnlich werden alle kurzen Prosastücke, welche z.B. die beiden wichtigsten frühromantischen Autoren, nämlich Novalis und Friedrich Schlegel, hin-

Überhaupt sind die hohen Gebirge die Region für die Empfindungen des Erhabenen; die Mittel- und Vorgebirge sind die Region für die Empfindungen des Schönen» (Christian Garve, *Popularphilosophische Schriften über literarische, ästhetische und gesellschaftliche Gegenstände*, hrsg. v. K. Wölfel, Stuttgart 1974, 2. Bd., S. 169 (= S. 1095).

⁸ Justus Möser, *Anwalt des Vaterlands*. Ausgewählte Werke, hrsg. v. Fr. Berger, Leipzig/Weimar 1978, S. 234-236.

⁹ August Wilhelm Schlegel, *Sämtliche Werke*, hrsg. v. E. Böcking, Leipzig 1846f., 8. Bd., S. 62.

¹⁰ August Wilhelm Schlegel, *Ueber das Verhältnis der schönen Kunst zur Natur*, in: *Sämtliche Werke* (wie Anm. 9), 9. Bd., S. 197.

terlassen haben und die uns jetzt in den kritischen Ausgaben von Richard Samuel und Ernst Behler erstmals vollständig zugänglich sind, als Fragmente bezeichnet. Der Großteil dieser Texte besteht jedoch aus schriftlich fixierten Protokollen, mit denen diese beiden Autoren ihre rasch aufeinanderfolgenden Einfälle festhalten wollten. Man sollte in diesen Fällen eher bloß von Aufzeichnungen sprechen, um sie auch begrifflich genau von den vor allem in der Zeitschrift *Athenäum* veröffentlichten Texten unterscheiden zu können. Ein Blick etwa in die kritische Ausgabe der Werke Hardenbergs zeigt, daß Novalis keineswegs alle Aufzeichnungen von sich für veröffentlichungswert hielt. Er unterwarf seine verschiedenen Sammlungen vielmehr mehreren Überarbeitungsvorgängen, bei denen er den Fragment-Charakter der kurzen Texte jeweils deutlicher hervorkehren wollte. Was er und sein Freund unter einem gelungenen Fragment verstanden haben, wird am ehesten in der Definition Friedrich Schlegels im 206. Athenäum-Fragment deutlich. Dort heißt es:

Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.¹¹

Die Formulierung ist vertrackt, wie sich sogleich zeigen wird: Einerseits soll das Fragment «von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein» wie ein kleines Kunstwerk, andererseits soll es widerborstig und stachlig sein «wie ein Igel». Die Formulierung des in sich selbst Vollendeten erinnert an den Titel der 1785 erschienenen ästhetischen Abhandlung von Karl Philipp Moritz *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*, ist also eher Ausdruck eines klassizistischen, denn eines frühromantischen Ästhetikprogramms. Bei aller Bereitschaft, der Gestalt des Igels eine gewisse Abgerundetheit zuzugestehen, behält die Doppelcharakteristik doch etwas Widersprüchliches: Die Stacheln des Igels ritzen unbestreitbar alle, die sich mit diesem Tiere einlassen. Das Fragmentarische bleibt gerade nicht selbstgenügsam bei sich, sondern verletzt jedes Lebewesen, welches ihm nahekommt. Das Widersprüchliche, von dem das Fragment berichtet, weist dieses selber als Fragment aus. Angesichts des Widerspruchs, den es enthält, zwingt es zum Weiterdenken und zur produktiven Auseinander-

¹¹ Friedrich Schlegel, (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 197. – Dieser Definition hat auch Novalis zugestimmt, als er in seinem Kommentar zu den *Athenäum*-Fragmenten des Freundes schrieb: «Der Igel – ein Ideal» (Novalis, *Schriften*, hrsg. v. R. Samuel u.a., Stuttgart 1965, Bd. 2, S. 639).

setzung mit sich. Das Fragment erweist sich als Text von explosiver Kleinheit. Es ist eine Kleinheit, die nicht bei sich bleibt, sondern die Rezipienten zu weiterer Arbeit nötigt. Gemäß der Forderung des Novalis:

Der wahre Leser muß der erweiterte Autor seyn. Er ist die höhere Instanz, die die Sache von der niedern Instanz [das wäre der tatsächliche Autor!; U.St.] schon vorgearbeitet erhält. Das Gefühl, vermittelst dessen der Autor die Materialien seiner Schrift geschieden hat, scheidet beym Lesen wieder das Rohe und Gebildete des Buchs – und wenn der Leser das Buch nach seiner Idee bearbeiten würde, so würde ein 2. ter Leser noch mehr läutern, und so wird dadurch[,] daß die bearbeitete Masse immer wieder in frischthätige Gefäße kömmt[,] die Masse endlich wesentlicher Bestandtheil – Glied des wirckamen Geistes.¹²

In dieser Aufzeichnung wird überhaupt nicht von kurzen Texten oder gar von Fragmenten gesprochen. Mit Recht, denn hier wird ersichtlich, daß jene explosive Kleinheit nicht notwendig an eine geringe Ausdehnung gebunden ist. Texte mit explosiver Kleinheit können kurz sein, müssen es aber nicht. Daß Novalis unter einem Fragment im emphatischen Sinne einen Text mit explosiver Kleinheit verstand, wird an seinem eigenen Wortgebrauch erkennbar. So hat er etwa den Romananfang *Der Lebrling*, der immerhin 40 Seiten in der kritischen Ausgabe umfaßt, in einem Brief an August Wilhelm Schlegel als «Fragmente ... in Beziehung auf Natur» bezeichnet¹³. Friedrich Schlegel hat die quantitative Ausdehnbarkeit der Fragmente gleichfalls behauptet, als er im *Athenäum* die folgende Definition abdruckte:

Ein Dialog ist eine Kette oder ein Kranz von Fragmenten. Ein Briefwechsel ist ein Dialog in vergrößertem Maßstabe, und Memorabilien sind ein System von Fragmenten ...¹⁴

Wichtiger für das Fragment als die geringe Anzahl von Buchstaben erweist sich offenbar die Machart des Textes. Dieser muß so beschaffen sein, daß er die Rezipienten «tätig» macht¹⁵. Das kann durch die Herstel-

¹² Novalis, (wie Anm. 11), Bd. 2, S. 470.

¹³ Brief an August Wilhelm Schlegel vom 24. Februar 1798, in: Novalis, (wie Anm. 11), Bd. 4, S. 251.

¹⁴ Friedrich Schlegel, (wie Anm.1), Bd. 2, S. 176.

¹⁵ Matthew Bell hebt in seinem Aufsatz *The Idea of Fragmentariness in German Literature and Philosophy, 1760-1800* als wesentliche Merkmale der romantischen Literatur «Self-re-

lung von immanenten Paradoxien oder Widersprüchlichkeiten geschehen, wie das Schlegelsche Fragment über das Fragment zeigte. Es kann aber auch durch die Behauptung von Sachverhalten geschehen, die in eklatantem Widerspruch zu den Erfahrungen der Leser oder Leserinnen stehen und von diesen spontan als Unwahrheiten oder gar als offensichtliche Lügen eingestuft werden. Von dieser Art ist etwa das Hardenbergsche Fragment «Ich bin Du»¹⁶. Es wird unweigerlich von dem Rezipienten als Provokation empfunden, da es in schneidendem Gegensatz zur eigenen Erfahrung steht, derzufolge das Ich nie oder höchstens in Ausnahmefällen das Du als gleichgesinnt oder gar als identisch erfährt. Fragment, im strengen und emphatischen Sinne, ist jede romantische Dichtart, sofern sie «noch im Werden» ist, ja sofern ihr «eigentliches Wesen» darin besteht, daß sie «ewig nur werden, nie vollendet sein kann»¹⁷. Diese Formulierung aus Friedrich Schlegels berühmtem 116. *Athenäum*-Fragment läßt erkennen, wie die Gefahr verhindert werden kann, daß das Kleine kleinlich werden könnte: Es muß die Fähigkeit besitzen, bei seiner Rezeption einen unendlichen Prozess auszulösen und damit über sich hinauszuwachsen. Novalis spricht nicht zufällig einmal von den «ungeheuern Wirkungen d(es) Kleinen»¹⁸.

Um solche Wirkungen noch einmal vor Augen zu führen, sei auf das Gespräch *Die Gemälde* verwiesen, das 1799 im *Athenäum* erschien und als Werk August Wilhelm Schlegels gilt, in Wahrheit jedoch für ein Gemeinschaftswerk des Jenaer Kreises angesehen werden muß. Das auf die Museumsbesuche der Freunde in Dresden zurückgehende Gespräch gipfelt in einer Lobrede auf Leonardo da Vinci und dessen *Anghiarischlacht*, von der sich freilich kein einziger Entwurf in der dortigen Gemäldegalerie befunden hat. August Wilhelm Schlegel, der Schüler von Johann Dominik Fiorillo, kannte allerdings mit Sicherheit zumindest den Nachstich von Gerard Edelinck. Er legt dem Gesprächsteilnehmer Waller, hinter dem sich mit großer Wahrscheinlichkeit Novalis verbirgt, enthusiastische Worte in den Mund. Leonardo's Entwurf zeichne sich, so heißt es in den *Gemälden*, durch eine «großartige Mikrologie» aus, und zugleich spricht Waller von dem nie vollendeten, nur in seiner Phantasie existierenden

ferentiality and incompleteness» hervor (in: *Modern Language Review* 89, 1994, S. 372-392, bes. S. 372.

¹⁶ Novalis, (wie Anm. 11), Bd. 2, S. 543, Nr. 96.

¹⁷ Friedrich Schlegel, (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 183.

¹⁸ Novalis, (wie Anm. 11), Bd. 3, S. 411, Nr. 738.

Original als von einem «Riesenbilde»¹⁹. Riesig ist es nicht so sehr, weil das fertige Gemälde den großen Ratssaal des Palazzo della Signoria in Florenz hätte ausfüllen sollen; riesig ist es, weil die kleine Skizze, an die gedacht wird und die obendrein nur, wie es heißt, «in einer entstellenden Abschrift» bekannt ist, die Phantasie in besonderem Maße herausfordert. Entscheidend also ist das riesenhafte Bedeutungspotential, das der kleinen Form innewohnt bzw. sich aus ihr entladen kann.

In zweierlei Hinsicht ist dieses unscheinbare Beispiel aus dem Gespräch *Die Gemälde* lehrreich. Zum einen zeigt es, daß ein Werk nicht quantitativ groß zu sein braucht, um große erhabene Gesinnungen auszulösen. Es kann sogar in all seiner Kleinheit eine geradezu weltgeschichtliche Bedeutung erhalten. Friedrich Schlegel hat im 216. *Athenäums*-Fragment einem Roman, nämlich Goethes *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, eine Bedeutung zugewiesen, die der der Französischen Revolution entspreche²⁰. Zusammen mit letzterer und der Fichteschen Wissenschaftslehre gehöre dieser Roman zu den «größten Tendenzen des Zeitalters»²¹. Dem wohl meist zitierten Satz Schlegels folgt dann noch ein Kommentar, an dessen Ende sich die sehr viel seltener erwähnte Behauptung findet, daß manches «kleine Buch, von dem die lärmende Menge zu seiner Zeit nicht viel Notiz nahm, eine größere Rolle [spielt] als alles, was diese [d.h. die Menge] trieb»²².

Und noch in anderer Hinsicht ist das Leonardo-Beispiel aus den *Gemälden* lehrreich. Das Bild Leonardos bringe die «ungeheuren Wirkungen des Kleinen», von denen Novalis sprach, hervor, obwohl es selbst in einer keineswegs makellosen Gestalt, sondern nur «in einer entstellenden Abschrift» vorliege. Das bedeutet: Es kommt hier eigentlich nicht mehr auf die vollendete Meisterschaft des Werkes, auf das Werk an sich an, sondern auf das, was das Werk aufgrund seiner Idee und Machart auslöst. Die

¹⁹ August Wilhelm Schlegel, (wie Anm. 9), 9. Bd., S. 64.

²⁰ Friedrich Schlegel, (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 198. Wie hoch der junge Friedrich Schlegel die Französische Revolution noch am Ende des Jahrhunderts einschätzte, kommt etwa in Fragment Nr. 424 zum Ausdruck. Friedrich Schlegel, (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 247.

²¹ Friedrich Schlegel, (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 198.

²² Friedrich Schlegel, (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 198 f. – Daß diese Behauptungen in einem Fragment stehen, bedeutet freilich auch, daß ihnen ein Moment der Übertreibung eigen ist, durch das sie die Lesenden zum Widerspruch und zur produktiven Auseinandersetzung reizen sollen.

Abkehr vom Werkbegriff wird hier, wie schon im Novalis-Zitat über den Leser als erweiterten Autor, erkennbar.

Es dürfte unmittelbar einsichtig sein, daß hier Eigentümlichkeiten festgehalten sind, die nicht nur für die frühromantische Literatur gelten, sondern auch für die Literatur und Kunst der klassischen Moderne spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts konstitutiv geworden sind. Zu denken wäre nicht bloß an die Konzeptkunst, die sich freilich noch rigider vom Werk wegbewegt hat als die «romantische Dichtart»; ich denke an alle künstlerischen Hervorbringungen der historischen Avantgarde, die das Moment der Rezeption bereits zu einem immanenten Bestandteil ihrer eigenen Konstruktion gemacht haben. Zu diesen Werken gehören keineswegs nur solche, die sich durch gattungsspezifische Kleinheit auszeichnen wie die Kurzprosa Alfred Polgars, Franz Kafkas oder Walter Benjamins *Einbahnstraße*. Dazu zählen genauso die Romane Kafkas oder auch ein Werk wie etwa André Gides *Paludes* von 1895. Sie alle sind von explosiver Kleinheit.

Wenn ein Autor des ausgehenden 20. Jahrhunderts behauptet hat: «Es gibt keine kleine Form»²³, so bedarf diese Behauptung eines Kommentars. Dieser Satz aus der Sammlung von Aufzeichnungen aus den Jahren 1976–1980, die Peter Handke 1982 unter dem Titel *Die Geschichte des Bleistifts* veröffentlichte, bedeutet nicht, daß es keine quantitativ kleine Form gäbe. Der Satz kann das nicht bedeuten, denn sonst würde er nicht nur durch alle kurzen Aufzeichnungen in diesem Band, sondern auch durch sich selber ad absurdum geführt. Er kann nur meinen, was schon eine Grundeinsicht der frühromantischen Autoren gewesen ist: Wirkliche Kunstwerke sind nicht kleinlich. Wenn sie quantitativ klein sind, dann ist diese Kleinheit in Wahrheit Größe. Diese manifestiert sich dadurch, daß die Werke eine «ungeheure Wirkung» zu entfalten vermögen.

Zum Schluß sei noch einmal Friedrich Schlegel zitiert, und zwar nicht so sehr der Autor, der Dichter, sondern der Literaturhistoriker:

Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung.²⁴

²³ Peter Handke, *Die Geschichte des Bleistifts*, Salzburg 1982, S. 102. – Das Attribut «kleine» ist im Original kursiv gesetzt.

²⁴ Friedrich Schlegel, (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 169.

Was Schlegel hier, im *Athenäums*-Fragment Nr. 24, formulierte, war wohl als Kennzeichnung seiner eigenen Literatur und der seiner Zeitgenossen gemeint und gesagt. Die Aussage gilt jedoch, mehr als dies Schlegel wissen konnte, genauso für die Literatur des 20. und wohl auch des 21. Jahrhunderts.²⁵

²⁵ Vgl. hierzu die Beiträge in dem von Elmar Locher herausgegebenen Band *Die kleinen Formen in der Moderne*, Innsbruck u.a. 2002.

Giampiero Moretti
(Napoli)

Il soggetto e l'immagine. Percorsi della soggettività moderna

Il titolo pone in relazione elettiva le nozioni di “soggetto” e di “immagine” e, quasi fossero individuabili molteplici modelli di “soggettività”, magari in contrasto tra loro nell’epoca storica che, a grandi linee, viene detta “moderna”, accenna in modo generico a “percorsi della soggettività moderna”.

Quando l’interprete decide di affrontare un tema lasciandosi alle spalle i sentieri più o meno solidi ed oggettivi della storiografia, egli si espone inevitabilmente al rischio dell’arbitrarietà, così che il tema stesso, e la sua esposizione, entrano in una relazione reciproca che risulta difficile distinguere dalla loro interpretazione. Ne consegue che le definizioni di “soggetto”, di “immagine”, di “percorsi” e di “soggettività moderna”, ben lungi dall’essere scontate già in partenza, quasi si trattasse di ambiti ermeneutici già noti, da collocare o ri-collocare storiograficamente in modo più “ricco” e completo, proprio quelle “definizioni” finiscono per rappresentare *il problema*. Riconoscendo però loro una sorta di inafferrabilità costitutiva ma, del pari, produttiva, compiamo già perciò un primo, importante passo nel nostro percorso, un passo grazie al quale ci imbattiamo in chi ci mette per via.

Inafferrabilmente costitutivo, ed altrettanto essenzialmente *produttivo*, è infatti per definizione l’Io di Fichte. La “soggettività moderna”, che ci si presenta come quell’orizzonte che al contempo condiziona ed è condizionato dalla storicità, così da non poter essere affrontato in chiave esclusivamente storiografica, quasi tale orizzonte fosse “già” concluso, ovvero fosse “già” aperto *una volta per tutte*, la soggettività moderna segue allora percorsi forse non soltanto *ancora non “battuti”*, ma persino, forse, ancora mai *“esistiti”*, almeno, appunto, nella prospettiva della storiografia tradizionale: in quest’ultima prospettiva, a partire da Fichte, “soggettività”, “im-

magine”, e i loro “percorsi”, appaiono interamente connessi all’esistenza, singolare e non, dell’uomo, quindi: *essenzialmente “storici”*.

Perché? Poiché il principio della soggettività moderna è esperito da Fichte come *attività*, attività dell’esistere, *attività dell’esistere come poetico-produttivo relazionarsi all’essere storico*.

Pieno o manchevole, totale o deficitario, di un intreccio poetico-produttivo si tratta, di un esistere essenzialmente in movimento: è questo *l’essere come attività, inafferrabile ma non infondato*. È l’essere che lotta e resiste al nulla, che opera e si manifesta soprattutto in quella dimensione dell’esistenza in cui il movimento e la lotta con l’infondato e con il male sono più evidenti, più profondi: nel *sentire*, ciò che, esistenzialmente percepito, è subito già altrove come se in realtà non fosse mai stato, consegnato perennemente ad altro eppure, appunto, non infondato. *Sentire storico-destinale*.

C’è allora da meravigliarsi se, in una prospettiva ora anche storiografica, la riflessione che si diparte da Fichte si concentra in ambito *estetico*, un ambito che per noi coincide con quello del sentire essenziale, e trova molto spesso, lungo il proprio percorso, *l’immagine*? Prendiamo ad esempio la famosa lettera del 1799 di Jacobi a Fichte, quella in cui l’“idealismo” fichtiano viene accusato di “nichilismo”; si tratta, a ben guardare, di un vero e proprio *documento programmatico* sul pericolo di un pensiero sensibile che si espone all’immagine. L’accusa di nichilismo che Jacobi rivolge a Fichte, infatti, non è tanto un’accusa “morale-religiosa” e neppure “teorica”; certo essa finisce per *riguardare anche la relazione dell’uomo con Dio e l’azione* dell’uomo nel mondo, allorché Jacobi individua appunto in Fichte l’estremizzazione nichilistica di un particolare portato kantiano che si ripercuote sul piano dell’agire e del conoscere. Eppure, se oltrepassiamo la prospettiva meramente “letterale”, è abbastanza agevole scorgere nella critica di Jacobi un nesso sostanziale e preciso tra la “nozione” che Fichte ha dell’“immagine” e l’esito “nichilistico” imputato al suo pensiero. Non solo. Si potrebbe persino affermare, a nostro avviso fondatamente, che la critica di Jacobi a Fichte ed al suo preteso idealismo nichilista sia una critica dettata da una sorta di (più o meno) inconsapevole furore “iconoclasta”; l’alternativa ontologica che Jacobi oppone a Fichte come una premessa inevitabile, pena appunto lo scivolamento nel nichilismo, l’alternativa fra un “Vero” sostanziale, irraggiungibile da qualsivoglia processo conoscitivo, ed una “verità” conosciuta processualmente dalla scienza umana nel suo svolgimento, è infatti un’alternativa che passa quasi in secondo piano dinanzi al puro *fatto* dissacratorio imputato allo stesso Fichte: *l’Io si fa immagine di Dio*. Scrive perciò Jacobi, al culmine della sua

perorazione: «Io sostengo che l'uomo trova Dio perché può trovare se stesso solo insieme a Dio; che l'uomo, preso per sé, è insondabile giacché per lui l'essenza di Dio è necessariamente insondabile. *Necessariamente*, perché in caso contrario dovrebbe esistere nell'uomo una facoltà *sovradivina* (*ein übergöttliches Vermögen*) e Dio essere un'invenzione umana. Dio sarebbe allora soltanto un'idea del finito, un essere *immaginato* (*ein Eingebildetes*), non l'Essere supremo»¹.

Dio come immagine, come “prodotto” dell'immaginazione, dunque, è l'abisso sul quale Jacobi costringe Fichte a sporgersi, per precipitarlo così nel nichilismo. Ma è particolarmente interessante e significativo che Jacobi, per accusare Fichte, debba, qui ed in altri punti della sua lettera, “recuperare” Kant, proprio colui che, sempre secondo Jacobi, con la sua teoria della conoscenza avrebbe in qualche modo contribuito a tracciare la strada verso il nichilismo. Cosa difende infatti Jacobi, nella sua affermazione di una sostanziale alternativa ontologica fra un Vero inconoscibile ed una verità esclusivamente conoscitivo-funzionale, se non quella posizione dualistica che aveva trovato proprio in Kant un interprete insuperabilmente ambiguo? Jacobi si appella ad una Ragione, superiore all'intelletto ordinatore, che coglie il Vero pre-sentendolo: «Con la ragione non è data all'uomo la capacità di una *scienza* del vero ma solo il sentimento e la coscienza della propria *ignoranza*: il *presentimento* del Vero»². Guai però, ecco il punto, se questo pre-sentimento si salda all'immaginazione come facoltà umana *libera*.

La “libertà”, di cui Fichte si fa paladino nella sua *Dottrina della scienza* del 1794/95, è una *libertà spirituale*, una libertà cioè attiva e trasformatrice, una *libertà per l'immagine* ed una *libertà dell'immagine*. Eppure, l'accusa di Jacobi è almeno in parte fondata: l'Io che *si crea* un'immagine di Dio, e che ritiene tale immagine proveniente dal suo più proprio sé, l'egoità, la soggettività, è un Io che si condanna all'ateismo, che priva il divino della sostanza che lo fa essere tale elevando al suo posto un Io *insostanziale*, incapace cioè di fondare e giustificare il mondo che esso pone a partire da sé, quindi: nichilista. Ma in che senso l'accusa di Jacobi è fondata “soltanto” in parte? Nel senso che essa è corretta nell'ambito dell'orizzonte dualistico kantiano cui Jacobi stesso mostra di rifarsi, seppure non ambigualmente, e che gli fa

¹ Tr. it. p. 64, che così prosegue: «l'unico *esistente in sé*, il libero Autore di tutti gli altri esseri, l'inizio e la fine».

² Ivi, p. 51.

affermare: «o Dio è un *essere vivente fuori di me, esistente per sé*, o io sono Dio: non c'è una terza possibilità»³.

Queste parole sono importantissime proprio per il nostro tema: soggetto e immagine nella modernità. Con quelle parole, Jacobi definisce infatti la “soggettività”, così come egli, kantianamente, la concepisce e la fonda, a partire cioè da un'alternativa esclusiva: *immaginare riproducendo* (“imitare” e “riprodurre”, potremmo anche dire) oppure creare fantasmi, cioè *immagini di nulla*, ingannevoli, idoli. Ascoltiamolo ancora: «Ma l'uomo ha questa sola scelta: il *nulla* o *Dio*. Scegliendo il nulla egli si fa Dio, il che significa che trasforma Dio in un fantasma [...]»⁴.

La “soggettività” e l’“immagine”, così plasticamente messe in relazione reciproca da Jacobi, segnano la cosiddetta “modernità” a partire dal principio di una Ragione che *esclude*, una Ragione che, sola, è arbitro di quella relazione. Fichte, e dopo di lui i romantici, segnano invece il moderno cercando il percorso in cui esclusione e inclusione sono sperimentati a partire da un coinvolgimento essenziale e razionale – e non: *dialettico-razionale* – di soggetto e immagine. Questa relazione essenziale viene ormai ad illuminarsi con la domanda: è possibile che l'Io “divenga” Dio *in immagine*, che Dio “divenga” Io *in immagine*, senza che il nulla ed i fantasmi, inevitabilmente affioranti nello scambio Io-Mondo, tentino l'Io a sostituirsi a Dio e il Mondo a de-realizzarsi? Il tentativo romantico, per l'appunto, è consistito nello scommettere che l'esperienza dell'immagine, per l'essere umano, possa essere un'esperienza di realtà, anzi: *l'esperienza essenziale della realtà*, capace di includere il nulla (escludendolo in immagine). Se la nostra interpretazione è corretta, si comprende appieno perché, tra gli sviluppi possibili dell'idealismo fichtiano, Jacobi ritorni spesso, mettendo in guardia, proprio sul ruolo dell'immaginazione. In effetti, è proprio partendo dal ruolo dell'immaginazione, dello schema, e dell'esperienza cosiddetta “estetica”, in Kant, che inizia il percorso della soggettività romantica: è in quel “luogo” che, consapevolmente o meno, Fichte, Schelling, F. Schlegel, Novalis, Hölderlin, intuiscono che l'ambiguo dualismo kantiano non può “reggere”; ed anche Jacobi lo presente, tanto che nella sua lettera a Fichte il bersaglio polemico è la presunta “realtà” dell'immagine del mondo che l'Io fichtiano, l'egoità, si rappresenta. Tale “rappresentazione” è una “creazione” immaginaria?

³ Ivi, p. 65.

⁴ Ivi.

Jacobi la paragona espressamente ad una forma di *idolatria*: «tutti i filosofi hanno mirato [...] al *Vero*. Essi volevano *conoscere* il Vero, *ignorando* che, se potesse essere *conosciuto* dall'uomo, cesserebbe di essere il Vero per diventare un semplice prodotto dell'invenzione umana, di un fare e disfare immagini prive di consistenza (*wesenloser Einbildungen*)»⁵. Dunque: il “Vero” non può essere conosciuto, esso resta per così dire al di qua della conoscenza umana; è un presentimento, e, soprattutto, *tale pre-sentimento non può trasformarsi in una conoscenza per immagini*. L'ambiguità kantiana, quella che ha fatto a lungo discutere se in che misura Kant avesse ipotizzato una capacità produttiva, oltre che una spontaneità, dell'immaginazione, cade. La Ragione, come secondo Jacobi deve intendersi questa «facoltà di presupporre il vero», «al vero essere [...] oppone *contraddittoriamente* l'essere dell'immaginazione (*Wesen der Einbildungskraft*)»⁶.

Per Jacobi, il rapporto, la presupposizione del vero, consiste nell'esser creatura proprio dell'uomo, ed è un rapporto che *segna il sapere di una distanza incolmabile dal Vero*. Nessuna scienza o conoscenza può colmare quella distanza, per Jacobi, tantomeno, ai suoi occhi, una *Wissenschaftslehre* come quella fichtiana, che, per spiegare come l'Io “si” rappresenti se stesso, ed il Non-Io, attribuisce all'*Einbildungskraft*, all'immaginazione, quel ruolo centrale ed insostituibile che Kant non aveva voluto ascriverle. Ecco perché, in qualche misura, Jacobi deve far “giocare” Kant contro Fichte, ed ecco perché i romantici si riportano proprio al medesimo punto, malgrado un'accentuazione diversa del medesimo “fatto”: la relazione creaturale essere-esistente. Questa, con l'aiuto disinteressato di Fichte, viene romanticamente concepita, sperimentata, come una *relazione in immagine*, verso la quale indirizzare in tutta la sua “nuova” pienezza una “soggettività” che ora intende, *sente* se stessa in modo radicalmente diverso; ma nella consapevolezza di leggere anche il cristianesimo – come storia sacra di quella relazione in immagine – in uno modo, al contempo, antico e rivoluzionario. Sfidando l'eventualità idoltrica dell'immagine, si tenta di risalire a Dio nella trasformazione immaginale della natura e della storia.

Torniamo infine a Jacobi, che vuole “recuperare”, certo a suo modo e per sue finalità, Kant, e che, nella *Grundlage* fichtiana del '94/95, legge proprio quello non avrebbe mai voluto leggere: «Fonte di ogni realtà (*Realität*) è l'Io. Solo da e con l'Io è dato il concetto della realtà. Ma l'Io è perché *si pone*, e *si pone*, perché è. Perciò *porsi* (*sich Setzen*) ed *essere* (*sein*) sono

⁵ Ivi, p. 50.

⁶ Ivi, p. 51.

una sola e medesima cosa»⁷. Jacobi legge qualcosa che non aveva “ancora” trovato in Kant, almeno in termini così espliciti: l’identificazione di Io e Mondo, di Soggetto e Oggetto, di Porsi ed Essere, un’identificazione, per giunta, “a partire” dall’Io. Eppure proprio qui sta l’equivoco: Fichte non intendeva affatto quell’identificazione in senso logico-astratto, de-sostanzializzante l’essere. Così invece la lesse Jacobi, che riteneva di fatto la *Wissenschaftslehre* fichtiana come un’applicazione diretta della “logica” kantiana. Fichte aveva invece ben precisato che «nella dottrina della scienza la forma non è mai separata dal contenuto»⁸ (e viceversa), come invece accade nel procedimento logico in genere, dove, ci dice espressamente Fichte, si prescinde, si può prescindere, da quella che invece Fichte riteneva essere la vera conquista del “suo” filosofare: la *libertà*, la quale, sotto forma di *riflessione*, fa invece sì che “forma” e “contenuto” – che la logica tiene separati – divengano uno. Un processo, *divengano: Sich-Setzen e Sein zugleich*. Ma Jacobi rifiuta questo “piano” della filosofia fichtiana. Ed ha, nella sua prospettiva non ambigua, ragione: egli rimane fedele a quella idea di “soggettività”, di relazione essere-esistente, all’interno della quale l’*immaginazione* è produzione di fantasmi, spettri, oppure imitazione di una realtà esterna al soggetto. La relazione in immagine essere-creatura è per Jacobi al massimo fonte di metafore, non di verità. La fede è per lui la vera relazione. L’immagine è un pericoloso diversivo. È “diabolica” in quanto multipla e dinamica, rispetto all’uniformità salda della fede.

Fichte, invece, cambia radicalmente l’orizzonte della relazione essere-esistente, e lo fa quasi senza dirlo, senza “avvertirlo”: l’immaginazione, l’*Einbildungskraft*, è per lui il legame *Sich-Setzen/Sein*, è ciò che *configura* il “reale”. Certo, Fichte precisa spesso: “il reale per noi”, credendo in tal modo di mantenersi fedele o comunque di conservare lo stesso “grado” filosofico kantiano, mentre ormai la “nuova”, l’altra soggettività, quella che si arrischia a non *distinguere* fra realtà immaginata e non, forse suo malgrado, è già “apparsa”. Non aveva però Fichte già ben compreso che è molto difficile impedire all’immaginazione, ed alla “soggettività” che a sua volta si illude di averla in proprio possesso, di credere di avere essa creato/prodotto il “proprio” oggetto, il Non-Io⁹?

Ecco il nichilismo temuto da Jacobi: che l’Io si creda, anche in buona

⁷ Fichte, tr. it., p. 112.

⁸ Ivi, p. 41.

⁹ Scrive Fichte: «l’immaginazione può difficilmente trattarsi dal mescolare l’ultima nota, quella dell’oggetto, meta dell’attività, nel puro concetto dell’attività». Ivi, p. 113.

fede, Dio, senza esserlo: Ma che vuol dire qui: “senza esserlo”? L'espressione non vuol certamente dire: “dimenticandosi” che l'immaginazione produce fantasmi, enti privi di realtà; che è insomma ingannevole. Romanticamente sogno e realtà sono indistinguibili, almeno finché si prova a distinguerli con i “mezzi” fino ad allora applicati: la “separazione” della conoscenza logico-astratta. La conoscenza pretende ora l'esperienza, l'attività, il vortice dell'indistinzione. Ed è questo il motivo per cui poetica, estetica e morale si trovano improvvisamente, come ben seppero Novalis e Hölderlin, tutte sullo stesso piano, un piano essenzialmente mobile. Ha il suo bel da fare Fichte a precisare «noi apprendiamo qui che ogni realtà (*Realität*) – ogni realtà *per noi*, si capisce, [...] non è prodotta se non dall'immaginazione»; l'equiparazione di *Sich-Setzen* e *Sein* non è ormai più un'equiparazione soltanto logica, astratta, finalizzata ad architettare un sistema di filosofia trascendentale, come Fichte invece si illudeva, è un'equiparazione che ha il proprio piano effettivo nella vita, nell'esistenza, nel sentimento, nella passione, nel dolore e nel piacere. E infatti: «su quell'atto dell'immaginazione si fonda la possibilità della nostra coscienza, della nostra vita, del nostro essere per noi, cioè del nostro essere come Io», qualcosa perciò che «non può cessare, se non vogliamo fare astrazione dall'Io», ritornando così alle distinzioni della logica, che abbiamo visto essere «superata» dalla *Wissenschaftslehre*. L'immaginazione, dunque, il suo agire, «non illude ma dà verità e l'unica verità possibile. Ammettere che essa inganni, vuol dire fondare uno scetticismo che insegna a dubitare del proprio essere»¹⁰.

Jacobi non poté non sentirsi particolarmente colpito da questo passo, poiché l'immaginazione, la poesia, l'arte, così come egli le intendeva, e l'abbiamo visto, o imitavano, oppure creavano idoli e spettri. Il mobile orizzonte dell'essere aveva improvvisamente condotto a sperimentare *sensibilmente* quella reciproca *contemporaneità vitale* di ogni piano dell'esistenza, la cui caratteristica principale sembra coincidere con la perdita inaspettata di “limiti”, o confini. Come poi mostra l'opera dei due maggiori “sperimentatori”, anche letterari, dell'epoca, Hölderlin e Novalis, ne scaturì la progressiva inapplicabilità di qualsiasi tipo di “categoria” all'esistenza, inapplicabilità di certo programmaticamente prevista e perfino fondata, ora però anche sperimentata come *intollerabile* dinanzi all'ormai palese e coinvolgente dinamicità estrema dell'essere come contemporaneità.

¹⁰ Ivi, p. 185.

Il tentativo del pensiero dialettico e logico-speculativo hegeliano, nella misura in cui ripropose la filosofia come sapere in grado di governare quell'intollerabilità, era destinato a fallire nei confronti della scienza, in senso stretto, e della sua vocazione *riduttiva* nei confronti di ciò che già Kant aveva chiamato "fenomeno". Soltanto la concezione romantica dell'arte come vita sembra essere stata storicamente in grado, benché solo a tratti, di corrispondere appieno a quella contemporaneità di essere ed esistenza, altrimenti insostenibile. Occorreva, per l'appunto, arrischiarsi sulla strada dell'esercizio di un'immaginazione né idolatrica, poiché Dio stesso viene incontrato come immagine, né psicologica, poiché l'immagine non viene considerata un prodotto della capacità rappresentativa del soggetto. Cos'è allora l'immaginazione, in una prospettiva che qui, per brevità, chiamiamo "romantica"? Essa è lo spirito che muove il fenomeno, la libertà che trasforma la materia, senza però che la differenza fra i due mondi venga tradotta in una presunta distanza qualitativa, bensì in un percorso graduale e reciproco che riassume in sé qualità e quantità.

Che tale percorso sia il lascito pericoloso per una "soggettività" profondamente diversa anche dalla nostra, non v'è alcun dubbio, così come non sembra essercene sul fatto che questa "soggettività", una volta effettivamente incarnatasi, non si ciberà più né di filosofia né di teologia.

Irene Bark
(Tübingen)

*Novalis' Philosophie und Poetik des Kristalls
im Kontext der zeitgenössischen Naturwissenschaft*

Mannigfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn; Figuren, die zu jener großen Chifferschrift zu gehören scheinen, die man überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern, im Innern und Äußern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels, auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech¹ und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her, und sonderbaren Conjecturen des Zufalls, erblickt.²

Gleich zu Beginn von Novalis' (Friedrich von Hardenbergs) Romanfragment «Die Lehrlinge zu Sais» (1798) klingen Motive an, die in seinem Werk immer wieder vorkommen. In der Anschauung natürlicher Gestaltungsprozesse erkennt der Betrachter Symbole und Formeln, die auf geheimnisvolle Weise mit dem eigenen Seeleninneren zu korrespondieren scheinen. Das neben anderen Motivkreisen z.B. aus den Erfahrungsbereichen der Chemie, Physik, Biologie, Medizin sowie Bildern aus der Welt des Mythos, der Sage, der Mystik oder der Alchemie besonders häufig auftauchende Motiv des Mineralischen gewinnt im Blick auf Novalis' Ge-

¹ Es muß eigentlich heißen «Scheiben von Blech und Glas ...». Dieses Bild bezieht sich auf E. F. F. Chladnis Theorien über die Bildung von sogenannten Klangfiguren auf Glas- oder Blechscheiben. Diese entstehen, wenn man mit die mit Sand bestreuten Scheiben mit einem Violinenbogen bestreicht. Novalis hatte Chladnis Werk «Entdeckungen über die Theorie des Klanges» (1787) intensiv studiert.

² Novalis. Die Werke Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz, dritte Auflage, Stuttgart 1977ff., Band I, S. 79 [künftig abgekürzt: HKA/Bd./ggf. Nr./S.].

samtwerk eine ausgezeichnete Funktion als Existenzsymbol des Dichterschen, dessen vielfältiges Deutungsspektrum auf grundlegende Bezüge zwischen Theorie und Dichtung verweist. Wie bei anderen Motiven mit naturwissenschaftlichem Erfahrungshintergrund findet die eingehende theoretische und praktische Beschäftigung des Bergbaubeamten, Philosophen und Dichters mit der Welt der Mineralien und Gesteine ihren Niederschlag auch in seinen naturwissenschaftlich-philosophischen Studien sowie den technischen Aufzeichnungen und Schriften aus der Berufstätigkeit.

Im weiteren Verlauf der eben erwähnten «Lehrlinge zu Sais» beschreibt der Erzähler den Fund eines «unscheinbaren Steinchens» von «seltsamer» Gestalt. Das Steinchen wird auf einen «leeren Platz» gelegt, «der mitten unter andern Steinen lag, gerade wo wie Strahlen viele Reihe sich berührten». Und dort übt der mineralische Fund eine ungewöhnliche Faszination auf seine Betrachter aus. Auch dem Erzähler scheint es, als habe er «im Vorübergehn eine helle Ahndung» von der «wunderbaren Welt» in seiner Seele erhalten (HKA I 81). Das «unscheinbare Steinchen» – von dem Hans-Joachim Mähl sagt, «Es ist, als wenn Novalis mit diesem Bilde das innere Strukturgesetz seines Werkes habe umschreiben wollen»³ – ist nur ein weiteres von zahllosen mineralogisch-geologischen Motiven in Novalis' dichterischem Werk. Die besondere Affinität der Frühromantiker zur Welt des Anorganischen kommt in keinem anderen Werk der frühromantischen Dichtung in einer solch vielfältigen Weise zum Ausdruck.

Mit der Welt der Mineralien und Gesteine war Novalis schon seit seiner frühen Kindheit vertraut. Er wurde im Jahr 1772 auf dem Familiengut Oberwiederstedt in Thüringen geboren. Durch die Berufstätigkeit seines Vaters, Berghauptmann und Direktor der kursächsischen Salinen Dürrenberg, Kösen und Artern, wurde der junge Friedrich schon bald konfrontiert mit Fragen der Erforschung mineralischer Lagerstätten, der systematischen Klassifikation der Mineralien und Gesteine, der Weiterverarbeitung und technischen Nutzung jener Rohstoffe, zu denen im thüringisch-sächsischen Bergbau neben Salz vor allem erzhaltige Mineralien und Kohlen zählten. Seine Studentenzeit verbringt Novalis zuerst in Jena und dann in Leipzig. Als Student der Jurisprudenz besucht Novalis später in Jena u.a. bei Friedrich Schiller und dem Philosophen Karl Leonard Reinhold Geschichts- und Philosophievorlesungen, in Leipzig beginnt er mit

³ Hans-Joachim Mähl, «Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis» Heidelberg 1965, S. 252.

dem Studium der Mathematik. In den Jahren 1795 bis 1797, während seiner beruflichen Ausbildung und der anschließenden Tätigkeit als Beamter der Salinendirektion in Weißenfels, beteiligt sich Novalis aktiv an der zeitgenössischen philosophischen Diskussion um die sogenannte «Wissenschaftslehre» Johann Gottlieb Fichtes. Die intensive Beschäftigung mit Fichte findet ihren Niederschlag in den «Fichtestudien» (1795/1796). In der Auseinandersetzung mit Immanuel Kant und Fichte entwickelt Novalis hier Grundprinzipien einer Philosophie des Selbstbewußtseins, die seine spätere Rezeption der Naturwissenschaften maßgeblich beeinflussen. Im Herbst des Jahres 1797 entschließt er sich dann zu einem Studium der Naturwissenschaften und Montankunde an der berühmten Freiburger Bergakademie, die in der damaligen Zeit ein Zentrum der zeitgenössischen Naturwissenschaften in Europa bildete. Einer von Novalis' Lehrern in Freiberg ist der bekannte Mineraloge und Geologe Abraham Gottlob Werner, der als Mitbegründer der modernen Mineralogie gilt. Neben den mineralogisch-geologischen Studien setzt sich Novalis mit zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Grundlagenwerken auseinander und hört Vorlesungen, in denen er mit den neuesten Theorien der Chemie, Physik, Kristallographie, Gravitationslehre, Biologie, Physiologie, Medizin, Mathematik und Astronomie bekannt wird. Seine vielfältigen Interessen schlagen sich beispielsweise nieder in den «Freiberger naturwissenschaftlichen Studien» (1798/1799) und dem sogenannten «Allgemeinen Brouillon» (1798/1799) sowie in den im Anschluß an die Freiburger Ausbildung während seiner beruflichen Tätigkeit als Beamter der Salinendirektion in Weißenfels verfaßten «Fragmenten und Studien» (1799/1800). In jenen theoretischen Aufzeichnungen überlagern sich Reflexionen, Bilder und Anschauungen etwa aus den Gebieten der zeitgenössischen Philosophie des Selbstbewußtseins, der Geschichte, Theologie, der Chemie, Physik, Mineralogie und Kristallographie, der Medizin und Physiologie, um nur einige von Novalis' wissenschaftlichen Beschäftigungen zu nennen. Betrachtet man die einzelnen Aufzeichnungen genauer, so erschließen sich Komplexität und systematischer theoretischer Stellenwert jener Notizen, Einfälle und Assoziationen innerhalb des Gesamtwerks meist erst aufgrund der Rekonstruktion des jeweiligen wissenschaftlichen Diskussionshintergrundes oder einer ganz speziellen Lektüre, die hier ihren charakteristischen Niederschlag findet. Das Gesamtwerk ist durch eine verwirrende Perspektivenvielfalt gekennzeichnet, welche einzelne dichterische Motive und theoretische Äußerungen im Verhältnis zueinander entfalten. Jene eigentümliche Dichtung und Theorie übergreifende Deutungsvielfalt eröffnet

sich in ihrer Systematik und Kohärenz erst unter der Berücksichtigung des theoretischen Anspruchs einer kreativen Behandlung und Verknüpfung aller Einzeldisziplinen zu einem wissenschaftlichen Ganzen („Enzyklopädistik“), wobei dessen innerer struktureller Zusammenhalt wiederum durch die philosophischen Grundsätze der zeitgenössischen Selbstwußtseinsphilosophie garantiert wird.

Der Motivbereich des „Mineralischen“ scheint besonders dafür geeignet zu sein, um das Dichtung und Theorie prägende Zusammenspiel philosophischer, naturwissenschaftlicher und poetologischer Vorstellungen und Gedankenkonzepte exemplarisch zu demonstrieren. Im Rückgang auf den zeitgenössischen naturwissenschaftlichen Verständnishintergrund des Kristallmotivs soll im folgenden der Versuch unternommen werden zu zeigen, inwieweit der Philosoph und Dichter Novalis auf der Grundlage einer produktiven Adaption zeitgenössischer naturwissenschaftlicher Vorstellungen und Erkenntnisse eine poetologische Deutung empirischer Prinzipien und Erklärungsmuster unternimmt, wobei diese Prinzipien zu Modellen der poetischen Wirklichkeitskonstruktion avancieren.

Novalis' mineralogisch-kristallographische Studien

In theoretischer Hinsicht hat sich Novalis beispielsweise eingehend mit dem Grundlagenwerk seines Freiburger Lehrers Abraham Gottlob Werner «Von den äußerlichen Kennzeichen der Fossilien» (1774) auseinandergesetzt. Werner hatte auf der Basis empirischer Analysen der äußerlich sichtbaren Merkmale der Mineralien und Gesteine (z.B. Farbe, Kristallform, Bruch etc.) eine umfassende Klassifikation der Mineralien entwickelt. Novalis kritisiert an Werner, daß er die chemischen Kennzeichen, d.h. die chemisch-stoffliche Zusammensetzung, in ihrem Einfluß u.a. auf Farbgebung, Härte, Bruch und kristalline Beschaffenheit ungenügend berücksichtigt habe. Und er faßt darüber hinaus in viel stärkerem Maße als Werner die kristalline Strukturbeschaffenheit der anorganischen Materie ins Auge. Novalis studiert Grundlagenwerke der älteren und der zeitgenössischen Kristallographie von führenden Wissenschaftlern wie Torbern Bergmann, Jean-Baptiste Louis de Romé Delisle und René Just Hauy. Besonders interessiert er sich für die sogenannte Theorie der «Dekreszenz», welche den chemisch-physikalischen Prozeß einer geregelten stufenweisen Anlagerung stofflicher Substanzen an einen Kristallkeim nach mathematisch-geometrisch beschreibbaren Gesetzen bezeichnet. Im Mittelpunkt seiner Interessen stehen auch damalige naturgeschichtliche Theorien über

die Entstehung des Weltalls und des Erdkörpers basierend auf den Grundsätzen von Newtons Gravitationstheorie (z.B. Pierre Simon de Laplace, «Darstellung des Weltsystems», dt. 1797 oder Immanuel Kant, «Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels», 1755). Von grundlegender Bedeutung im ausgehenden 18. Jahrhundert ist die mit einer schrittweisen Abkehr von der statischen Naturauffassung der christlichen Schöpfungstheorie einhergehende Entdeckung, daß die Erde, d.h. das materielle Dasein der irdischen Natur in allen seinen Manifestationsformen von der unbelebten anorganischen Materie bis zum hochentwickelten organischen Wesen, eine eigene «Geschichte» hat, die sich in ihrem konkreten Verlauf unter naturwissenschaftlichen Gesichtspunkten beschreiben läßt. Mit Georges-Louis Leclerc de Buffons «Epochen der Natur» (franz. Orig. 1778, dt. 1781) hatte sich die Vorstellung nach und nach durchgesetzt, daß das organische Leben auf der Erde einschließlich des Menschen das Produkt einer langen Kette von Ereignissen ist, deren Abläufe im einzelnen unter chemisch-physikalischen Gesichtspunkten als Entwicklungsprozesse der materiellen Natur verstehbar werden. Das physikalische Prinzip der Newtonschen Schwerkraft, die Gravitation, sowie der Magnetismus, das chemische Prinzip der sogenannten Wahlverwandtschaft oder Wahlanziehung unterschiedlicher Stoffe («Affinität») oder der sogenannte Galvanismus – welcher den chemisch-physikalisch erklärbaren Vorgang der Entstehung elektrischer Spannungsverhältnisse zwischen unterschiedlichen Metallen oder anderen (auch organischen) Leitern in elektrolytischen Flüssigkeiten bezeichnet – oder die Kristallisation werden aus naturwissenschaftlicher Perspektive als mögliche Ausdrucksformen von basalen «Triebkräften» einer evolutionären Entwicklung der gesamten Natur beschrieben. Der naturwissenschaftliche Erklärungsversuch der Ursachen und Wirkungen jener Kräfte trägt damit auch dazu bei, den Gesamtzusammenhang des Naturganzen zu erklären – von der anorganischen Materie über die Welt der Pflanzen, die Phänomene der organischen Bildung bis hin zu Funktionen der sinnlichen Wahrnehmung und nicht zuletzt des menschlichen Bewußtseins.

Wie entsprechende Studienaufzeichnungen der sogenannten «Chymischen Hefte» (HKA III 34–49) belegen, hat sich Novalis mit dem chemisch-physikalischen Phänomen der Kristallisation anorganischer Materialien erneut⁴ eingehender im Sommer des Jahres 1798 in Freiberg beschäf-

⁴ So hat sich Novalis im Rahmen des 14-tägigen Kurses zu Chemie und Salzbergwerkskunde, den er im Frühjahr 1796 zur Vorbereitung seiner Berufstätigkeit bei dem

tigt. Im Rahmen seiner Aufzeichnungen zu Werners Lehre von den «äußerlichen Kennzeichen der Fossilien» – den «Wernerstudien» (Oktober-Dezember 1798) – finden sich dann längere Abschnitte, in denen er sich im Zusammenhang mit seiner Kritik an Werners einseitiger Bevorzugung der äußeren Erkennungsmerkmale der Mineralien neben der Beschäftigung mit Fragen der chemischen Zusammensetzung und der physikalischen Bestimmung der Mineralien auch dem Versuch einer systematischen Kategorisierung ihrer kristallinen Gestalten zuwendet (ebd. bes. 157–161). Entsprechend seiner Einsicht, daß sich der innere Bestimmungszusammenhang zwischen den “äußerlichen” sowie den “chemischen” und den “physikalischen” Klassifikationsmerkmalen eines Minerals erst unter Berücksichtigung der Einflußnahme chemischer und physikalischer Prozesse auf die mineralische Formgebung erklärt, unternimmt Novalis in den Wernerstudien den Versuch, ursächliche Beziehungen zwischen dem äußeren Erscheinungsbild eines Minerals und dem Prozeß seiner Entstehung und Ausgestaltung herzustellen und zu analysieren. Er bezieht sich dabei ganz offensichtlich auf Vorstellungen der zeitgenössischen Kristallographie. Die Überlegungen, die er im Rahmen seines kritischen Studiums von Werners mineralogischer Kennzeichenlehre anstellt, zeigen, daß er sich neben seiner Lektüre kristallographischer Theorien gleichzeitig intensiv mit Fragen der chemischen und physikalischen Bedingungen des Strukturaufbaus anorganischer Massen beschäftigt hat. So wirft er in Verbindung mit einer systematischen Unterteilung der Kristallformen in verschiedene geometrische Gestalten (Säule, Pyramide, Hexaeder, Dodekaeder etc., vgl. ebd. 159) Fragen auf, welche neben der geometrischen Bestimmung möglicher Ähnlichkeitsverhältnisse («Wie groß? Wie gestaltet? Wem ähnlich?»), ebd.) auch die Art der «Zusammensetzung» jener mineralischer Körper sowie die «innre[] *Verbindung*» (ebd.) der Bestandteile einzelner und zusammengesetzter «Fossilien gestalten» (ebd. 158) im Hinblick auf den anvisierten Entwurf eines umfassenden «GestaltclassificationsSchemas» (ebd.) der Mineralien gemäß ihren natürlichen Einteilungskriterien betreffen. Auf eine eingehende Beschäftigung des Novalis mit kristallographischen Grundsätzen des kristallinen Strukturaufbaus der Materie, wie sie zeitgenössische Naturwissenschaftler entwickelt hatten, lassen beispielsweise auch seine Überlegungen über die Möglichkeit eines mathematischen Aufweises möglicher Kombinations-

Chemiker H. C. Wiegleb besuchte, aller Wahrscheinlichkeit nach auch mit den chemischen und physikalischen Erklärungsgrundlagen der Kristallisation mineralischer Stoffe befaßt.

verhältnisse von Kristallkörpern schließen, die sich aufgrund ihrer verschiedenartigen Flächen ergeben. An seine Rasonnements über grundlegende Methoden der mathematischen Strukturbestimmung kristalliner Körper anknüpfend, entwickelt er Thesen, die z. B. auf die Erkenntnis verweisen, daß ein makroskopisch sichtbarer Kristallkörper, wie etwa eine «Säule», entsteht aus einer «ursprüngliche[n] Figur», die z. B. wie die «Pyramide» eine völlig andere geometrische Form besitzt als der Gesamtkörper, deren «Kern» bzw. «Keim» jene «Grundgestalt» bildet (ebd. 160). Von besonderer Wichtigkeit erscheint ihm wohl auch im Hinblick auf die Unternehmung einer mathematischen (Re-)Konstruktion von Verwandtschaftsverhältnissen zwischen verschiedenen makroskopisch sichtbaren Kristallformen der Versuch, den inneren Strukturaufbau der Kristalle auf der Grundlage einer «Regelmäßige[n] mech[anische[n] Theilung» (ebd.), die den natürlichen Prinzipien des dynamischen Aufbaus entspricht, zu erforschen und dabei auch den eigentlichen stofflich-materiellen Ursachen der Kristallisation näher auf die Spur zu kommen – «Der Durchgang der Blätter – und die regelmäßigen Bruchstücke. (Regelmäßige mech[anische] Theilung. regelmäßige dynamische Theilung. Krystallis[at]ionsursach[en]). [...] Anlaß zu mannichfaltigen Betrachtungen» (ebd.). Erste ausdrückliche Hinweise auf Lektüregrundlagen, auf die Novalis bei seiner Beschreibung der kristallinen Strukturmerkmale anorganischer Materien zurückgreift, finden sich in den sogenannten «Materialien zu Kristallologie» (ebd. 162–166). Hier erörtert er in direktem zeitlichen Anschluß an seine mineralogischen Studien ausführlicher und in zusammenhängender Form physikalische, chemische und mathematische Fragen der Kristallbildung. Im Einklang mit aktuellen Erkenntnissen der Physik und Chemie räsoniert er innerhalb der Wernerstudien sowie der daran anschließenden Studien zur «Kristallologie» ausgehend von eigenen Versuchsanordnungen und in direkter Bezugnahme auf seine Lektüre zeitgenössischer chemischer, physikalischer und kristallographischer Schriften über die Möglichkeit, daß sich Kristalle in Anbetracht ihres schrittweisen geometrischen Aufbaus als «Constructionen der chymischen Kräfte» (ebd. 161) – d. h. als ein Resultat der wechselseitigen Anziehungsverhältnisse – begreifen ließen, welche zwischen den kleinsten stofflichen Bestandteilen der Materien herrschen. Novalis stellt mit dieser These zugleich die Behauptung auf, daß sich in den mathematisch rekonstruierbaren Körpern der anorganischen Natur ein zeitlicher Ablauf veranschauliche, dessen materielle Manifestationsformen angesichts der konkreten Strukturbildung des Anorganischen theoretisch und praktisch-experimentell nachvollzogen werden könnten – «NaturKonstruction d[er] geo-

metrischen Körper [...]» (ebd. 163) – «(Geometrische Const[ructionen] sind indirecte *Zeiten*-Constr[uctionen].)» (ebd. 161). Entsprechend ist in seinen «Materialien zur Kristallogologie» dann auch die Rede von «Beobachtungen und Experimente[n] mit dem Krystall[isations]Proc[ess] überhaupt» (ebd. 164). Damit sind Versuche gemeint, mit deren Hilfe Novalis einerseits bisher bekannte Kristallisationsvorgänge auf ihre chemische und physikalische Verursachung hin überprüft. So unternimmt er parallel zu Versuchsanordnungen, wie sie in den damaligen physikalischen und chemischen Handbüchern und Kompendien beschrieben werden, eigene Kristallisationsversuche u.a. mit Wasser, in Wasser oder anderen Mitteln gelösten Salzen (siehe ebd. 163ff.) sowie mit unterschiedlichen mineralischen Stoffen, die in Verbindung miteinander gebracht werden. Auch die chemische Mischung verschiedener anorganischer Substanzen wird als Ursache der Kristallisation in Betracht gezogen. Dabei verfolgt Novalis etwa den Nachweis, daß sich anorganische Massen aufgrund der «Verwandtschaften» der stofflichen Bestandteile verschiedenartiger mineralischer Materien kristallisieren.

Bei der Kristallographie handelt es sich um ein Thema, das Novalis nicht nur in bezug auf seine naturwissenschaftlichen und philosophischen Reflexionen über zentrale Formen der materiellen Selbstorganisation (Gravitation, Galvanismus, chemische Affinität etc.), sondern darüber hinaus auch im Hinblick auf seine praktische Berufstätigkeit interessieren mußte. So setzte er sich in seiner Funktion als Beamter der kursächsischen Salinendirektion in Weißenfels seit dem Sommer 1799 nach dem Freiburger Studium insbesondere mit technischen und ökonomischen Fragen der Salzherstellung auseinander. Entsprechende Aufzeichnungen aus der Zeit der Berufstätigkeit zwischen den Jahren 1799 bis 1801 belegen in anschaulicher Weise, daß seine Gedankenentwicklung bedingt ist durch einen Erfahrungsraum, der sich dem Philosophen, Dichter und Bergbaubeamten während seiner beruflichen Ausbildung und Tätigkeit im alltäglichen Umgang mit theoretischen und praktischen Erkenntnissen der zeitgenössischen Naturwissenschaft und Technik zunehmend erschlossen hatte. Einfälle, spontane Assoziationen und überraschende Verknüpfungen zwischen verschiedenartigen Denkfiguren und Bildern erwachsen häufig aus Überlegungen zu technischen und ökonomischen Problemstellungen, welche unmittelbar mit der bergbaulichen Berufspraxis zusammenhängen. So finden sich beispielsweise in den «Salinenschriften»⁵

⁵ Siehe dazu das «Kommentierte Verzeichnis in Regestenform» in: HKA V 30-119 und dazu die Einleitung von Mähl, ebd. 17-25.

inmitten von Bücherlisten, Arbeitsplänen, protokollarischen Notizen sowie Haushaltsaufstellungen, sogenannten «Gradierungs- und Siedetabellen»⁶ und damit verbundenen Klimaberechnungen, welche Novalis auch im Hinblick auf das Projekt einer «Sonnensalzfabrikation»⁷ in akribischer Weise durchführte, scheinbar plötzlich und unvermittelt eingestreute Bemerkungen, die sich auf konkrete philosophische, mathematische oder naturwissenschaftliche Fragen und Probleme beziehen, welche z. B. den Sachverhalt der physikalisch ungeklärten Ursache der Gravitation, die materiellen Bedingungen der chemischen Verwandtschaft oder den Versuch einer künstlich eingeleiteten Kristallisation mineralischer Substanzen betreffen. Novalis' Schriften aus der Zeit der Berufstätigkeit eröffnen ebenso wie die naturwissenschaftlichen Aufschriebe der Freiburger Zeit einen Verständnishintergrund, der als Kontext der Entstehung und Anwendung philosophischer Denkfiguren und poetischer Bilder im Rahmen entsprechender Untersuchungen mitberücksichtigt werden muß. Der Gefahr einer unangemessenen Aktualisierung und Einengung von Novalis' Gedanken durch von außen auf das Werk projizierte Theoreme und Interpretationsperspektiven kann dadurch begegnet werden, daß der spezifische historische Verständnishintergrund seiner Aufzeichnungen und Notizen sukzessive im Blick auf den inneren Gesamtzusammenhang seines Werkes aufgedeckt wird. Angesichts der lebendigen Textur dieser Aufzeichnungen, in denen sich systematische Überlegungen zu Fragen der technischen und wirtschaftlichen Realisierbarkeit spezieller Formen der mineralischen Rohstoffgewinnung mit Wahrnehmungen etwa aus den Gebieten der zeitgenössischen Philosophie, Physik, Mathematik, Chemie, Medizin oder Biologie sowie religiös-mythischen Vorstellungen mischen, verdeutlicht sich der berufliche Erfahrungsraum von Novalis' Denken und Dichten als Werkstatt einer Gedankenbildung, die in besonderer Weise durch einen assoziativ-experimentellen Umgang mit naturwissenschaftlichen Themen und Begriffen geprägt ist. So gewinnt er auf der Basis seiner eingehenden Auseinandersetzung mit theoretischen und praktischen Fragen der zeitgenössischen Chemie, Physik und Montankunde zugleich einen methodischen Zugang zu Wahrnehmungsformen der Philosophie und Ästhetik, wobei die wechselseitige Applikation naturwissenschaftlicher, philosophischer und poetologischer Denkmodelle wiederum zur

⁶ Vgl. dazu z. B. ebd. 35, 39, 72-75, 80-83.

⁷ Da Holz und Kohle als Verbrennungsmaterialien zur Herstellung von Salz immer knapper und teurer wurden, zog man zunehmend die Möglichkeit in Betracht, Salz unter Ausnutzung natürlicher klimatischer Bedingungen zu gewinnen.

Ausbildung neuer poetischer Gedankenfiguren und Darstellungsverfahren beiträgt.

Zur zeitgenössischen Kristallographie

Im Rahmen der fortschreitenden experimentellen Erschließung des chemisch-physikalischen Bildungsprozesses der anorganischen und der organischen Materien sowie der damit verbundenen Erkundung sogenannter «Verwandtschaftsbeziehungen» zwischen den stofflichen Komponenten der materiellen Körper wurden im 18. Jahrhundert verschiedenste Versuche unternommen, mögliche Zusammenhänge zwischen dem Sachverhalt einer geometrischen Strukturordnung im Aufbau der Gesteine und Mineralien («Salze», «Erden», «Metalle») und ihrer chemischen Zusammensetzung sowie auch ihrer physikalischen Qualitätsbestimmungen zu erschließen. So wird der Vorgang der Kristallisation in Johann Samuel Traugott Gehler's «Physikalischem Wörterbuch» zunächst allgemein beschrieben als «Ein natürliches oder künstliches Verfahren, wodurch gewisse Substanzen aus dem flüssigen Zustande in den festen so gebracht werden, daß sie durch die Vereinigung ihrer Theile Massen von regelmäßiger Gestalt bilden [...]»⁸.

Eine erste systematische Beschreibung und Klassifikation unterschiedlicher Kristallformen von mineralischen Substanzen, die dem heutigen Verständnis einer wissenschaftlichen «Kristallographie»⁹ entspricht, stellt der französische Kristallogoge Jean-Baptiste Louis de Romé Delisle im Jahr 1772 mit seiner Abhandlung «Essai de Cristallographie ou Description des figures géométriques, propres ... différens Corps du Règne Minéral, connus vulgairement sous le nom des Cristaux» vor¹⁰. Den damaligen Erkenntnissen über die physikalische Natur der materiellen Stoffe und insbesondere den Vorgang der Verbindung und Mischung gleichartiger

⁸ J. S. T. Gehler, «Physikalisches Wörterbuch oder Versuch einer Erklärung der vornehmsten Begriffe und Kunstwörter der Naturlehre», Bde. 1-6, Leipzig 1787-1796, hier Bd. 2, S. 825.

⁹ Zum historischen Verständnis des Begriffs siehe P. Groth, «Die Entwicklungsgeschichte der mineralogischen Wissenschaften», Berlin 1926, S. 4.

¹⁰ In einer deutschen Übersetzung erschien dieses Werk im Jahr 1777 in Greifswald mit dem Titel: «Versuch einer Cristallographie oder Beschreibung der, verschiedenen, unter dem Nahmen der Crystalle bekannten, Körpern des Mineralreichs eigenen, geometrischen Figuren» (Übersetzer: C. E. Weigel); den Ausführungen des vorliegenden Darstellungsabschnittes liegt die deutsche Ausgabe zugrunde [künftig abgekürzt: Versuch Kristallographie, S.].

oder ungleichartiger chemischer Bestandteile verschiedener anorganischer Substanzen untereinander folgend, beschreibt Romé Delisle den Verlauf der Kristallisation anorganischer Massen in expliziter Abgrenzung gegenüber organischen Wachstumsprozessen (Versuch Kristallographie 8ff.) als ein Geschehen, das in erster Linie durch eine schrittweise äußere Anlage von stofflichen Substanzen bestimmt sei, die je nach Art der chemischen Substanz eine ganz bestimmte geometrisch definierte Gestalt hätten und deren Anhäufung gesteuert werde durch ein natürliches Annäherungsbestreben der Teilchen einer Materie.

Die formale Gestalt der sogenannten «uranfänglichen Stoffe (premier elements) der Körper» kann aufgrund der «Kleinheit» dieser Teile selbst nicht mit Hilfe der «besten Vergrößerungsgläser[]» erfaßt werden (ebd. 10). Daher richtet sich das Interesse der systematischen Beschreibung des Vorgangs einer sukzessiven Bildung der geometrischen Strukturen der kristallinen Körper auf die Gestalten der Partikel jener Körper, die mit dem Auge erkennbar sind. Unter dem Betrachtungsaspekt der makroskopischen Strukturen, unter denen die verschiedenen Kristallisationen der mineralischen Stoffe eingeteilt werden können, lassen sich unterschiedliche «Hauptgestalten» (ebd.) differenzieren, deren konkrete Formgebung durch die Zusammensetzung aus jenen «kleinsten» unsichtbaren «Teilchen» eines mineralischen Stoffes verursacht ist und deren sichtbares Erscheinungsbild (Würfel, Säule etc.) die jeweilige Existenz einer ganz bestimmten mineralischen Substanz zu charakterisieren scheint. So nimmt beispielsweise das Kochsalz im Verlauf der «Annäherung» seiner einfachsten integralen Bestandteile die Gestalt eines Würfels an. Die Form des Würfels bildet zugleich auch die Grundgestalt bzw. «Primitivform»¹¹ dieses mineralischen Stoffes, der sich im Idealfall im Fortgang seiner Auskristallisierung aus lauter kleinen Würfeln zusammensetzt, die sich systematisch entlang ihrer Seitenflächen aneinander anlagern, wobei letztlich die «Primitivform» der geometrischen Grundbestandteile vollkommen der ausgebildeten Struktur des fertigen Gesamtkörpers entspricht. Ausgeschlossen werden kann bei dieser makroskopisch wahrnehmbaren kristallinen Strukturbildung nicht, daß beispielsweise die sichtbaren Grundbestandteile der mineralischen Substanz – in unserm Fall das aufgrund seiner optischen Transparenz für Kristallisationsversuche besonders gut geeignete Kochsalz – unter bestimmten Umständen (äußere klimatische Einflüsse, «Vermischung» oder «Verwickelung» mit anderen stofflichen Substanzen etc.) trotz ihrer «wür-

¹¹ Vgl. dazu Groth, op. cit.

felichten» Hauptgestalten, d.h. der sichtbaren «Primitivformen», aus denen die Gesamtgestalt durch eine schrittweise Substanzanlagerung zusammengesetzt wird, letztlich eine ganz andere makroskopische Gesamtstruktur (z.B. eine Pyramide) ausbilden (vgl. ebd. 10f.). Nach Romé Delisle erfordert die Anerkennung solcher Abweichungen die Differenzierung eines bestimmten Minerals in «Haupt- und Nebengestalten» (ebd. 11). Diese Unterscheidung entspricht z. B. auch dem Sachverhalt, daß sich bei verschiedenen Salzen aufgrund ihrer Vermischung und «Verbindung» mit anderen mineralischen Substanzen letztlich ganz unterschiedliche für das Auge sichtbare kristalline Strukturen ergeben können, obwohl die «Primitivform» des Grundstoffes, der bei allen diesen Erscheinungen derselbe ist, unverändert bleibt (vgl. ebd. 11f.).

Den Versuch einer systematischen Ableitung der vielfältigen Kristallformen, die auch durch ein und dieselben mineralischen Stoffe ausgebildet werden können, unternimmt der schwedische Chemiker und Mineraloge Torbern Bergmann in einer im Jahre 1773 veröffentlichten Abhandlung über die «verschiedenen vom Spath erzeugten Kristall-Gestalten»¹². Im Gegensatz zu Romé Delisle, der eine Beschreibung der mathematischen Gesetzmäßigkeiten der Kristallbildung eher unberücksichtigt gelassen hatte, wendet sich Bergmann vor allem der Frage zu, ob und inwieweit der innere Aufbau der Kristalle auf der Grundlage spezieller geometrischer Strukturgesetze rekonstruiert werden könne. An Erkenntnisse seiner Vorgänger anknüpfend, wirft er gleich zu Beginn seiner Schrift die bereits bekannte These auf, daß die Vielfalt und Unterschiedlichkeit der mit dem bloßen Auge sichtbaren Kristallkörper abgeleitet werden kann aus einigen wenigen «Primitivformen», welche die einfache Grundgestalt der mikroskopischen stofflichen Bestandteile der jeweiligen Mineralien bilden. Dem Grundsatz der Ableitbarkeit der verschiedenen Kristallformen aus einigen wenigen «einfachen» Gestalten entsprechend, besteht nach Bergmann eine der Hauptaufgaben des Kristallographen darin, die «ursprüngliche» «Gestalt» ausfindig zu machen, welche den sichtbaren Gesamtkörpern der

¹² Der Originaltitel der Abhandlung lautet: «*Variae crystallorum formae a spatho oratae, explicatae a Torb. Bergmann*» (in: *Nov. Act. Reg. Soc. Upsala*, Vol I, Ups. 1773 4., S. 150-155, Tab. IX). In einer deutschen Übersetzung von C. E. Weigel erschien die Schrift 1777 als Anhang zu dessen Ausgabe der «*Kristallographie*» Romé Delisles von 1777 mit dem Titel: «*Verschiedene vom Spath erzeugte Crystallen-Gestalten erklärt von Torb. Bergmann*» (Versuch *Kristallographie* 438-442) [im folgenden im Text zitiert: *Kristallengestalten*, S.].

Mineralien zugrunde liegt. Am Beispiel des Kalkspats, der trotz gleichbleibendem Grundstoff «sehr ungleiche [makroskopisch sichtbare, I. B.] Körper» (Kristallengestalten 438) ausbildet, versucht er seine Hypothese anschaulich zu belegen, daß unterschiedlich aufgebauten Kristallen ein und dieselben Primitivformen ihrer integrierenden Partikel zugrunde liegen können. Im Mittelpunkt von Bergmanns Überlegungen steht die Frage, inwieweit das Entstehen variabler Gesamtstrukturen durch die spezifische Art und Weise bedingt ist, in der sich jene geometrischen Teilchen sukzessive aneinander lagern. Nach seiner Überzeugung läßt sich das Entstehen jener mannigfaltigen Kristallformen durch den Sachverhalt begründen, daß die gleichgestalteten geometrischen Grundbestandteile eines Minerals auf ganz verschiedenartige Weise miteinander kombiniert werden können. So vollziehe sich der Prozeß der «Akkumulation» der kleinsten materiellen Bestandteile mineralischer Substanzen nach mathematisch nachvollziehbaren Gesetzen. Diese Gesetze ermöglichten auf der Grundlage einer prinzipiellen Berechenbarkeit aller nur denkbaren Kombinationen von geometrisch gleichgestalteten Körpern eine theoretische Rekonstruktion des jeweiligen Aufbaus unterschiedlicher Kristalle aus stofflichen Komponenten, obwohl deren Gestalt ein und derselben Primitivform entspreche. Bergmann belegt seine Thesen im Rahmen von praktischen Versuchen – so isoliert er beispielsweise die «einfachen» mit dem Auge noch erkennbaren «Primitivgestalten» diverser Mineralien durch eine fortgesetzte Abspaltung der äußeren Schichten des Kristalls. Der lamellenartige Aufbau der jeweiligen Seiten des Kristallkörpers folgt den Regeln einer systematischen «Abnahme» (ebd. 440) der aufeinandergeschichteten Flächen, wobei die Seitenflächen des Gesamtkörpers unter dem Mikroskop oder im geometrischen Modell treppenartig strukturiert erscheinen. Nach Bergmann läßt sich das Phänomen, daß Kristalle aus ein und denselben Primitivkörpern zusammengesetzt sein können, jedoch in ihrem makroskopischen Aufbau differente Formen und Strukturen ausbilden, aus dem Gesetz der geregelten Abnahme der Schichten eines aus vielen gleichartigen Körpern zusammengesetzten Gesamtkörpers erklären. Ausschlaggebend für das Erscheinungsbild des gesamten Kristalls ist das mathematische Kombinationsverhältnis jener einfachen gleichgestalteten Teilchen, welche sich unter dem Einfluß der zwischen ihnen wirkenden Anziehungskräfte sowie auch bedingt durch äußere Umstände (Wärme-, Flüssigkeitszufuhr, Erkalten etc.) auf variable Weise aneinander lagern können.

Im Jahr 1782 veröffentlicht der französische Mineraloge René Just Hauy eine Abhandlung mit dem Titel «Extrait d'un Mémoire sur la struc-

ture de Cristaux de Grenat»¹³. Der Autor stellt darin eine Theorie von der Struktur der Kristalle vor, die an Erkenntnisse Romé Delisles und Bergmanns anknüpft und diese weiter ausarbeitet. Im Mittelpunkt des Interesses der Forschungen Hauys steht der Versuch, den «inneren Mechanismus» des sukzessiven Aufbaus der Kristalle auf der Basis eines theoretisch begründbaren Strukturgesetzes zu ermitteln, welches sich auf alle bekannten mineralischen Substanzen anwenden läßt und das im Einklang mit den bisherigen Erkenntnissen der zeitgenössischen Chemie das Phänomen geregelter Strukturbildungsprozesse im Reich der anorganischen Natur aus mathematischer Sicht erklären soll. Die zentrale These Hauys lautet: Die aufgrund der chemisch-physikalischen Anziehungskräfte zwischen den kleinsten Bestandteilen anorganischer Massen gebildeten kristallinen Strukturen können – selbst wenn es sich bei dem Ausgangsstoff um ein und dieselbe mineralische Substanz handelt – ganz unterschiedliche Formen und Gestalten annehmen. Umgekehrt ist es möglich, daß bei verschiedenen mineralischen Materien im Verlauf der Verbindung ihrer stofflichen Elemente untereinander ähnliche oder gleiche makroskopische Kristallstrukturen (z. B. Würfel oder Oktaeder) entstehen. Eine mechanische Zerlegung jener Kristalle führt in Verbindung mit entsprechenden logischen Schlußfolgerungen über die Bauprinzipien des kristallinen Gesamtkörpers zu dem Ergebnis, daß sich bei jedem Kristall einer bestimmten mineralischen Substanz, ungeachtet seines sichtbaren Erscheinungsbildes, als Resultat der fortgesetzten Abspaltung seiner ihn aufbauenden Lamellen schließlich ein Kern isolieren läßt. Dieser sogenannte Kern entspricht einer bestimmten kristallinen «Primitivform» (Würfel, Parallelepipet, Oktaeder etc.). Der gesamte Kristallkörper eines Minerals ist zusammengesetzt «aus [lauter kleinen, I. B.] Körpern der gleichen «Primitivform», welche [z.B., I. B.] bei den verschiedenen «Varietäten» der gleichen Substanz nur in verschiedenen Verhältnissen kombiniert sind»¹⁴. Die Variabilität des kristallinen Wachstums von mineralischen Substanzen, deren Grundgestalt ein und dieselbe Primitivform aufweist, erklärt sich also auch nach Hauy dadurch, daß die schrittweise Vereinigung der gleichgestalteten geometrischen Bestandteile des Gesamtkörpers unterschiedlichen Formen der Kombination jener Teile entsprechen kann – eine Vielfalt von Kombinationen, deren gesetzlich geregelte Verlaufsmöglichkeiten

¹³ In: *Journal de Physique*, Bd. XIX, S. 366-370, Paris 1782; siehe dazu Groth, op. cit. 14f.

¹⁴ Hauy zit. nach Groth, op. cit. 15.

sich im einzelnen auf mathematischer Basis berechnen und rekonstruieren lassen. Die Figur des im Verlauf jener fortgesetzten Anhäufung der Mineralienmasse um einen "Kern" entstandenen Gesamtkristalls bezeichnet Haüy als sogenannte «sekundäre Form». Er vertritt dabei zugleich die These, daß Mineralien mit andersartigen sekundären Formen, aber gleichbleibender primitiver Form ein und derselben Gattung zugerechnet werden können – «Man kann die Kerngestalt definiren als einen Körper von gleichbleibender Form, der in allen Krystallen einer und derselben Gattung symmetrisch eingeschlossen ist, und dessen Flächen den Richtungen der Blätter folgen, welche diese Krystalle zusammensetzen»¹⁵. Die Anhäufung der Blätter um die Kerngestalt des Kristalls folgt dem allgemeinen Gesetz einer geregelten «Abnahme» (= «Dekreszenz» – «décroissement») der Schichten des Kristalls an ihren jeweiligen Kanten und Ecken. Nach Haüys Auffassung erlaubt das Modell der Dekreszenz eine prinzipielle Rückführung unterschiedlicher Kristallformen auf einfache, analoge Entstehungsbedingungen, die sowohl aus mathematischer Sicht rekonstruiert als auch durch den praktischen Versuch der mechanischen Zerteilung eines Kristalls belegt werden können.

Enzyklopädistik

Novalis erscheint die Figur des Kristalls vor dem Hintergrund der oben exemplarisch skizzierten chemisch-physikalisch-mathematischen Strukturbeschreibungen als besonders geeignet, um die von ihm im «Allgemeinen Brouillon» unter dem systemphilosophischen Gesichtspunkt einer «enzyklopädistischen» Interpretation aller wissenschaftlichen Disziplinen entwickelten und erprobten Denkstrategien anschaulich zu demonstrieren. Die Affinität für das Kristalline wird auch verständlich, wenn man berücksichtigt, welche außergewöhnliche Signifikanz die Strukturgesetze der anorganischen Bildung für die damalige Naturwissenschaft gewannen. So wurden die zentralen Funktionen, die den Bildungsgesetzen des Anorganischen hinsichtlich seiner Eigenschaft als «Basis» der gesamten naturgeschichtlichen «Evolution» zugesprochen wurden, im Zusammenhang mit zeitgenössischen Hypothesen über mögliche entwicklungsgeschichtliche Zusammenhänge zwischen den Daseinsformen des Mine-

¹⁵ R. J. Haüy, «Lehrbuch der Mineralogie». Aus dem Französischen übersetzt u. mit Anm. versehen v. D. L. G. Karsten, 5 Bde., mit einem Atlas von 86 Tafeln, Paris u. Leipzig 1804-1810, hier Bd. I, S. 80.

ralischen, Vegetabilischen, Animalischen und der menschlichen Existenz ausführlich diskutiert.

Unter naturphilosophischen Gesichtspunkten gewinnt das Reich des Anorganischen eine außergewöhnliche Bedeutung als gemeinschaftliche Seinsbasis einer naturgeschichtlichen Entwicklung, deren Komplexität und Kontinuität durch ein und dieselben basalen Prinzipien gesteuert wird. Der Naturphilosoph Friedrich Wilhelm Josef Schelling, dessen frühe Werke Novalis ausführlich studiert hat, bezeichnet das Anorganische u.a. als eine Art «schlafenden Geist», der im Verlauf der Naturgeschichte in immer höheren Entwicklungsstufen «erwacht» und schließlich im menschlichen Bewußtsein zu sich selbst findet. Grundlegend für die Vorstellung einer die Welt des Geistigen und des Materiellen verbindenden universalen Tätigkeitsstruktur ist die Idee eines göttlichen Bewußtseins, in dem die fugenlose Übereinstimmung des Objektiven bzw. der realen Welt («Natur») und des Subjektiven bzw. der idealen Welt («Geist») als Bedingung der Möglichkeit von Selbstbewußtsein im Sinne einer reinen Selbstaffirmation des Geistes immer schon garantiert ist. Im Kontext von Schellings Theorie wird beispielsweise auch dem Kristall eine naturphilosophische Bedeutung als sinnenfälliger Ausdruck der immanten Wirksamkeit geistiger Prinzipien in der materiellen Natur zugewiesen.¹⁶ Novalis unternimmt mit Bezug auf seine eingehenden naturwissenschaftlichen Kenntnisaufnahmen (Galvanismustheorie, Affinitätslehre, Reizpathologie, «Physiognomik», Akustik etc.) den Versuch, grundsätzliche Analogien zwischen Triebkräften und Strukturen der gesamten Natur anbeginnend von der «niedrigsten» Daseinsstufe – dem «Mineralischen» – bis hin zur «höchsten» Ausprägungsform – der menschlichen Intelligenz – sowohl unter naturwissenschaftlichen als auch philosophischen Gesichtspunkten herzustellen – es handelt sich hierbei um eine Erprobung von analogisierenden Betrachtungsweisen, auf die an den unterschiedlichsten Stellen seiner theoretischen Aufzeichnungen, z.B. mit den folgenden scheinbar flüchtig eingestreuten Bemerkungen verwiesen wird:

/Aller Hand *Krystallähnliche* Bildungen – bey Schaalthieren, im Pflanzenreiche – Thierreiche – in den Atmosphaerilien – *Acustische* – Electriche – Schneefiguren. (Innre Fantasiegestalten und Wechsel-

¹⁶ Vgl. z.B. F.W.J. Schelling, Aphorismen zur Einleitung in die Naturphilosophie (1806), in: ders., ausgewählte Schriften, Bde. 1-6, hrsg. von M. Frank, Frankfurt a.M. 1985, Bd. 3, S. 627-686, bes. S. 672.

beobachtungen [...] (HKA III 162) – Phys[is]k]. Sollte alle plastische Bildung, vom Krystall bis auf den Menschen, nicht *acustisch*, durch gehemte Beweg[ung] zu erklären seyn. Chemische Acustik. (ebd. 308, 376)

Im Kristallwachstum manifestiert sich nach Novalis' Überzeugung ein Bildungsgesetz, in dem sich die gesamte Organisation der Natur im Hinblick auf ihre evolutionsgeschichtliche Ausdifferenzierung zu immer komplexeren Formen der Kombination vieler verschiedener, aber prinzipiell aufeinander beziehbarer Prozesse auf anschauliche Weise zu konzentrieren scheint. Nicht zuletzt aufgrund seiner Eigenschaft als basales Konfigurationsprinzip der Materie erscheint der Kristall seinem Betrachter als eine Art «Perspektiv», aus dessen Sicht sich zum einen der universale Zusammenhang aller Dinge und Wesen erschließt; und zum anderen behauptet jede einzelne Naturgestalt wiederum aus dem Blick des «Kristallinen» als eines elementaren Funktionsmusters der Materie jeweils für sich den Status eines «Perspektivs», das die entwicklungsgeschichtliche Verkettung aller Dinge und Wesen von einem ganz bestimmten Standpunkt aus thematisiert – «*Thätige Ansicht* – thätiger Gegenstand. (Ansicht der Welt durch einen Krystall – durch eine Pflanze – durch einen Menschenkörper etc. Ähnliche Experimentation)» (ebd. 452, 962).

Unter dem theoretischen Gesamtaspekt von Novalis' Philosophie des Selbstbewußtseins gibt sich das kristalline Wachstum der Mineralien als eine anschauliche Verkörperung von Strukturen zu erkennen, die mit dem Prozeß der menschlichen Bewußtseinsbildung auf spiegelbildliche Weise korrespondieren. Novalis hatte in seinen «Fichtestudien» eine systematische theoretische Begründung der Begriffe der «Sphäre», der sogenannten «Alteration» oder «Variation» eines reflektierenden Subjekts durch ein von ihm gesetztes Objekt sowie des daraus resultierenden Geschehens der endlosen Reihung von einander wechselseitig repräsentierenden Gliedern eines an sich unerreichbaren Ganzen («Kette») als den konstitutiven Momenten einer allgemeinen Strukturgebung unternommen, welche den Prozeß der Selbstkonstitution des Bewußtseins in grundlegender Weise prägt. Diese Grundstrukturen lassen sich seiner Ansicht nach analog auch auf Vorgänge übertragen, die am Beispiel unterschiedlicher Gestaltungsformen der mineralischen, vegetabilischen, animalischen und menschlichen Existenz sowohl unter naturwissenschaftlichen, philosophischen und ästhetischen Definitionsperspektiven rekonstruiert werden können. –

Alles Object wird *Reitz* (und *Formel*) einer neuen Objecten. Es ist die

unterste Reihe – das nächste Subject] ist die *Differenzenreihe*. Es ist ein *Geronnenes* – und das Subject] ein Flüssiges, eine Atmosphäre. Es ist eine beständige Größe – das Subject] eine Veränderliche – Beyde in *Einer Function*. (ebd. 441, 900) – Die Stimmung d[es] B[ewußt]s[eyns] – des Darstellens aller Art ist die Stimmung des Krystallisirens, der Bildung – und Vermannichfachung [...] eine *beständige* Größe im veränderlichen Wechsel. [...] (ebd. 432, 836) – Sollte alle Kryst[allisation] ächt synth[etische], *Harmonische* Verbindung von Solidum und liquidum seyn und daher d[ie] Krystalle ein ächt *Substantielles* geniales Wesen? (ebd. 163)

Wechselseitige Applikationen von naturwissenschaftlichen und philosophischen Vorstellungsmustern charakterisieren innerhalb von Novalis' theoretischem Gesamtwerk die gedankliche Methode eines erfinderischen Umgangs mit Begriffen und Bildern, der ganz wesentlich inspiriert ist durch konkrete Anschauungen etwa aus dem Bereich der zeitgenössischen Chemie, Physik und Physiologie. In seinem «Allgemeinen Brouillon» beschreibt Novalis das «enzyklopädistische» Programm der «Definition und Klassifikation der Wissenschaften» (ebd. 362, 554) auf der Basis zentraler philosophischer Grundsätze, die zugleich auch das theoretische Gerüst jener «Combinationsl[ehre] der wissenschaftlichen Operationen» im Sinne einer «Bildungslehre d[es] allg[emeinen] wissensch[aftlichen] Organs – oder besser der Intelligenz» (ebd. 361, 552) repräsentieren; und entsprechend dem Vorsatz einer enzyklopädistischen Behandlung aller wissenschaftlich beschreibbarer Phänomene verwendet er zur Darstellung seiner Gedankenmethodik Illustrationen und Termini, die der naturwissenschaftlichen Wahrnehmung entstammen. Seine begriffliche Kennzeichnung zentraler Strategien des philosophischen Denkens gründet sich im späteren Werk zunehmend auf die Beobachtung naturwissenschaftlich qualifizierbarer Vorgänge im Bereich der materiellen Natur; grundlegend ist dabei die Vorstellung, daß sich zwischen den beiden Wahrnehmungsbereichen prinzipielle Analogien aufweisen lassen, die sowohl von spekulativer als auch von empirischer Seite her bestätigt werden können. So basiert das Vorstellungsmodell der philosophischen Wissenschaftslehre auf einem Grundsatz, den Novalis in Analogie zur konkreten Anschauung chemisch-physikalischer Bildungsvorgänge als eine Art «Molecule der Wissenschaft» beschreibt – «Encyklopaedistik]. Ein Satz ist ein Molecule der Wissenschaft» (ebd. 347, 489) – «Ich ist ein allg[emeines] *Gedanken* molécule» (ebd. 405, 717).

Das Prinzip der schlechthin vorauszusetzenden Identität des Subjekti-

ven und des Objektiven im Bewußtsein bildet ein allgemeines Schema, das in seiner Übertragbarkeit auf alle denkbaren Gestaltungsprozesse des Bewußtseins zugleich eine «Formel»¹⁷ repräsentiert, nach der sich die einzelnen wissenschaftlichen Operationen verknüpfen und kombinieren lassen. Die «Ichformel» (ebd.) beschreibt mit der absoluten Synthese des Subjektiven und des Objektiven als entgegengesetzten Polen des Bewußtseins ein wissenschaftliches Ideal, eine «wissenschaftliche Fiction», die innerhalb der philosophischen Reflexion nicht eingeholt wird, da die Sphäre der Identität des Vorstellenden und des Vorgestellten selbst nie Gegenstand des Wissens werden kann. Die Philosophie stellt als die allgemeinste aller Wissenschaften das «Relationsschema»¹⁸ dar, nach dem sich alle einzelwissenschaftlichen Disziplinen letztlich in ihrer Funktion als Spezifikationen ein und derselben Wissenschaft auf zentrale Prinzipien zurückführen lassen, welche die enzyklopädische Gesamtkonstruktion des wissenschaftlichen Gebäudes in ihrem systematischen Aufbau garantieren. Genaue Kenntnisse über die allgemeine Anwendbarkeit dieser Prinzipien geben dem Philosophen und Naturwissenschaftler wiederum die Möglichkeit an die Hand, auf der Grundlage detaillierter Einzelbeobachtungen auf unterschiedlichen Gebieten wissenschaftlicher Spezialdisziplinen eine experimentell-kombinatorische Verknüpfung jener fachwissenschaftlichen Kenntnisnahmen zu unternehmen, deren enzyklopädischer Zusammenhang durch den obersten philosophischen Grundsatz der Identität letztlich immer schon gewährleistet ist. Unter der Perspektive jenes allgemeinen «Relationsschemas» erscheint jede wissenschaftliche Einzeldisziplin als «analoges Muster und Reitz einer *spezifischen Selbst(Nach)entwicklung* einer andern W[issenschaft]» (ebd. 346, 487)¹⁹; d.h., jede beliebige Wissenschaft kann im Prinzip als eine Art Muster dienen, nach dem das enzyklopädische Gesamtgebäude der Philosophie aufgebaut wird. Denn dieses

¹⁷ «Phil[osophie]. Aechter Fichtism, ohne Anstoß – ohne N[icht]I[ch] in *seinem Sinn*. Entw[icklung] der *Formel* Ich» (HKA III 385, 639).

¹⁸ «Die W[issenschafts]L[ehre] oder die reine Phil[osophie] ist das Relationsschema der W[issenschaften] überhaupt» (ebd. 378, 624). «Jede W[issenschaft] ist selbst eine specificirte Phil[osophie]» (ebd. 378, 623).

¹⁹ «Phil[osophische] Encyclopaedistik]. Phil[osophie] einer Wissensch[aft] entsteht durch *Selbsteritk* und *Selbstsystem* der Wissenschaft. (Eine W[issenschaft] wird angewandt, wenn sie, als analoges Muster und Reitz einer *spezifischen Selbst(Nach)entwicklung* einer andern W[issenschaft], dient. Jede W[issenschaft] kann durch reine Potenzirung in eine höhere, die philosophische, Reihe, als Glied und Function übergehn» (ebd. 346, 487).

Gebäude stellt ein organisches Ganzes dar, innerhalb dessen jeder integrale Bestandteil als «Glieder» fungiert, welches die organische Gesamtheit aus einem ganz speziellen Blickwinkel heraus repräsentiert – «*Jedes Glied eines Systems ist eine Function 1. des Systems. 2. mehrerer Glieder. 3. jedes andern Gliedes. Reduction verwickelter Gleichungen auf einfache [...]»* (ebd. 92) – «*Encyclopaedistik]. Eine W[issenschaft] läßt sich nur durch *Gradirung aller ihrer Glieder* perfectionniren und Gradiren – So d[ie] Intelligenz» (ebd. 365, 569).*

Auch in der Beschäftigung mit den mineralogischen Wissenschaften gewinnt Novalis Anschauungen und Grundsätze, mittels derer er sein Vorhaben einer umfassenden «*Klassification aller wissenschaftlichen Operationen*» (ebd. 361, 552) im Sinne seiner enzyklopädistischen «*Kombinationslehre*»²⁰ zu realisieren sucht –

Im Classificiren und definiren etc. will ich mich an Werners System und an den Wissenschaften üben. (ebd. 363, 558) – Phil[osophie]. 1. Annahme: es gibt ein phil[osophisches] System. – 2. *Beschreibung* dieses Ideals – dieses Fantasms – 3. Gebrauch dieser *Beschreibung*. So mit dem mineralogischen System. (ebd. 374, 604)

Kristallographie und Poetik

Aus naturwissenschaftlicher und naturphilosophischer Sicht repräsentiert der Kristall das Resultat des Zusammenwirkens von konfigurierenden Kräften der Materie (Gravitation, chemische Verwandtschaft), welche in einer kontinuierlichen Entwicklungsbeziehung stehen zu materiellen und geistigen Vorgängen, die den Bildungsprozeß des Organischen bis hin zum Vorstellungsvermögen der menschlichen Intelligenz strukturieren – «*Alle Kräfte sind Prozesse – Actionen. Alle Kräfte erzeugen sich selbst fortwährend. Je höher die Kräfte, desto persönlicher»* (HKA III 662, 598). Unter naturgeschichtlichen Betrachtungsaspekten erscheinen daher neben weiteren Organisationsformen der Natur insbesondere auch die geometrischen Figuren der Kristalle als eine Art Vorbild, an dem der Betrachter grundlegende Funktionen des Geistes auf symbolische Weise veranschaulicht sieht – «*NaturKonstruction d[er] geometrischen Körper [...]*» (ebd. 163)

²⁰ Vgl.: «*Mathem[atik]. In der Combinationsl[ehre] liegt das Princip der Vollständigkeit – so wie in der Analysis – oder d[er] Kunst aus gegebenen Datis die Unbekannten Glieder zu finden – (Aber auch diese setzt eine richtige vollst[ändige] Aufgabe oder Gleichung voraus etc.)»* (ebd. 364, 566).

– «Die gew[öhnliche] N[atur]L[ehre] ist nothw[endige] *Phaenomenologie* – *Grammatik* – Symbolistik. / Wir sehn d[ie] Natur, so wie vielleicht d[ie] Geisterwelt, en perspec[tive]» ebd. 450, 943). Auch das Kristallwachstum anorganischer Materien folgt einem allgemeinen Gestaltungsmuster, das Novalis auf produktive Weise in seinen methodologischen Reflexionen über die Philosophie und die Dichtung umzusetzen sucht. Den dynamischen geometrischen Konfigurationen entsprechen auf seiten der Philosophie und Dichtung Vorgehensweisen, deren kreativer Entwurf und gedankliche Rekonstruktion in den Figurationen der natürlichen Organisation vorgegeben zu sein scheinen²¹. Innerhalb des Verständnishorizontes, den das gedankliche Projekt einer enzyklopädistischen Koordination aller wissenschaftlichen Operationen eröffnet, wird demzufolge der poetische Wirklichkeitsentwurf des Dichters als ein Unternehmen verstanden, welches eine praktische Umsetzung der theoretischen Wahrnehmungen des Philosophen und Naturwissenschaftlers beabsichtigt. Gemäß der Grundeinsicht in die begriffliche Uneinholbarkeit des Identitätsgrundes überschreitet sich die philosophische Reflexion des Bewußtseins selbst zugunsten der produktiven Imagination als einer Darstellungsmöglichkeit, welche aufgrund der ihr eigenen Mittel allein befähigt ist, das Undarstellbare als solches darzustellen – «Darstellung eines Gegenstandes in *Reiben* – (*Variationsreihen* – *Abänderungen* etc.). [...]» (ebd. II 647, 472) – «Der Poet gebraucht die Dinge und Worte, wie *Tasten* und die ganze Poesie beruht auf thätiger Ideenassociation – auf selbstthätiger, absichtlicher, idealischer *Zufallproduktion* – (zufällige – freye *Catenation.*) (*Casuistik* – *Fatum. Casuation.*) (*Spiel.*)» (ebd. III 451, 953)²².

Die phantasievolle Verknüpfung unterschiedlicher Gegenstände und Wahrnehmungsformen des Bewußtseins orientiert sich an selbstorganisatorischen Strukturordnungen der materiellen Natur, wie sie in der damaligen Naturlehre in direkter Verbindung mit der spekulativen und empirischen Erprobung verschiedener Verfahren einer wissenschaftlichen Klassifikation jener Phänomene ausführlich diskutiert wurden. Zahllose Aufzeichnungen im theoretischen Werk dokumentieren Novalis' intensive

²¹ «Wunderbarkeit der Mathematik. Sie ist ein *schriftliches Instrument* – was noch unendlicher Perfection fähig ist – Ein Hauptbeweis der Sympathie und Identitaet der Natur und des Gemüths. Webstühle in Zeichen. *Gemahlte Instrumentes*» (ebd. 684, 659).

²² Vgl.: «Die Naturpoesie ist wohl der eigentliche Gegenstand der Kunstpoesie – und die Äußerlichkeiten der poetischen Rede scheinen sonderbare Formeln ähnlicher Verhältnisse, sinnbildliche Zeichen des *Poetischen* an den Erscheinungen zu seyn» (ebd. 652, 570).

Auseinandersetzung mit alternativen Strategien der gedanklichen Verkopplung entsprechender Vorstellungsmodelle, deren ursprüngliche Herkunft wiederum durch den Gebrauch spezieller Bilder und Vokabeln aus unterschiedlichen Fachgebieten indiziert ist. Auch werden dort immer wieder Möglichkeiten erwogen, jenes Spezialwissen auf konstruktive Weise in der eigenen dichterischen Praxis anzuwenden – «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, seyn muß» (ebd. 650, 557).

Die fortgesetzte Unternehmung einer wechselseitigen Subordination wissenschaftlicher Gedankenoperationen sowie der mit den verschiedenen Disziplinen verbundenen Methoden und «Zeichensysteme» (ebd. 463, 1045) eröffnet dem intellektuellen und dem sinnlichen Rezeptionsvermögen auf der Grundlage einer systematischen theoretischen Reflexion über zentrale Prinzipien der Bewußtseinsbildung immer weitere Anwendungsbereiche. Die maßgeblichen Impulse jener «Kombinationslehre» repräsentieren wiederum konkrete Anschauungen vor allem aus dem Sektor der naturwissenschaftlichen Wahrnehmung.

Phil[osophische] Encyclopaedistik]. Phil[osophie] einer Wissenschaft] entsteht durch Selbstcritik und Selbstsystem der Wissenschaft. (Eine W[issenschaft] wird angewandt, wenn sie, als analoges Muster und Reitz einer *spezifischen Selbst(Nach)entwicklung* einer andern W[issenschaft], dient. Jede W[issenschaft] kann durch reine Potenzirung in eine höhere, die philosophische, Reihe, als Glied und Function übergehn. (ebd. 346, 487)

In enger Verbindung mit dem enzyklopädistischen Programm einer umfassenden Klassifikation aller wissenschaftlichen Einzeldisziplinen steht das Projekt, die Wirklichkeitswahrnehmung des Dichters im Entwurf des «Romans»²³ als einer Geschichte der Bildung des Ich bzw. der Intelligenz konstruktiv umzusetzen. Im Roman wird der innere Zusammenhang aller Dinge und Begebenheiten in seiner eigentümlichen Vielfalt hergestellt und gespiegelt –

²³ «Der Roman handelt von Leben – stellt *Leben* dar. [...] Der Roman, als solcher, enthält kein bestimmtes Resultat – er ist nicht Bild und Factum eines *Satzes*. Er ist anschauliche Ausführung – Realisirung einer Idee. Aber eine Idee läßt sich nicht, in einen Satz fassen. Eine Idee ist *eine unendliche Reihe* von Sätzen – eine *irrationale Größe* – *unsetzbar* (musik[alisch]) incommensurabel» (ebd. II 570, 212).

Encyclopaedistik]. Mein Buch muß die kritische Metaphysik d[es] *Recensirens*, des Schriftstellens, des Experimentirens, und Beobachtens, des Lesens, Sprechens etc. enthalten Klassifikation aller wissenschaftlichen Operationen. Bildungslehre d[es] allg[emeinen] wissenschaft[ftlichen] Organs – oder besser der Intelligenz – (Gymnastik des Geistes und d[es] Körpers.) (Bewegung – Thätigkeit ist das Grundverknüpfungs Glied.) Combinationsl[ehre] der wissenschaftlichen Operationen. (ebd. 361, 552)

Im romantischen Roman soll analog zur enzyklopädistischen Gedankenoperation einer originellen Kombinatorik der Methoden und Disziplinen eine kreative Neukoordination von Wahrnehmungen und Anschauungen aus ganz unterschiedlichen Zeiten und Räumen vorgenommen werden, die sich nicht mehr an real vorgegebenen, zeitlich und räumlich strukturierten Handlungsabläufen orientiert. Bei der poetischen Darstellung im Sinn einer beabsichtigten experimentellen Mischung und Verketzung unterschiedlicher Bewußtseinsinhalte und Wirklichkeitsebenen kommen Prinzipien zur Anwendung, deren Verständnis und Umsetzung sich eingehenden Kenntnissen der zeitgenössischen Chemie und Physik verdankt. «Nichts ist *poetischer*, als alle *Übergänge* und heterogene Mischungen» (ebd. 587, 221) lautet eine Notiz in Novalis' Studienaufzeichnungen. Das Vermögen der schöpferischen Einbildungskraft oder die sogenannte «produktive Imagination» beschreibt Novalis auch als eine «*lebendige* Reflexion, die sich bey sorgfältige[r] Pflege [...] zu einem unendlich gestalteten geistigen Universo von selbst ausdehnt – [als den] Kern oder Keim einer alles befassenden Organisation [...] der Anfang einer wahrhaften *Selbstdurchdringung des Geistes* die nie endigt» (ebd. II 525f., 13).

Auch das mathematisch-kristallographische «Schema» des Kristallwachstums interpretiert Novalis als eine typische Illustration grundlegender Prinzipien der dichterischen Wirklichkeitskonstruktion. So bildet die kristalline Formstruktur der Mineralien und Gesteine ein vorbildliches Muster, in dem sich der poetische Prozeß einer schöpferisch-konstruktiven Wirklichkeitsbetrachtung anschaulich repräsentiert. Die beabsichtigte Aneinanderreihung der singulären Begebenheiten erscheint in der stereometrischen Konfiguration des Kristalls im Hinblick auf den funktionalen Zusammenhang jeder einzelnen dieser Gestaltungen als integraler «Glieder» eines in seiner Vieldimensionalität gedanklich uneinholbaren Ganzen symbolisch verkörpert. In seinen naturwissenschaftlichen Studienaufzeichnungen notiert Novalis «Symbolistik d[es] *mensch[lichen] Körpers* – der Thierwelt – der Pflanzenw[elt] – (Alles kann Symbol des Andern seyn –

Symbolische Function.) *der Natur* – der Mineralien – der Atmosphäerilien – der Meteore – der Gestirne – der Empfindungen – Gedanken – der Seele – der Geschichte – der Mathematik» (ebd. III 398, 685) – «Beweis, daß *Fantasie* – *Verst[and]* – *Vernunft* etc. auch in der anorganischen Natur vorkommen. *Was machen sie – die Welt?*» (ebd. 624, 427). In einer späten Aufzeichnung aus dem Jahr 1800 heißt es dann inmitten ganz unterschiedlicher Notizen zu verschiedensten Themen «Geheimnisse der Kunst jede Naturerscheinung, jedes Naturgesetz zur *Formel* zu gebrauchen – oder die Kunst *analogisch zu construiren*» (ebd. 561, 40). Andere Notizen lauten: «Der menschl[iche] Geist kann die äußern Symptome und ihre Compositionen approximando nachmachen – er muß also Analogie mit den Bestandtheilen und *Naturkräften* haben» (ebd. 426, 799) – «Wenn wir *Selbsterzeugnisse*, und *Machwerke* mit Naturprodukten vergleichen, so werden wir die *Natur* verstehn lernen» (ebd. 448, 936) – «Die Physik ist nichts als die Lehre von der *Fantasie*» (ebd. 558,18). Der eigentliche unendliche Gehalt des Endlichen kann als solcher nur in der aktiven, kreativen Verknüpfung der Gegenstände des Bewußtseins erahnt werden. «Man kann Reitz oder Thätigkeit durch bloße Veränderung der Kettenglieder hervorbringen. Alles ist Glied einer Kette. Jedes neue Glied veranlaßt *Repraesentationen* in den andern Gliedern [...]» (ebd. 612, 350) – «Darstellung eines Gegenstandes in *Reihen* – (Variationsreihen – *Abaenderungen* etc.)» (ebd. II 647, 472). Der Kristall repräsentiert in seiner Bedeutungsfunktion als Grundfigur einer «philosophische[n] Mineralistik» (ebd. III 340, 473) eine Art symbolisches Koordinatensystem verschiedenartiger in den ursprünglichen Kontext einer speziellen Erfahrung, Weltanschauung oder Disziplin eingebundener Perspektiven, die im Rahmen der produktiven Adaption ausgewählter spekulativer und empirischer Vorstellungsmuster korrelativ miteinander vernetzt und dabei in ihrem grenzenlosen Anwendungsspielraum zugänglich gemacht werden.

Wenige *Bekannte* Glieder, durch die man in Stand gesetzt wird eine unendliche Menge unbekannter Glieder zu finden – machen die *Constructionsformel* der *Reibe* aus. *Zahlen Reihen* – *Flächen* – *Körper* – *Körperreihen* – *Körper Flächen* – *Körper Körper* u. s. fort. *Addition* – *Subtraction* – *Multipl[ication]* – *Division*. *Potenzirung* – *Ausziehn* – *Logarythmisiren* – *poniren* – *negiren* – etc. *von Reihen* – des *Infinitivoms* – der *Idealreihe*. *ReihenFormel* einer *ReihenFormelreihe*. (ebd. 68)

Fabrizio Cambi
(Trento)

Il mito di Iside e la poesia della Poesia

L'imponente *corpus* estetico-filosofico dei frammenti di Novalis rivela alla base del suo impianto disorganico e spiralfornne una prospettiva trascendentale in cui l'io svolge nei confronti della realtà una funzione ordinatrice, catalogatrice, da un lato conformandosi alla *Vernunft* di eredità kantiana, dall'altro recependo ed esaltando del fichtismo la sua proiezione in un'attività incessante. L'io è tale nell'essere-oltre, configurandosi come attività fluttuante, potenza travalicante la dimensione spazio-temporale, indefinibile perché inarrestabile e insondabile nel suo divenire, nel suo scomporsi e ricomporsi a contatto con gli altri io, «hieroglyphistische Kraft»¹ (potenza geroglifica) e relativistico campo di sperimentazione sul quale ogni sottrazione di ignoto si rivela apparente e l'impossibilità di ancoraggio certezza.

Se «Fichtens Ich ein Robinson (ist), eine wissenschaftliche *Fiction*»² (l'io fichtiano è un Robinson, una finzione scientifica), un'ipostasi in cui sarebbe stato «messo arbitrariamente tutto», ma «mit welchem Befugniß»³ (con quale diritto), l'io novalisiano è soprattutto motore di un'idea trascendentale che dovrebbe spingere la filosofia a operare una sintesi che abbracci lo spirito e il sapere, non per cristalizzarli in un organico quadro statico, ma per seguire il loro corso allo scopo di affrontare e risolvere il «connubio di natura e spirito». La rivendicazione del principio trascen-

¹ Novalis, *Schriften*, a cura di Paul Kluckhohn e Richard Samuel, Stuttgart-Berlin-Köln-Mainz 1983, vol. 2, fr. 6, p. 107. D'ora innanzi questa edizione sarà indicata con la sigla HKA.

² HKA, *Das Allgemeine Brouillon*, vol. 3, fr. 716, p. 405.

³ HKA, vol. 2, fr. 5, p. 107.

dentale nell'itinerario filosofico novalisiano è una costante negli anni 1797-1800. Ad esempio:

Es giebt keine Phil[osophie] in Concreto. Phil[osophie] ist, wie der Stein d[er] Weisen – die Quadratur d[es] Zirkels etc. – eine bloße nothw[endige] Aufgabe der Szientifiker – das *Ideal der Wissensch[aft]* überhaupt [...] Philosophie ist, die Intelligenz selbst – Vollendete Phil[osophie] ist vollendete Intelligenz.⁴

Non esiste una filosofia in concreto. La filosofia è come la pietra filosofale, la quadratura del cerchio ecc., un mero compito necessario degli scienziati, l'ideale della scienza in quanto tale. [...] La filosofia è l'intelligenza stessa; filosofia compiuta è compiuta intelligenza.

Il carattere trascendentale della filosofia, sollecitato e alimentato dalla volontà di recupero di un'unità perduta e dalla tensione verso una ricomposizione totalizzante, configura il mondo come «ein *Universaltropus* des Geistes – Ein symbolisches Bild desselben»⁵ (un tropo universale dello spirito, un'immagine simbolica di esso). Conseguente ed evidente risulta quindi il parallelismo, che conduce alla convergenza, all'assimilazione e all'elevazione all'ennesimo grado, di filosofia trascendentale e poesia trascendentale, così come quest'ultima viene definita, anche se con motivazioni e intenzioni diverse, da Friedrich Schlegel nel fr. 238 dell'«*Athenaeum*»:

Es giebt eine Poesie, deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte.⁶

Esiste una poesia il cui uno e tutto è il rapporto dell'ideale e del reale; essa dovrebbe dunque, in base alla lingua specifica della filologia, prendere nome di poesia trascendentale.

Il principio trascendentale è il denominatore comune della teoria primo-romantica della natura e della poesia nella sua dimensione epifanica di poesia della poesia⁷. La distinzione fra l'idea trascendentale, quale prin-

⁴ HKA, *Das Allgemeine Brouillon*, vol. 3, fr. 640, p. 385.

⁵ HKA, *Poesie*, in: *Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen*, vol. 2, fr. 30, p. 600.

⁶ «*Athenaeum*», Leipzig 1978, p. 96; trad. it. *Athenaeum 1798-1800*, a cura di Giorgio Cusatelli, Milano 2000, p. 184.

⁷ Riguardo all'elaborazione e alla discussione del principio trascendentale in campo teoretico e poetologico si rinvia, nella vasta letteratura critica, ai seguenti studi: Th. Haering, *Novalis als Philosoph* (Stuttgart 1954); M. Dick, *Die Entwicklung des Gedankens der Poesie*

cipio regolatore della ragione e l'ideale trascendentale, generatore di uno spazio e di uno scenario mitologico, analogico e simbolico, viene ad essere una distinzione di funzione nei rispettivi campi gnoseologico ed estetico, come dimostrano numerosi frammenti:

Der Logiker geht vom Prädicat – der Mathematiker vom Subject, der Philosoph von der Copula aus. Der Poët von Praedicat und Subject zugleich. Der philosophische Poët von allen dreyen zugleich.⁸

Die Poësie hebt jedes Einzelne durch eine eigenthümliche Verknüpfung mit dem übrigen Ganzen [...] so ist gleichsam Poësie der Schlüssel der Philosophie, ihr Zweck und ihre Bedeutung.⁹

Poësie ist die große Kunst der Construction der transscendentalen Gesundheit. Der Poët ist also der transscendentale Arzt.¹⁰

Die transscendentale Poësie ist aus Philosophie und Poësie gemischt [...]. Der transscendentale Dichter ist der transscendentale Mensch überhaupt.¹¹

Il logico parte dal predicato – il matematico dal soggetto, il filosofo dalla copula. Il poeta al tempo stesso dal predicato e dal soggetto. Il poeta filosofico da tutti e tre insieme.

La poesia eleva ogni singolo elemento mediante una particolare connessione col resto del tutto. Così la poesia è per così dire la chiave della filosofia, il suo scopo e il suo significato.

Poesia è la grande arte della costruzione della salute trascendentale. Il poeta è dunque il medico trascendentale.

La poesia trascendentale è una combinazione di filosofia e poesia. Il poeta trascendentale è l'uomo trascendentale in quanto tale.

Il *pendant* più stretto e correlato della legge trascendentale sul piano poetico è il *Märchen*. In un famoso frammento dell'*Allgemeinen Brouillon* del 1798-99 Novalis espone una poetica della fiaba, sorprendente non solo per la trasparenza esplicativa, ma in particolare per la stretta connessione

in den Fragmenten des Novalis (Bonn 1967); M. Franck, *Die Philosophie des sogenannten «magischen Idealismus»*, in: «Euphorion», 73 (1969), 88-116; H. Kuhn, «Poetische Synthesis oder ein kritischer Versuch über romantische Philosophie und Poesie aus Novalis' Fragmenten», in: «Zeitschrift für philosophische Forschung», 5 (1950-1951), 161-178; F. Masini, ««Mundus alter et idem». L'utopia «estetica» nei «Frammenti» di Novalis», in: «Fondamenti», 3 (1985), 65-88.

⁸ HKA, *Das Allgemeine Brouillon*, vol. 3, fr. 757, p. 415.

⁹ HKA, *Poësie*, vol. 2, fr. 31, p. 533.

¹⁰ HKA, *ivi*, fr. 42, p. 535.

¹¹ HKA, *ivi*, fr. 47, p. 536.

con la stesura dei *Lehrlinge su Sais*. Il frammento va infatti letto come illustrazione poetologica della struttura e dell'articolazione compositiva della fiaba di Hyazinth e Rosenblüte:

In einem ächten Märchen muß alles wunderbar – geheimnißvoll und unzusammenhängend seyn – alles belebt. Jedes auf eine andre Art. Die ganze Natur muß auf eine wunderliche Art mit der ganzen Geisterwelt vermischt seyn. Die Zeit der allgemeinen Anarchie – Gesetzlosigkeit – Freyheit – der *Naturstand* der *Natur* – die Zeit vor der *Welt* (Staat). Diese Zeit vor der Welt liefert gleichsam die zerstreuten Züge der *Zeit nach der Welt* – wie der Naturstand ein *sonderbares Bild* des ewigen Reichs ist. Die Welt des Märchens ist die *durchausentgegengesetzte* Welt der Welt der Wahrheit (Geschichte) – und eben darum ihr so *durchaus ähnlich* – wie das *Chaos*, der *vollendeten Schöpfung*. [...] Das *ächte Märchen* muß zugleich *Prophetische Darstellung* – idealische Darstellung – absolut nothwendige Darstellung seyn. Der ächte Märchendichter ist ein Seher der Zukunft.¹²

In una vera fiaba tutto deve essere meraviglioso, arcano e incoerente; tutto deve essere animato. Ognuna in modo diverso. Tutta la natura deve combinarsi in modo singolare con tutto il mondo degli spiriti. Il tempo dell'anarchia generale – mancanza di leggi – libertà – lo stato di natura – l'epoca anteriore al mondo (stato). Quest'epoca anteriore al mondo trasmette per così dire i tratti dispersi dell'epoca che verrà dopo il mondo, come lo stato di natura è una strana immagine del regno eterno. Il mondo della fiaba è il mondo del tutto contrapposto a quello della verità (storia) – e proprio per questo gli è così simile – come il caos somiglia alla creazione perfetta. [...] La vera fiaba deve essere nello stesso tempo rappresentazione profetica, ideale, assolutamente necessaria. Il vero poeta di fiabe è un veggente del futuro.

La fiaba romantica è scritta e va letta non secondo una grammatica propria esclusivamente dell'abnorme e del fantastico, ma secondo una geografia mitologica. La fiaba ci proietta in uno sperimentale scenario mitologico-utopico in cui l'immaginario si traduce in un complesso di segni, che spuntano in un mondo che è alimentato da tutto ciò che allude a una realtà mitologica, a una seconda vista, riscatto dall'opacità della quotidianità prosaica:

Ein Märchen ist eigentlich wie ein Traumbild – ohne Zusammenhang – Ein *Ensemble* wunderbarer Dinge und Begebenheiten – z. B.

¹² HKA, *Das Allgemeine Brouillon*, vol. 3, fr. 234, pp. 280-1.

eine *musicalische Fantasie* – die Harmonischen Folgen einer Aeolsharfe – die *Natur selbst*.¹³

Im Märchen ist ächte Naturanarchie. / *Abstracten Welt* – Traumwelt – Folgerungen von der *Abstraction* etc. auf den Zustand nach dem Tode.¹⁴

Das Märchen ist gleichsam der *Canon* der *Poësie* – alles poëtische muß märchenhaft seyn. Der Dichter betet den Zufall an.¹⁵

La fiaba è come una visione di sogno, priva di nessi. Un insieme di cose e fatti meravigliosi, ad esempio una fantasia musicale, le sequenze armoniche di un'arpa eolia, la natura stessa.

Nella fiaba c'è vera anarchia naturale. Mondo astratto, mondo di sogno, conseguenze dopo la morte derivate dall'astrazione.

La fiaba è per così dire il canone della poesia – tutta la dimensione poetica deve essere fiabesca. Il poeta adora il caso.

La proiezione della natura in una parabolica traiettoria mitologica costituisce una possibile risposta romantica alla poetica del finito e una proposta di una possibile visione complessiva delle cose e della storia, di una sintesi dell'esperienza nella dimensione del mito. L'attrazione e l'assimilazione della natura nella contestualità aperta della rappresentazione mitologica rappresentano l'allargamento sconfinato della scena delineata dalla filosofia trascendentale. Perché ciò sia possibile, perché si possa intrecciare la trama di connessioni occorre quella «virtualità di realizzazione poetica, consapevolmente adottata, di un impegnativo “come se”»¹⁶. Si ricorre all'analogia come veicolo di libero, allusivo accostamento e scambio fra le cose e gli uomini nel campo della rappresentazione, all'applicazione del principio di un'analogia universale che fonde elementi misteriosofico-scientifici con quelli analogico-iconici. La rappresentazione della natura sotto forma di mito calato nel *Märchen* si traduce in una scrittura caratterizzata dal poliprospektivismo e dalla pluridimensionalità dell'immagine che nel disvelamento allusivo e nel potenziamento analogico forza e dissolve l'univocità del significante e del significato, annullando meccanici nessi ontico-semantici, attivando processi e sinestesie in funzione di una poesia vibrante di tratti utopici. Il cerchio, che si chiude nel lieto fine di

¹³ HKA, ivi, fr. 986, p. 454.

¹⁴ HKA, ivi, fr. 883, p. 438.

¹⁵ HKA, ivi, fr. 940, p. 449.

¹⁶ L. Zagari, *Eclissi della totalità? Romanticismo tedesco e gusto moderno*, in: *Mitologia del segno vivente* (Bologna 1985), p. 16.

Hyazinth e Rosenblüte e di Eros e Fabel nello *Heinrich von Ofterdingen*, rappresenta al suo interno figurazioni possibili dell'io, la soggettività nella potenzialità d'incontro con le costellazioni degli altri io e dell'ambiente naturale. Nei percorsi del *Märchen*, in cui il mito rappresenta nel campo della sperimentazione poetico-trascendentale uno dei modi possibili di ripercorrere tappe della storia dell'umanità, si insinuano elementi perturbanti, si attuano proiezioni nichilistiche, s'intravede il limitare dell'abisso o, come nei *Lehrlinge zu Sais*, si rappresenta la condizione di scissione e di alienazione di Hyazinth.

«Beim ersten Kuß wird eine neue Welt dir aufgetan»¹⁷ (col primo bacio ti si apre un mondo nuovo): è l'*incipit* del narratore della fiaba, carico di implicazioni se lo si rapporta a frammenti composti nel 1797-98, in cui Novalis scrive che «der erste Kuß das Princip der Philosophie (ist)»¹⁸ (il primo bacio è il principio della filosofia):

Ich wünschte, daß meine Leser die Bemerkung, daß der Anfang der Philosophie ein erster Kuß ist, in einem Augenblick läsen, wo sie Mozarts Composition: Wenn die Liebe in Deinen blauen Augen – recht seelenvoll vortragen hörten – wenn sie nicht gar in der Ahndungsvollen Nähe eines ersten Kusses seyn sollten.¹⁹

Vorrei che i miei lettori leggessero l'osservazione che l'inizio della filosofia è primo bacio quando sentissero cantare con molto trasporto la composizione di Mozart "Wenn die Liebe in Deinen blauen Augen".

Il bacio introduce e avvia una rivisitazione in chiave mitologica dell'avventura di Hyazinth, del giovane che, animato dalla volontà di scoprire l'*Urgrund* della natura umana e il principio divino immanente all'universo, la verità delle cose, spezza il cerchio dell'armonia e dell'amore per la natura e per Rosenblüte sotto l'influenza di uno straniero, saggio e stregone al tempo stesso. Questi genera in lui una sete di conoscenza, fatta di nostalgia ed esotismo, e gli lascia un «Büchelchen», un libriccino illeggibile, espressione di un ideale del sapere astratto dal mondo della natura. Hyazinth, su consiglio di una pagana voce boschiva di una vecchia, avvia un lungo viaggio durante il quale l'approssimarsi al sacrario della vergine velata coincide con una graduale pacificazione con la natura e con il defini-

¹⁷ HKA, *Die Lehrlinge zu Sais*, vol. 1, 91.

¹⁸ HKA, *Poëticismen*, vol. 2, fr. 74, p. 541.

¹⁹ HKA, *ivi*, fr. 81, p. 542.

tivo ricongiungimento con l'amata: «Da hob er den leichten, glänzenden Schleier, und Rosenblütchen sank in seine Arme»²⁰ (allora sollevò il velo leggero e splendente, e Rosenblütchen gli cadde tra le braccia). Nello sviluppo compositivo e temporale del *Märchen* Hyazinth, presentato nella sua condizione attuale di disarmonia con la natura, che non è in grado di comprendere le sue stramberie di ricercatore della verità, è fuorviato dallo straniero il cui sapere è ancora indeterminato e astratto. Hyazinth soffre da uomo moderno la crisi del soggetto straniato, non integrato, a causa di una conoscenza distante dalla vita, nella realtà della natura che a sua volta lo condanna a un inutile tentativo di riassimilazione. Seguono il riaffiorare del passato, della mitica età dell'oro, la consonanza di uomo e natura, l'amore di Hyazinth per Rosenblüte, un amore fra l'altro individualizzato nella cornice dei giochi scherzosi ma anche petteggoli e insinuanti della viola, della fragola, dell'uvaspina. La successione di presente e passato prelude alla lunga peregrinazione del giovane, viaggio rieducativo e di apprendistato per superare la distanza fra condizione ingenua e condizione sentimentale, fra la vita armonicamente vissuta e la disarmonia prodotta dalla vuota riflessione. Grazie a un sogno Hyazinth raggiunge il sacrario di Iside, «Jungfrau und Mutter zugleich» (al tempo stesso vergine e madre), con cui si ripropone, adeguato alla sensibilità romantica, il culto sapienziale antico egizio.

A questo proposito è interessante ricostruire la rielaborazione delle fonti novalisiane con particolare riferimento alla ricezione di testi di Schiller. Può essere utile ricordare alcuni riferimenti cronologici. La stesura frammentaria dei *Lehrlinge zu Sais* risale al 1798, quindi al soggiorno di Freiberg. Dalla lista dei libri, di prevalente contenuto alchimistico, presi in prestito alla «Bibliothek der Freiburger Bergakademie» si coglie anche un interesse per la letteratura dei Rosacroce in cui affiora il culto di Iside. Nell'estate-autunno 1799 Novalis, che a metà maggio era rientrato a Weisenfels, compone *Das Gedicht*, una lirica tarda, che probabilmente si inseriva nel progetto di continuazione del romanzo²¹. Il *Märchen* di Hyazinth e Rosenblüte, composto, come si deduce dai *Teplitzer Fragmente*, nella seconda metà del 1798 o al più tardi agli inizi del 1799 e la lirica *Das Gedicht*

²⁰ HKA, *Die Lehrlinge zu Sais*, vol. 1, p. 95.

²¹ Cfr. i *Materialien zu den «Lehrlingen zu Sais»* (in HKA, vol. 1, p. 111) in cui sono indicati alcuni motivi in parte liricamente trasposti in *Das Gedicht*: «Erscheinung der Isis: / Tod des Lehrers. / Träume im Tempel. / Einweihung in die Geheimnisse» (Apparizione di Iside. / Morte del maestro. / Sogni nel tempio. / Iniziazione nei misteri).

hanno una fonte prioritaria nel saggio schilleriano *Die Sendung Moses*, pubblicato su «Thalia» nel 1790, i cui riferimenti storico-religiosi sono trasposti nella famosa lirica *Das verschleierte Bild zu Sais*, comparsa su «Die Horen» nel 1795.

Nella sintetica ricostruzione delle principali tappe storiche del popolo ebraico Schiller contestualizza la missione di Mosè nella civiltà egizia di cui sono sottolineati alcuni aspetti, indicativi di un'evidente ricezione romantica. La scrittura geroglifica, che viene definita una «sprechende Bilderschrift» (parlante scrittura di immagini) che «celava un concetto generale in una combinazione di segni sensibili basandosi su alcune regole arbitrarie», traduce ironicamente il rapporto di identità fra spirito, riflessione da un lato e natura dall'altro, fra segno e significato. La prima strofe di *Das Gedicht* e alcuni passi dei *Lehrlinge zu Sais* rivelano una esplicita influenza su Novalis. La scrittura geroglifica con le sue «verità nascoste» viene poi messa in relazione da Schiller con le cerimonie misteriche nei templi di Iside e di Serapide di cui viene data una precisa descrizione:

In den Innern des Tempels stellten sich dem Einzuweihenden verschiedene heilige Geräthe dar, die einen geheimen Sinn ausdrückten. Unter diesen war eine heilige Lade, welche man den Sarg des Serapis nannte. [...] keinem, als dem Hierophanten war es erlaubt, diesen Kasten aufzudecken, oder ihn auch nur zu berühren. Von einem der die Verwegenheit gehabt hatte, ihn zu eröffnen, wird erzählt, dass er plötzlich wahnsinnig geworden sey.²²

Nell'interno del tempio si presentavano a chi doveva essere iniziato diversi oggetti sacri che esprimevano un significato segreto. Fra questi c'era un'arca sacra che si chiamava il sepolcro di Serapide. [...] a nessuno, tranne che allo Ierofante era consentito di scoprire questa cassa o anche solo di toccarla. Di uno che aveva avuto la temerarietà di aprirla, si narra che fosse d'un tratto impazzito.

La descrizione dei culti misterici egizi diviene poetica rappresentazione in *Das verschleierte Bild zu Sais* di una *hybris* del giovane discente, che non ascoltando l'insegnamento e gli ammonimenti del sacerdote e custode della «segreta saggezza», non resiste alla tentazione di alzare il velo di Iside per «guardare la verità». L'epilogo moralistico degli ultimi due versi: «Weh dem, der zu der Wahrheit geht durch Schuld! / Sie wird ihm nimmermehr

²² Friedrich Schiller, *Die Sendung Moses*, in: «Thalia», Bern, neu-verlegt bei Herbert Lang, 1969, Heft 10, pp. 17-18.

erfreulich sein»²³ (Guai a colui che si volge alla verità attraverso la colpa! / Non potrà mai dargli consolazione), allude chiaramente alla ingenua tracotanza di chi, mosso da un'«ardente sete di sapere», ritiene di poter affermare la verità usando la «mano insolente» per alzare il «velo sottile» su ciò che può essere solo evocato e religiosamente ricercato. La sottrazione del velo, che rappresenta il diaframma fra l'umano e il divino, grava la coscienza della pesante colpa di aver reso tangibile il sacro. Anche se non rilevante per l'incidenza di questa tradizione orientale sulla poesia romantica, non si è finora rilevato che Schiller attribuisce a Iside caratteri iconografici ed elementi simbolici che nel pantheon egizio sono in realtà riconducibili alla sorella, la dea Neith, il cui culto era effettivamente praticato a Sais. Il mistero, l'imperscrutabilità delle sue intenzioni fanno di questa divinità guerriera il simbolo della verità che l'uomo insegue senza poter mai raggiungerla, come viene riportato, secondo Plutarco, in una delle iscrizioni sui suoi templi: «Io sono tutto ciò che è stato, che è, che sarà, e nessuno mortale è stato mai in grado di sollevare il vello»²⁴. Nel libro XI dell'*Asino d'oro* così Apuleio descrive Iside: «Una corona di fiori di vario colore le circondava in alto il capo e in mezzo alla fronte un disco piatto [...] Ai lati, a destra e a sinistra, lo stringevano le spire irte e scivolose di serpenti e in alto era sovrastato da spighe di grano. Portava una tunica leggera dal colore cangiante». Si può supporre che Novalis, oltre che dall'iconografia corrente, abbia tratto dalla descrizione di Apuleio la figurazione isiaca della «Blumenfürstin», lirica concrezione di natura e poesia. L'evidente ricezione novalisiana della riproposizione schilleriana del culto isiaco nei primi anni Novanta conferma una sostituzione nei culti egizi di Sais delle due divinità. Si può supporre che la «rimozione» di Neith a favore di Iside sia stata dettata, nel disegno di una sintesi romantica, dalla rivitalizzazione di una più nota divinità-simbolo di vita e fecondità votata alla ricomposizione e rigenerazione della mancante parte maschile di Osiride. L'identificazione della «dea velata» Nephti con la dea fiorita Iside sembra più o meno consapevolmente dovuta all'assimilazione-combinazione del mito egizio con quello di eros nel *Simposio* platonico per coniugare amore e verità.

²³ Friedrich Schiller, *Das verschleierte Bild zu Sais*, in: *Schillers Werke*, Nationalausgabe (Weimar 1943), vol. I, p. 256.

²⁴ Cfr. il passo della *Sendung Moses* di Schiller: «Unter einer alten Bildsäule der Isis las man die Worte: "Ich bin alles was ist, was war, und was seyn wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleyer aufgehoben"» (in: «Thalia», cit., p. 17) che sembrerebbe confermare l'identificazione o lo scambio di Iside e Neith.

Dato per scontato che il rapporto dei romantici con l'oriente si sviluppa più che sulla base di fonti storico-documentarie, su una estensione e proiezione del campo creativo-percettivo dell'io, Novalis compone *Das Gedicht* sia come superamento della didascalica finalità schilleriana sia come variazione, costruita sull'illusione ottico-mnemonica, del disvelamento in chiave mitologica del *Märchen* nei *Lehrlinge zu Sais*. Infatti mentre qui la fiaba di Hyazinth e Rosenblüte ha uno svolgimento progressivo che fissa le stazioni dell'itinerario del protagonista fino al ricongiungimento con la dea dis-velata, *Das Gedicht* si pone come testo contrappuntistico che nel probabile progetto narrativo novalisiano avrebbe dovuto proiettare la dimensione ontica legata al *principium individuationis* in quella della possibilità indefinita dell'esperibilità di una sintesi di natura, mito, poesia e amore. Oggetto della poesia è la poesia stessa di cui si rievocano le origini, si rappresenta la condizione presente e si prefigura un futuro che recuperi l'originaria armonia universale²⁵. Nella tensione fra il ricordo di un mondo primigenio e l'evocazione di un mondo di redenzione e di conciliazione dello spirito l'essenza della poesia è fissata in una liricizzante cornice trascendentale. Nell'ambivalenza della percezione della perdita e del desiderio di far riemergere la poesia, «das Heiligste der Welt» (ciò che di più sacro vi è nel mondo), dalle zone oscure in cui è relegata, singoli versi «incidono fuggevoli sulla sabbia il tratto del nome», mentre «giorni migliori ci annuncia sommerso / un foglio perduto / E vediamo dischiusi / I potenti occhi dell'antica saga». La scrittura geroglifica, cui è affidata la funzione di evocare la natura nella natura, è la «große Chifferschrift» (grande scrittura cifrata) con cui si apre il romanzo *Die Lehrlinge zu Sais*.

Il pianto-rimpianto per la scomparsa della «Blumenfürstin», con cui si chiude la lirica, è metafora dell'insufficienza del tempo presente, ma anche espressione di una *Sehnsucht* che riassume il *Sehnen*, l'anelito a esperire di nuovo nel futuro l'ideale dell'unità di natura e poesia, sia la *Sucht*, la sofferenza della perdita e il desiderio della riacquisizione. L'approdo onirico al culto di Iside sanziona in Novalis il reciproco rapporto vivificatore di amore e conoscenza e il superamento romantico del dualismo di Afrodite Pandemia e Afrodite Celeste. La caduta del velo produce il cortocircuito mistico-estatico, l'intuizione, nell'abbraccio dell'affetto lirico, dell'ineffabile, il rarefarsi e diluirsi dell'iconico nell'aniconico. Ma l'esperienza mistica è una possibilità limite e al tempo stesso il limite di ogni possibilità che

²⁵ Per un inquadramento interpretativo della lirica si veda di J. Gardiner, *Novalis "Das Gedicht"*, in «Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts», 1974, pp. 209-234.

nella sua presunta conclusività annulla gli spazi per una ricerca ulteriore. La frammentarietà dell'opera novalisiana, in particolare dei *Lehrlinge zu Sais*, la problematicità che emerge in *Das Gedicht* vanno inquadrare in una ricerca di un principio trascendentale che nella poesia concili natura e spirito, ma esaltando ancora una volta la dimensione aporetica della verità il cui disvelamento deve restare un limite *ad infinitum* e ciononostante un obiettivo.

Hans-Gustav von Campe
(Friedland-Ballenhausen)

Physik als (Lebens-)Kunst
Ein romantisches Fragment

Hans-Joachim Mähl zum Gedenken

Seit Platon seinen Idealismus erfand und Aristoteles nach seiner physikalischen Antwort suchte, schlägt das hesperische Pendel zwischen zwei Reichen, mit dem Kopf im Himmel und den Füßen am Boden, hin und her, bis Marx und Nietzsche die Entscheidung für die Füße festgeklopft zu haben schienen. Dabei war das bei Nietzsche weniger metaphorisch (und deshalb weniger metaphysikverdächtig) als bei Marx gemeint. *Wer einst fliegen lernen will, der muß erst stehen und gehen, und laufen und klettern und tanzen lernen, – man erflegt das Fliegen nicht*, hatte der Kletterer über Sils-Maria gesagt.

Und so sei alle Kunstübung tonisch. Damit war die *Physiologie der Kunst*¹ als Muskelübung in der Welt. Die Impressionisten am *Fin de Siècle* (1900) konnten damit ihre *Nervenkunst* proklamieren und die Berliner Dadaisten um Rudolfo Valentino den starken Muskel gegen die schwachen Nerven ins Feld führen, – auch dies nochmals ein Echo auf den hesperischen Pendelschlag?

Nietzsches Physio-Logik (Sprachfindung am Leitfaden des Leibes) mag dem positivistischen Physikalismus des 19. Jahrhunderts verhaftet geblieben sein, weshalb Martin Heidegger dem Logos vor der Physis den Vortritt gegeben zu haben scheint. Wiederum eine Wiederholung des Pendels?

¹ Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe KSA) Bd. 13, – S. 529f.: *Physiologie der Kunst. ... Mitarbeit der künstlerischen Vermögen am normalen Leben, ihre Übung tonisch. ... Die Kunst als Suggestion, als Mitteilungs-Mittel, als Erfindungsbereich der induction psycho-motorice ...*

Novalis vollzieht – in der zeitweise wohngemeinschaftlichen Nähe zu Ritter² und Schelling – die Wende am Gipfelpunkt des Idealismus (Fichtes Ich) hin zur Natur, – nicht ohne dabei von Fichte den Pragmatismus mitzunehmen, – was zunächst einmal zu viel auf einmal: eine Überforderung und Überreizung gewesen sein dürfte und deshalb Novalis *auch* zur Antizipation der naturwissenschaftlich-technischen Tendenz, die Natur zu *stellen* (wie einen Geheimagenten frei nach Francis Bacon), in Versuchung brachte.

Aber wir haben vorgegriffen: Die mittelalterliche Theologie und auch noch Leibniz beschreiben die zwei Reiche gut biblisch als *Stand der Natur* und *Stand der Gnade*. Gnade heißt lateinisch *gratia* und griechisch *charis*. Charis wiederum wird ins Deutsche als Gunst übersetzt, und die Gracie bedeutet auch tänzerische Eleganz und schließlich auch Dank.

Ich weiß nicht, wo und wann der Bedeutungshorizont der Gnade einmal in dieser Weite abgeschritten wurde. Lassen wir diesen sprachlichen Reichtum vorerst auf sich beruhen. Nahe und geradezu auf der Hand liegt daß Charis und Gracie etwas damit zu tun haben, was bei Goethe, Hölderlin, Kleist, Novalis u.a. Gebärde genannt wird. Novalis entwirft unter dem Eindruck des Freiburger Technologiestudiums eine *Berührungs- und Bewegungsmodifikationskunde*³, – dabei offen lassend, wie weit hier die *Gestion* des Menschen in einem als selbsttätig gedachten Universum durchgängig im Spiel bleibt – oder durch die apparative Einstellung (Konstruktion) eines selbstläufigen Prozesses (Transport) sich selbst überflüssig macht.

Die Geste/Gebärde als Mitte einer novalisschen *Physik als Kunst*⁴ auszulegen, – dazu hat sich dieser Versuch – sich in der Schreibweise des romantischen Fragments selbst ühend⁵ – entschieden.

Die Gebärde hält den Zauberstab des Novalis, wenn sie ihn nicht gar

² Zu Johann Wilhelm Ritter vgl. Gabriele Rommel, Eine Spur zu J. W. R. in: – Mitteilungen der Internationalen Novalis-Gesellschaft, Heft 1, 1996, S. 43-49.

³ Novalis: Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs. Hg. v. Paul Kluckhohn (†) und Richard Samuel (im folgenden HKA), Darmstadt 1977, Bd. III, (Allgemeines Broullion) S. 246. Auf das im Allgemeinen Broullion zusammengefaßte *Enzyklopädie-Projekt* beziehen sich vorwiegend die hier extrapolierten Gedanken.

⁴ HKA III, S. 246f.

⁵ Der Versuch einer detaillierten Paraphrase der Novalisschen Berührungs- und – Bewegungsmodifikationskunde (Spielfeld der Gesten/Taktarten) findet sich in: – H. G. v. C., Tägliche Technik. Studien zu einer Gestik der Verrichtungen. Kasseler – Philosophische Schriften 21. GHK Kassel 1987. (Vgl. auch Anm. 12).

verkörpert: in der Spitze des Zeigefingers etwa. Sie hält auf den Berührungspunkt/Takt⁶ zu, der die Mitte sowohl der physikalischen Reichweiten (Mechanik, Chemie, Magnetismus) untereinander – als auch zwischen Physik und Physiologie (Funktionen der Sinne, Nerven, Muskeln und Gliedmaßen) erahnen läßt, – und zwar mittels vollzugshaften Umgangs (*praktischer* Physik).

Mit der Physiologie der in der physikalischen Welt und mit (inmitten) ihr umgehenden Gebärde ist ein physiologisches Kontinuum gestiftet, das sich durchgängig durch das Phänomen der Erregbarkeit bemerkbar macht. Die Entdeckungen Voltas und Galvanis verwiesen die Romantiker (Ritter, Novalis, Schelling) auf ein die organische und anorganische Welt durchziehendes Phänomen der Phänomene (Weltseele, Schelling) hin: Erregung durch Berührung, – im ausgezeichneten Fall da, wo sich Welt und Menschenleib berühren, aufeinander stoßen, aneinander entlang –, ineinander gleiten, geleiten usw., – und nochmals da, wo das In-der-Welt-Sein des leibhaftigen Menschen ins Äußerste geht: in die Extremitäten der Hände und Füße: die extrem erregbaren Fingerspitzen und Fußsohlen.

Das Phänomen der Phänomene (Erregung) erregt in der Mitte des Mittels (des Werkzeug der Werkzeuge: des Zauberstabs). Das Werkzeug und seine Gliederung ermittelt das Kontinuum einer Gliederreihe zwischen leib- und welthaften Gliedmaßen: den Stoffarten und ihren Potentialen/Spannungen, den mechanischen, chemischen, elektromagnetischen Bewegungsarten. Die Gebärde, gegliedert in der Reihe etwa der Hals-, Rücken-, Schulter-, Arm-, Hand-, Fingergelenke, geht kontinuierlich über in die Gliederung des Werkzeugs (Gestion – Übergangsteil – Wirkungsteil) und weiter in die mannigfaltigen, strahlend-strahligen Reihen/Reigen der Stoffe und Funktionen des Weltganzen – *et vice versa*.

Die Erregungsströme fließen nicht etwa einseitig *von* irgendeinem sich selbst setzenden Ich *zu* einer unterworfenen, gesetzten Objektwelt, sondern *ein* Wechselstrom durchzieht die Glieder und Gelenke des Ganzen der Welt. Deren Mitte ist nicht ein Ich, sondern *das* Gelenk, das welt- und leibhafte Gliederreihen gliedert.

Im Durchzug durch die Mitte des Mittels überträgt sich die Erregung bis ins äußerste/innerste Teilglied. Die Ermittlung teilt mit, – ist Mit-teilung. Sie teilt und gliedert, nähert und ent-fernt ineins. Während sie teilt, hat sie schon die Teile in ihren Gelenken ineinanderschwingen lassen, –

⁶ Vgl. Anm. 12.

gefügt. Durch Mitteilung versetzt die Erregung auch ferne Glieder, ja Räume in schwingende Mit-bewegung/Resonanz⁷.

Was entfernt und anzieht zugleich⁸, zu- und abnimmt in *einer* Bewegung⁹, in Attraktion und Repulsion, als Faszinosum et Tremendum, erregt den *romantischen Rhythmus*, das *seltsame Verhältnispiel der Dinge*¹⁰, – versetzt die Welt in Schwingung, macht sie als den Resonanzraum bemerkbar, der sie der aufmerksamen Kunstübung immer schon ist, – *in* der sie immer schon ist, sofern sie sich ühend-aufmerksam verhält. Sie ist selbst das Verhältnispiel, da sie ja ihrerseits nur im schwingenden Wechselstrom verhält (sich aufhält, ermittelnd zittert, bebt, schwebt usw.), insofern die Frequenzen der Flich- und Anziehungskräfte von Erde und Himmel, der Steine und Pflanzen, der Lüfte und des Lichts sie durchziehen. Insofern ist alle Kunstübung tonisch: gespannt-spannend (unter Spannung)¹¹.

In das alle Physis durchziehende Spannungs- und Schwingungsgeschehen ist das sterbliche Wesen vollzugshaft eingespannt: durch Übung an-entspannend, ein-ausatmend, senso-motorisch, (wahr-)nehmend- (zeichen-)gebend, tun-lassend, an-abwesend schwingt es – die Welt erschwingend – sich ein.

Nicht erst die professionelle Kunstübung entspricht dieser Situation. Jede sterbliche Existenz, sofern sie sich als solche vor sich selbst versetzt sieht, ist vor die Notwendigkeit der Übung versetzt und insofern der Physik als *Kunst*. Die professionellen Künstler: Maler mit dem Pinsel, Bildhauer mit dem Meißel, Musiker mit Flöte und Schlagstock, Dirigenten mit dem Taktstock – sie halten modifizierte Zauberstäbe in Händen, – und geben doch nur Gebrauchsanweisungen für die Hausgeräte und Werk-

⁷ Zum “Wunderthätigen Werkzeug” in der Arion-Sage des Ofterdingen-Romans vgl. Ulrich Stadler, *Die theuren Dinge. Studien zu Bunyan, Jung-Stilling und Novalis*. Bern 1980, S. 130ff.

⁸ HKA I, 82.

⁹ HKA IV, 247.

¹⁰ Vgl. Hans-Joachim Mähl, *Friedrich v. Hardenberg (Novalis). Nachwort zu: Novalis. Werke in einem Band*. München/Wien 1981, S. 690f. Den “schöpferischen Geist” sieht Mähl als lebendige Verkörperung der Welt *in* ihren beweglichen Strukturen, Formen und Verhältnissen, also nicht länger als ihr transzendentes Gegenüber.

¹¹ Zum Verhältnis als Spiel zwischen Verhalten zu ... und Verhalten vor ... vgl. H. G. v. C., *Eine kleine Atemschule. Versuch anlässlich einer Lektüre von Paul Celans Meridian-Rede*. Festschrift für Gisela Dischner. Hg. v. G. Hofmann und E. Kilian. Shaker-Verlag, Aachen 2001. Desweiteren Martin Heidegger, *Rückweg und Kehre*. Jahrgabe der Martin-Heidegger-Gesellschaft, 2000. Unveröff. Ms.

zeuge der täglichen Existenz: für den Rhythmus und den Takt¹² des Verhältnisspiels der gewöhnlichen, abgegriffenen Dinge des täglichen, im Grenzfall zitternden Umgangs.¹³ Denn wie die Dinge in der Entfernung uns nahe kommen, so kommen die nahen Dinge wie von Ferne (von Neuland) auf uns, fallen uns zu, – sofern sie vom erzitternden Zauberstab¹⁴ der tonischen Gebärde berührt (ermittelt, erschungen, ertönt) sind, – und behalten so ihre Aura, wie Walter Benjamin es nannte.

Wenn Novalis sagte: *Die Welt muß romantisiert werden*, so sprach hier noch die Willkür des setzenden fichteschen Ich mit. Sie *muß nicht werden*: sie ist schon, sofern nur die Willkür der behutsamen Übung genügend Platz einräumt.

Diese einfache Einräumung gönnt und eröffnet der Existenz eine Einkehr in ein Heimisches: die Heimkehr durch ein Tor, das immer schon offen stand. Es ist, als lenkte das Schicksal nach langer umweghafter, ja absurder Suche endlich ein. Auch hier bleiben die Gelenke – so gewöhnlich-üblich wie immer – beteiligt. Ahnte Hölderlin etwas davon, als er von der Gelenksamkeit eines übaren dichterischen Handwerks sprach?

Das Einlenken dürfte wohl etwas mit der Gratia/Charis zu tun haben. Dürfen wir in der sensomotorischen Figur des Einlenkens die Spur der Gebärde der Gunst, der Gnade und des Dankes aufspüren?

¹² Der Taktbegriff ist bei Novalis nicht auf einen musikalischen Terminus eingeschränkt. Takt: Ort der Berührung und des Einschnitts/Einhalts (griech. *εποχή*), – Anhaltspunkt der (rhythmischen) Gliederung, – als Ort oder Punkt nicht ausgedehnt, daher selbst nicht berührungsfähig, – leere, gedachte Mitte eines mag(net)ischen Feldes, – in sich schwingenden Bereichs. – Takt i.S. behutsamen, elastischen (distanziert-taktilen) Umgangs gehört schließlich in den Zusammenhang von Grazie/Gelenksamkeit (s. u.). Zu Novalis' Spiel mit Taktarten (Punkt-, Linien-, Flächen-, Massentakt). Vgl. Anm. 5.

¹³ Zur Leib- und Alltagsnähe der technischen Intelligenz der Neapolitaner vgl. Alfred Sohn-Rethel, *Das Ideal des Kaputten. Über neapolitanische Technik*. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Carl Freytag. Verlag Bettina Wassmann. Bremen 1992.

¹⁴ Der im Grenzfall erzitternde Zauberstab (etwa als Taktstock) entspricht der Situation des ins Weltganze ausgesetzten (statt sich ihr gegensetzenden) Wesens der Sterblichen. Dies die abgründige Mitte der Existenz ermittelnde, die Mitte erzitternde Frequenzierender als Entsprechung (Korrespondenz) anzusprechen, unterscheidet sich von der geläufigen Auffassung der Formel des *Zauberstabs der Analogie*. Nach herkömmlicher Auffassung vermittelt die Analogie zwischen den gesetzten: als vorhanden vorausgesetzten zwei Reichen, indem sie strukturelle, auf die Fläche projizierte, visuell darstellbare Gleichheiten (Bild und Gegenbild) aufzeigt. Das hier gemeinte *ermittelnd-entsprechende* Ana-logon spielt eher im auditiven/taktilen Kontinuum existenziellen In-der-Welt-Seins.

Das Einandererreichen der Reichweiten der Natur “und” der Gnade wäre dann nichts anderes als das graziöse Einlenken der Gebärde durch das Tor (mundus), das “die Natur” ihr immer schon offen gehalten (gegönnt) hat, ja das sie selbst immer schon war, also in Wahrheit niemals – als zweite Welt – außer sich hatte.

Aber das Einlenken will eigens vollzogen sein, wo doch jedes Kind es längst schon – ganz uneigens – vollzogen hat. Und diese scheinbar absurde Notwendigkeit zu einer zweiten Unwillkürlichkeit macht das hartnäckige Überdauern der Zwei-Welten-Lehre vielleicht erklärlich.

Welt gönnt Dinge. Dinge gebärden Welt. (Martin Heidegger)

Virginia Cisotti
(Milano)

L'Europa di Novalis

Christenheit oder Europa, *La Cristianità ovvero l'Europa* è un testo scritto da Novalis in poche settimane, forse in pochi giorni, nell'autunno del 1799 sull'onda emotiva della lettura dei *Reden über die Religion*, i *Discorsi sulla religione* di Schleiermacher, e letto durante i brevi, intensissimi giorni degli incontri dei romantici a Jena nel novembre di quello stesso anno.

Sotto il profilo retorico è anch'esso un *Discorso*, cioè un componimento che presenta in tutto il suo arco una graduale costruzione di pensieri, secondo la definizione di Kleist. Gli antichi vi riconoscevano 5 elementi: inventio – dispositio – elocutio – memoria – actus.

Prima di passare all'esame di questo celebre discorso, è opportuno ricordare che l'educazione retorica, sino quasi alla fine del XVIII secolo, cioè sino alla rivoluzione romantica, era considerata la summa dell'educazione umanistica, ossia della «educazione» tout court. Fu proprio il Romanticismo a mettere in discussione gli assiomi su cui si era retta la cultura europea dal Cinquecento in poi, e a creare quella mentalità per cui ancora oggi la parola «retorica» ha una connotazione puramente negativa, e quando le si voglia dare il segno contrario, positivo, bisogna pronunciarla o scriverla aggiungendo subito: in senso etimologico. Ma coloro che, come Novalis, contribuirono tanto a mutare la prospettiva culturale, avevano ricevuto un'ottima educazione retorica, di stampo illuminista. Anche i rivoluzionari conservano strutture e abitudini mentali ricavate dal mondo che intendono sovvertire; il Romanticismo lo facevano loro, Novalis, gli Schlegel e gli altri, non l'avevano alle spalle. E così, in nome dell'educazione retorica, avevano un'invidiabile conoscenza della poesia e dell'arte del mondo classico e delle due lingue della classicità.

Un frammento di Novalis si adatta molto bene a *Christenheit oder Europa*: «L'efficacia del discorso si basa sulla memoria. L'arte oratoria insegna le regole della successione dei pensieri per il raggiungimento di un deter-

minato scopo. Ogni discorso mette in moto il pensiero, ed è organizzato in modo che si pongano le dita del pensiero nell'ordine più facile, su determinati punti» (*Fragmente und Studien 1798-1800*, n. 52).

Consideriamo ora, in *Christenheit oder Europa*, le vicende della pubblicazione e il problema del titolo.

È una delle poche opere non incompiute di Novalis e, sul versante del pensiero politico-religioso, l'unica che non abbia la forma dell'apofrismo e del frammento, come è invece il caso di *Blütenstaub* (Pollini), *Glauben und Liebe*, *Politische Aphorismen*, *Blumen*, *Teplitzzer Fragmente*. È vero che quando pubblicò per la prima volta, nel 1826, *Christenheit oder Europa* l'editore Reimer aggiunse: *Ein Fragment*; ma si trattò dell'iniziativa dell'editore, dovuta probabilmente al fatto che il discorso venne presentato mutilato, soprattutto della parte finale, senza che però il lettore ne fosse avvertito.

E qui siamo al problema della pubblicazione: *Christenheit* avrebbe potuto essere la seconda opera, prescindendo dagli apofrismi e frammenti, pubblicata vivente l'autore (l'altra sono gli *Inni alla Notte*) e invece così non è stato; anzi, le articolate vicende della pubblicazione postuma di questo discorso sono diventate un punto essenziale della storia della ricezione di Novalis nonché della *querelle* ideologica che si aprì e non si è ancora chiusa sul Romanticismo e naturalmente su Novalis.

La lettura fatta dall'autore stesso nel novembre 1799 sconcertò gli amici di Jena; raggiunse in pieno quell'effetto provocatorio che lo scrittore si era a parer mio proposto. Schelling ne fece immediatamente una parodia in versi rimati nella *Epikurisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerporstens*; Novalis propose di pubblicare sull'«Athenäum» sia il suo discorso che la parodia; F. Schlegel richiese il parere di Goethe che sconsigliò la pubblicazione dell'uno e dell'altro pezzo.

«Che entrambi rimangano nell'abisso del non-stampato», fu la risposta dell'oracolo di Weimar. Il testo dovette seguitare ad apparire «politically uncorrect» sino alla IV edizione dell'opera novalisiana, che ebbe luogo nel 1826; allora venne pubblicato, ma non integralmente, ragion per cui lo stesso editore si prese la libertà di sottotitolarlo: *Ein Fragment*. I tagli – non si sa con precisione in che misura siano da attribuire a Friedrich Schlegel e/o all'editore – resero il discorso perfettamente funzionale al clima della Restaurazione. Se la lettura dell'opera aveva già creato imbarazzo e fraintendimenti fra gli amici di Jena, la versione uscita per le stampe nel 1826 poteva essere agevolmente intesa come una specie di manifesto della Santa Alleanza, un sostegno per il trono e l'altare; gli avversari della Restaurazione ebbero buon gioco a indicarla come un modello esemplare di «bi-

gotteria romantica». Ma siamo davanti ad un palese anacronismo; 27 anni di distanza tra la composizione e la divulgazione implicano un mutamento radicale di scenari e di clima, mutamenti che oltre a tutto l'autore non poté neanche vedere. Si può dire di questo testo quello che l'autore disse della storia dell'Europa medioevale cristiana: essa venne giudicata secondo posteriori esperienze.

La pubblicazione finalmente integrale di *Christenheit* è addirittura del 1873; si trova in: *Friedrich von Hardenberg. Eine Nachlese* edito da Sophie von Hardenberg, dall'archivio di famiglia.

È opportuno osservare che non si è neppure del tutto sicuri che il testo arrivato sino a noi sia davvero integralmente il discorso di Novalis, dato che non abbiamo il manoscritto. Ma a questo punto bisogna fidarsi di quello che c'è, e non fare illazioni che ci porterebbero fuori dal seminato e ci allontanerebbero ancora di più dall'individuazione del pensiero di Novalis.

Neanche il titolo è stato dato da Novalis, il quale nel suo carteggio parla di «Europa», mentre F. Schlegel parla prevalentemente di «Cristianesimo» e di «Cristianità».

Conclusione: non abbiamo sicurezze filologiche assolute né per il testo, né per il titolo di un'opera che ha avuto una storia particolarmente complessa e che presenta aspetti politico-culturali molto intriganti.

Va detto innanzi tutto che, al di là del giallo della tardata pubblicazione e del gioco strumentale dei tagli, siamo davanti ad uno scritto con una sua intima coesione e novalisiano sino al midollo.

Cominciamo dal titolo: gliel'ha dato l'editore, il quale però qui ha avuto mano felice e ha colto bene l'intenzione di Novalis; nell'*oder* del titolo si addensa il significato di tutto il discorso: l'Europa, cioè la cultura europea e la sua storia, coincidono con il Cristianesimo; quindi l'Europa o è cristiana o non è. L'impostazione politica è eurocentrica (come è normale per un uomo, un Europeo di due secoli fa): e per l'autore l'Europa, come nel Medioevo, è il mondo concretamente conosciuto, il proprio mondo e quindi l'ecumene cristiana. V'è solo un accenno agli altri continenti; là dove, verso la fine, si dice che «gli altri continenti aspettano la riconciliazione e resurrezione dell'Europa per associarsi ed essere concittadini del Regno dei Cieli».

Le radici del mondo romantico – cioè moderno: questo è il significato che il vocabolo ha in Novalis – sono nel Medioevo, in quel miracolo di equilibrio che si instaurò intorno all'anno Mille, quando, per effetto della

cristianizzazione, l'elemento neolatino e quello germanico riuscirono ad armonizzarsi.

La struttura del discorso è semplice, ma quanto più la forma in cui è esposto è semplificata, tanto più si prestò e si presta ai fraintendimenti.

In breve: il discorso inizia con movenze e toni decisamente favolosi: come si viveva bene nell'Europa cristiana dei tempi in cui la Cristianità era indivisa; quanta tranquillità d'animo per la gente presa nel suo quotidiano lavoro, e quanta bellezza nell'architettura, nella pittura, nella scultura e nella musica con cui si onoravano Cristo, la Vergine e i Santi. La Riforma spezzò l'unità dell'Europa latino-germanica, quella che uno storico moderno ha chiamato la *Sancta Romana Res Publica*, ma a dir la verità, essa era già finita da un pezzo nei cuori e nella coscienza della «corporazione» sacra, quando venne quella «testa calda», cioè Lutero, che apparteneva alla corporazione. Il protestantesimo si istituzionalizzò, il che è una contraddizione in termini per un movimento rivoluzionario.

La situazione di crisi fu resa permanente, anche per l'interesse dei principi che acquistarono più potere e più ricchezze dalla divisione della cristianità, nonché dalle divisioni dei protestanti al loro interno.

Il secolarismo prese il sopravvento, e così si arriva al Settecento, all'epoca della incredulità pratica.

Il Cristianesimo aveva trovato un sostegno potente in un nuovo ordine, quello dei Gesuiti, che ne aveva ritardato la caduta per due secoli; ma gelosie di governi, intrighi e rivalità nello stesso mondo cattolico ne avevano decretato la fine¹.

La scienza (illuministica), la ragione calcolatrice hanno inaridito il senso religioso; la Rivoluzione Francese con il suo sanguinoso dominio è stata la naturale conseguenza del processo di secolarizzazione, iniziato con la Riforma.

Bisogna dunque abbandonarsi al rammarico per ciò che è stato e che adesso non è più? Nulla è più lontano dal pensiero di Novalis di questa interpretazione. Tutto è segno dei tempi; e tastando con la bacchetta magica della analogia la storia, lo scrittore trae la certezza di una risurrezione della religione, nell'epoca moderna. Egli crede fermamente, perché ne vede i segni, in un ritorno del senso del sacro, che renderà l'uomo infinitamente più libero di quanto non sia adesso, premuto tra gli interessi economici e gli egoismi politici.

¹ L'Ordine fu soppresso da Papa Benedetto XIV nel 1773.

La religione nasce dalla crisi e dall'anarchia, ma nasce rinnovellata. Non rinascerà l'antico cattolicesimo dei secoli dell'unità: «il vecchio papato è sepolto e per la seconda volta Roma è diventata una rovina». Quando Novalis scrive questa frase, il soglio di Pietro era vacante: Pio VI era morto in esilio, in Francia, trascinatovi da Napoleone, e il suo successore, Pio VII, sarebbe stato eletto solo nel marzo del 1800.

Rinasce invece, si rigenera attraverso l'anarchia, un nuovo entusiasmo, una nuova religione, che potrà portare ancora i segni di riconoscimento dell'antica, potrà ancora chiamarsi Cristianesimo, ma che sarà tutt'altra cosa.

«Dalla distruzione di tutto ciò che è positivo essa, nuova fondatrice del mondo, solleva il suo capo glorioso». E quindi, un plauso all'anarchia che ha creato queste premesse per un'umanità davvero rinnovellata, che potrà trarre frutto dalle conquiste intellettuali del razionalismo, da quelle politiche della Rivoluzione Francese, dal progresso delle scienze e guardare al futuro come ad un'epoca di riconciliazione, di elevazione spirituale, di equilibrio e di prosperità. Schleiermacher, «colui che ha creato il velo» e lo ha posto intorno alla «santa», cioè alla religione, con connotati ancora cristiani, proteggendola, è il «fratello» che farà sbocciare il cuore alla nuova umanità.

La parte finale del discorso è tutta permeata da una visione ottimistica del tempo presente. Queste parole che qui cito vibrano di un genuino entusiasmo: «Nelle scienze e nelle arti si nota un enorme fermento. Si sfruttano miniere nuove, fresche. Le scienze non furono mai in mani migliori, né suscitarono maggiori attese. Gli oggetti vengono indagati da ogni lato, tutto viene scrollato, giudicato, esaminato».

Non sono le parole di un conservatore, né tantomeno di un retrogrado. E infatti una cosa è chiarissima, in questo testo: il suo autore non si mostra assolutamente incline ad una riedizione del passato; tutto è segno dei tempi, anche la decadenza, la secolarizzazione, anche la scristianizzazione del presente. Il passato non può ritornare ed egli neppure lo auspica; ma proietta nel futuro l'idea di un'umanità unita nelle proprie aspirazioni, nei propri sforzi, per il raggiungimento di obiettivi comuni. Questa idea, per effetto dell'anarchia, prende forza da quel che è successo in passato; l'umanità (cioè gli Europei) hanno conosciuto in determinate condizioni storiche, un momento, anzi un lungo periodo di miracolosa unità; quindi questa idea non è fuori della storia, se si è già realizzata per tante generazioni, e può ritornare ad essere operante anche se in maniera diversa, perché i contesti sono completamente mutati. Tutto ciò è in linea

con quel frammento in cui Novalis afferma che la nostalgia verso il passato porta alla morte; quella verso il futuro (noi diremmo: l'apertura al futuro) porta alla rinascita, alla rigenerazione, alla vita (*Blütenstaub*, n. 109). Non v'è una parola in tutta l'opera di Novalis, e quindi anche in *Christenheit oder Europa*, in cui venga condannato il mondo a lui contemporaneo. Si direbbe che vi si affacci con una curiosità ed una carica di aspettative veramente straordinarie; e non perché sia un «idealista», con la testa fra le nuvole, perché anzi nella vita mostrò di avere i piedi ben piantati per terra; ma perché aveva un'attitudine a pensare in maniera positiva.

Allora, perché è sorto quel fraintendimento di portata epocale? *Christenheit* è come un dittico: nella prima parte v'è uno scorcio rapido e significativo della storia dell'Europa e della Cristianità indivisa e della Cristianità divisa: dall'anno Mille al XVIII secolo; la seconda è dedicata alle aspettative del futuro, e non è meno entusiastica della prima.

Basta scindere le due parti, e magari sopprimere la seconda, e il gioco è fatto. L'autore compare come uno che idealizza il passato, e che, piangendo per la sua scomparsa, ne auspica il ritorno. L'operazione è naturalmente illegittima, ma è quello che venne fatto con la pubblicazione del 1826, a 25 anni dalla morte dell'autore.

Però è indubbio che in questo componimento i secoli dell'unità cristiana, quelli «*echt-katholisch*», siano descritti con colori da fiaba e con molta benevolenza. Questo poté bastare e può bastare ancor oggi a gridare allo scandalo. Teniamo presente il fatto che la simpatia verso il cattolicesimo storico è indubbiamente legata in Novalis come in altri romantici al pensiero di una religione e di una religiosità che non aveva fatto la faccia feroce all'estetica, alle opere di pittura, di scultura, di architettura come invece era successo nel mondo delle religioni riformate; ma soprattutto, non sottovalutiamo la carica provocatoria di questo scritto, nella presentazione e nella scelta dei colori della favola per l'Europa genuinamente cristiana. Novalis sa sempre essere provocatorio, anche se in maniera non urlata.

Novalis pone l'accento su punti che dovevano essere nervi scoperti per la religione riformata: il culto delle reliquie, la pratica delle indulgenze, il celibato dei preti.

Questi tre punti non sono scelti a caso: concorsero a formare lo statuto fondante del Luteranesimo, sono i punti di forza della sua espansione.

Ora, Novalis viveva in ambiente saldamente protestante; anche nel mondo della cultura, il XVIII secolo in Germania è contrassegnato da grandi personalità, tutte di religione luterana o pietista o meglio, tutti ave-

vano ricevuto un'educazione luterana o pietista; qualunque evoluzione avessero poi avuto questi germi di religione in ogni singolo autore, rimane il fatto incontestabile che le strutture mentali acquisite erano quelle protestanti: l'approdo potrà essere diverso, la fede si può modificare, abbandonare, perdere; ma la prima impronta rimane. Klopstock, Goethe, Schiller, gli Schlegel, Novalis stesso; inutile fare l'elenco; non c'è nessuno tra gli «spiriti magni» del Settecento tedesco che abbia avuto un'educazione cattolica. In questa situazione, la provocazione di Novalis era mirata; chi è animato da spiriti rivoluzionari non deve porsi problemi di «correttezza politica»; se no, che rivoluzionario è? Sapeva di gettare un sasso in uno stagno, ma era appunto quello che voleva fare. Non scriveva negli stati del Papa, o in Italia, o in Austria; la sua platea non era di cattolici. Lo stesso discorso vale per l'esaltazione dell'opera dei Gesuiti. Novalis ne riconosce provocatoriamente i meriti 25 anni dopo che l'Ordine è stato soppresso dalla suprema autorità cattolica e ha perso tutto il suo potere; e quando, nell'immaginario popolare, i membri dell'Ordine soppresso sono entrati in una serie di società segrete, più o meno dichiaratamente massoniche. Ma questo è un altro discorso.

Si vuole dire che esaltando i Gesuiti Novalis non sale certo sul carro del vincitore, ma anzi si espone a critiche unanimi. Per quel che riguarda il papato, Novalis nel 1799 doveva avere l'impressione (e non solo lui, naturalmente) che la storia dei Papi fosse arrivata alla fine; la sede era vacante, e la vacanza, dopo la vicenda traumatica della morte in prigione di Pio VI, sarebbe durata ancora a lungo. Quando, alla fine del discorso, Novalis dice: «Il vecchio papato è sepolto», le sue parole sono molto asciutte, quasi inaspettatamente fredde; non vi si coglie nessuna nostalgia e nessun intenerimento.

Nella polemica contro la Riforma, o contro alcune parti di essa, risuona l'eco dell'educazione pietista di Novalis: l'accusa alla filologia, alla lettera che uccide lo spirito; la citazione di Böhme e di Zinzendorf; la critica all'irrigidimento istituzionale e alla confessionalizzazione del fenomeno religioso indicano chiaramente quella radice.

Tante osservazioni contenute nella parte «favolosa» del discorso sono esatte, attestano una ottima intuizione dei nessi della storia, e una buona elaborazione di conoscenze storiche.

In definitiva, io accosterei questo testo di Novalis, nella sua prima parte, all'Ode schilleriana *Die Götter Griechenlands* (*Gli dei della Grecia*), che ebbe anch'essa vicende redazionali un po' complicate; la prima versione è del 1788, ed è assai poco conosciuta; Schiller stesso riprese in mano il suo

lavoro cinque anni più tardi, nel 1793, dando all'Ode quell'aspetto con cui ora è universalmente conosciuta, e concludendola con una strofa divenuta celeberrima.

Anche *Gli dei della Grecia* cominciano con un tono favoloso; tanto che fece gridare allo scandalo certi critici: cosa significava questa nostalgia? Desiderava forse Schiller far ritornare il politeismo pagano?

È la stessa accusa che viene rivolta a Novalis: desidera egli una restaurazione cattolica, nelle forme medioevali?

L'Ode contiene poi, nella prima versione, quella del 1788, un attacco molto esplicito al Cristianesimo; Cristo viene definito «ein heiliger Barbar», un «sacro barbaro». Nella versione del 1793 Schiller toglie questo passo.

In Novalis troviamo l'attacco a Lutero e la critica, anche se non radicale, al protestantesimo.

Si può anche dire che per Schiller il politeismo pagano favorisse una forma di convivenza più libera, più umana, più democratica (naturalmente questo è tutto da vedere; come la prospettiva storica dei secoli della Cristianità indivisa di Novalis); il punto però è che la contrapposizione tra politeismo e monoteismo è una antitesi tra una mitologia poetica e una mitologia enormemente più scarna, più povera e più decisamente impoetica.

Negli *Dei della Grecia* c'è una trepida adesione ad un'età in cui l'uomo, grazie all'arte, sapeva elevare se stesso e rendersi quasi simile agli dei. Schiller pensa che una volta verità e bellezza coincidevano; poi era intervenuto a separarle il *Verstand*, l'intelletto, favorito in quest'opera dallo stesso Cristianesimo, esso stesso prodotto dell'intelletto.

Solo nell'azione educatrice dell'arte Schiller riponeva la speranza che l'antico equilibrio si potesse ristabilire e che bellezza e verità tornassero di nuovo a coincidere.

Eppure questo miracolo si era verificato una volta, in un'epoca lontana, ma pur sempre storica; sotto il sole di Omero, che splende ancora oggi. Questo era un pegno, un segnale per sostenere che l'evoluzione dell'umanità avrebbe potuto raggiungere di nuovo quel punto. Nella versione del 1793, la carica polemica, dettata da uno stato di disgusto, di insofferenza davanti alle miserie della situazione tedesca del presente se confrontata con la lucente realtà del mondo greco, si attenua notevolmente; ma qui è Schiller stesso che modifica il percorso della sua lirica, che diviene l'esaltazione della Poesia che da sola ha salvato dalla perdita definitiva quel mondo mitologico di dei e di eroi.

Certo, Novalis offriva più di Schiller l'opportunità della polemica (che

comunque fu veemente anche per Schiller); la contrapposizione «mondo pagano» e «mondo cristiano» era meno attuale di quella tra medioevo ed età moderna, tra cattolicesimo e protestantesimo; e poi nessuno poteva pensare seriamente che si ritornasse al culto degli antichi dei, mentre le conversioni al cattolicesimo potevano verificarsi, e di fatto incominciarono a verificarsi nel mondo tedesco, nell'atmosfera del secondo Romanticismo. Ma Novalis non sarà più sulla scena.

Comunque Schiller, con la modifica del 1793 al testo del 1788, fa capire di avere abbandonato le speranze di un più radicale e generale rinnovamento acceso dall'Illuminismo. Mentre Novalis non rinuncerà mai a nessuna delle sue speranze; il suo pensiero è sempre positivo; egli vede l'Europa ancora carica di energie, pur attraverso gli eventi sanguinosi che la fanno sussultare; il razionalismo dei filantropi e degli enciclopedisti, il frutto più bello dell'età illuminista, si dovrà fondere con l'universalismo della tradizione cattolica e farà nascere una «nuova chiesa», una nuova comunità che avrà come tratto principale la vera libertà e costituirà ancora una volta la base di un'unificazione politica. Certo, la prospettiva è nutrita di spunti, temi e immagini che vengono dal Cristianesimo, dalla tradizione religiosa dell'Europa; è così che egli si può chiedere (in un frammento): Chi ha dichiarato che la Bibbia è conclusa? Non sarebbe invece la Bibbia ancora in accrescimento? (*Fragmente und Studien 1798-1888*, n. 97).

E in un altro: «Non si potrebbe pensare alla stesura di più vangeli? Il vangelo deve essere proprio quello storico? O la storia è soltanto il veicolo? Non ci può essere anche un vangelo del futuro? (*Fragmente und Studien 1798-1800*, n. 9).

Il centro di gravità del discorso è nel programma di rinascita morale estranea a posizioni confessionali e legata all'utopia, che per Novalis è una potenzialità, non ancora attualizzata, ma che può attuarsi, non una impossibilità; l'utopia del sapere di una nuova età del mondo. È sua la ferma convinzione, ereditata dall'Illuminismo, della vittoria definitiva del bene, dell'etica, definita però ancora e sempre secondo strutture mentali cristiane.

«Noi siamo in rapporto con tutte le parti dell'Universo, come pure con il Futuro e con il Passato» (*Blütenstaub*, n. 92)². Dipende soltanto dalla direzione e dalla durata della nostra attenzione quale rapporto vogliamo

² Nell'*Allgemeines Brouillon* è contenuta la seguente considerazione: «Il melanconico ha uno spirito antico – il sanguigno uno spirito moderno – quello guarda e vive nel passato – questo nel futuro».

sviluppare di preferenza, quale debba diventare per noi il più importante ed efficace.

Novalis era sintonizzato con i suoi tempi: l'idea di una chiesa nuova più durevole era diffusa nella letteratura del tempo. Ne parlavano Schleiermacher, Kant, Goethe nella sua opera rimasta frammento di ispirazione massonica: *Die Geheimnisse (I segreti)* del 1785³.

Vivissima era l'esigenza dell'instaurarsi di una comunità religiosa universale, liberata da angustie confessionali e animata da una rinnovata moralità.

L'impianto però rimane il Cristianesimo e almeno suggestioni cristiane si trovano in tutti gli autori sopracitati.

Si può dire la stessa cosa dell'Europa che si sta preparando ai nostri giorni? La risposta non può essere che negativa.

Nel discorso di Novalis vi è un punto fermo: l'Europa ha un'anima, costituita dal Cristianesimo, ha una storia, non lineare, non tesa verso un indefinito progresso, una storia che risente di sequenze cicliche, ma che è una storia unitaria, intrecciata intorno al Cristianesimo, nel bene e nel male; fortissimo è in Novalis il senso delle radici.

Un'Europa senza storia e senz'anima, senza sue proprie connotazioni culturali, fondata unicamente sul mercato; e per cui si può coniare lo slogan: ogni religione va bene, purché rispetti il mercato, contraddice tutta la costruzione del poeta⁴.

Oseri però affermare che anche dalla situazione di oggi, dell'inizio del XXI secolo, Novalis non avrebbe tratto alcun motivo di sconforto; anzi, ne avrebbe ricavato fondati motivi per guardare avanti e sperare: fa parte infatti della sua forma mentis la convinzione che da qualunque punto, an-

³ Cfr. J. W. Goethe, *I «Segreti» e la massoneria*, prefazione di M. Freschi, traduzione di E. Brissa, Ed. Semar, Roma 1999.

⁴ Fatti di portata etica e giuridica enorme quali il divorzio, l'aborto, l'eutanasia, il riconoscimento delle coppie omosessuali vengono presentati ai nostri giorni come un pacchetto di libertà e di diritti «europei»; a questo punto, qualunque sia la posizione nostra davanti al «pacchetto» o alle singole voci che lo compongono, è giocoforza riconoscere che la sua accoglienza segna un distacco traumatico dell'Europa dall'anima cristiana che ha permeato la sua civiltà per oltre un millennio; il «pacchetto» non è certo cristiano. Sul versante politico, non si può sottovalutare il significato che ha per la civiltà e la religione tuttora dominante in Europa lo sforzo in atto di far entrare la Turchia nell'Unione Europea. La Turchia è un paese emblematico per la storia europea e riconoscerla come Europa equivale a cancellare la matrice cristiana della civiltà del Vecchio Continente. Ovviamente i temi etico-politici suesposti non potevano rientrare nell'orizzonte cronologico novalisiano.

che dal massimo degrado, l'umanità può ripartire per muovere verso orizzonti più vasti.

Le crisi si superano, anche se fanno scorrere fiumi di sangue.

In questa positività nei confronti della storia, che unisce l'eredità illuminista ad elementi fideistici, dettati da un genuino, trascinate entusiasmo, in questo seguire a credere che lo scopo dell'umanità sia il sollevarsi sopra se stessa, sta il messaggio di perenne giovinezza lasciatoci da questo autore morto a 29 anni.

Gert Hofmann
(Cork, Ireland)

Tropologie des Staubes
Friedrich von Hardenbergs «Hymnen an die Nacht»

Synkope der Erkenntnis

Eine der erstaunlichsten Ideen der frühen deutschen Romantik, zumal der «sym-philosophierenden» Freunde Friedrich von Hardenberg und Friedrich Schlegel, ist zweifellos das ernsthaft-ironische – oder ironisch-ernsthafte? –, in jedem Falle eminent unbescheidene Projekt einer *progressiven Universalwissenschaft*, von Novalis apostrophiert als das «lebendige wissenschaftliche Organon» einer schriftstellerischen Unternehmung zur fortgesetzten *Erzeugung* von «Wahrheiten und *Ideen im Großen*», kurz von «genialischen Gedanken»¹. Im Kontext der zeitgenössischen intellektuellen Diskurse – vor allem der philosophischen Systematiken der Spätaufklärung und des transzendentalen Idealismus Kants und Fichtes, aber auch der klassizistischen Kanonik der Goetheschen und Schillerschen Ästhetik – erscheint die Signatur dieses system- und paradigmenstreichenden Projekts durchaus provokant, vor allem da es sich selbst, seinerseits provo-

¹ Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe, 3 Bde., hg. v. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 1, S. 673 (Brief von Novalis an Friedrich Schlegel vom 7.11.1798). Eine der berühmtesten Formulierungen Friedrich Schlegels aus dem Umkreis der vielfältigen Visionen zu diesem Projekt war kurze Zeit zuvor in den Fragmenten des *Athenäum* erschienen: «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, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen [...] Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden [...]». (Friedrich Schlegel, Kritische Schriften, hg. v. Wolfdieterich Rasch, 3. Aufl., München 1971. S. 38f.).

ziert und inspiriert durch das antinomische Finale der transzendentalen Dialektik Kantischer Vernunftkritik² und durch den kategorischen «Ordo inversus»³ im *absoluten Ich* der Subjektphilosophie Fichtes, die Qualität einer *Transzendental-Poesie*⁴ zuschreibt. «Transcendentale Poëtik» legt die intelligiblen Konstruktionsbedingungen des menschlichen Geistes frei und überführt sie in die künstlerische Praxis der unendlichen Bildung einer welterschließenden menschlichen Individualität. «Transcendentale Poëtik» wird «practische Poëtik. Die Natur zeugt, der Geist macht»⁵. Novalis und Schlegel sind sich der Dimension ihres Vorhabens durchaus bewußt, soll es doch den «Weg zu einer ächten Praxis»⁶ bahnen, die nicht allein die intelligible Spontaneität der konkreten Zwecke des praktischen Vernunftgebrauches wirksam werden läßt – also die ethische Freiheit des Willens –, sondern als ästhetisch-poetischer Akt zugleich eine intelligible *Wandelbarkeit* der transzendentalen *Wahrnehmungsbedingungen* des menschlichen Sub-

² Die Antinomie der «transzendentalen Ideen» des praktischen und theoretischen Vernunftgebrauchs: Freiheit und Notwendigkeit, *Autonomie* und *kosmologische Totalität*. Kant nennt dies «eine ganz natürliche Antithetik, auf die keiner zu grübeln und künstlich Schlingen zu legen braucht, sondern in welche die Vernunft von selbst und zwar unvermeidlich geräth [...]» (Kritik der reinen Vernunft, Elementarlehre. II. Theil. Transsc. Logik. 2. Abth. 2. Buch. 2. Hauptst. Die Antinomie der reinen Vernunft) – eine absolute *Anti-Thetik* des transzendentalen Subjekts, ohne jede vernünftige Option einer *synthetischen* Auflösung. Novalis gründet auf Kants vernunftkritisches Verdikt und in Auseinandersetzung mit Fichtes Ideen zur transzendentalen Identität des «absoluten Ich» die romantische Konzeption einer *schwebenden, nicht-thetischen Reflexivität* der transzendentalpoetischen Einbildungskraft. Vgl. dazu den Abschnitt weiter unten.

³ Novalis, a.a.O., Bd. 2, S. 32-35 (Fichte-Studien). Vgl. Hierzu Manfred Franks philosophische Analyse: Manfred Frank, Gerhard Kurz, Ordo inversus. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka, in: Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel zu seinem sechzigsten Geburtstag, hg. V. Herbert Anton, Bernhard Gajek, Peter Pfaff, Heidelberg 1977, S. 75-97. Dazu auch die Dissertation von Marion Schmaus, die Manfred Franks Ansatz weiter ausführt: Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault, Tübingen 2000.

⁴ Der Terminus wurde geprägt von Friedrich Schlegel in den o. g. Athenäumsfragmenten: «Es gibt eine Poesie, deren Eins und Alles das Verhältnis des Idealen und Realen ist, und die also nach der Analogie der philosophischen Kunstsprache Transzendentalpoesie heißen müßte [...]». A.a.O., S. 53; vgl. auch S. 55.

⁵ Novalis, a.a.O., Bd. 2, S. 480: «Die transcendentale Poëtik handelt vom Geiste, eh er Geist wird. [...] In der transcendentalen Poëtik gibt es nur Ein *gemeines robes* Individuum. In der practischen Poëtik ist von gebildeten Individuen – oder Einem unendlich gebildeten Individuum die Rede».

⁶ Novalis, a.a.O., Bd. 1, S. 673.

jekts inauguriert – also gewissermaßen einen *Spielraum* für das Erkenntnisvermögen des Subjekts und seine Perzeptivität von Welt – und daher «Hypothesen über mehrfache Sinne» zuläßt, «über *dunkle* – über *neue* Sinne – über ihre mögliche Einrichtung»⁷. Die literarische Vision einer *Romantisierung* der Welt verschreibt sich dem Glauben an eine transzendental *produktive* Erkenntnis, welche die Anschauungen einer reinen *kosmologischen* Theoria mit der *kosmogonischen* (weltenschöpferischen und realitätsbegründenden⁸) Praxis poetischer Imagination verschränkt. Als «symphilosophisches» universalwissenschaftliches Verfahren, das sowohl spekulativ als auch empirisch, produktiv und kritisch, transzendent und historisch operiert, generiert es zugleich mit seiner *großen Idealistik* auch eine extensive Realistik. Immanuel Kants Vernunftkritik hatte ein solches *produktives* Erkenntnisvermögen im Sinne einer bloß abstrakt interpolierenden Denkfigur allein dem *absoluten* göttlichen Intellekt zugeschrieben, der nicht wie das menschliche Vernunft-Subjekt den relativierenden Bedingungen seiner transzendentalen Verfassung im synthetischen Zusammenspiel von Spontaneität (produktiven Vermögen) und Rezeptivität (konsumptiven Bedürfnissen) unterworfen ist. Auch Novalis behauptet die Notwendigkeit einer Interaktion von «Fressen und *machen*», aber er sieht sie eingebunden in einen universalen metamorphotischen Prozeß von Assimilation und Differenzierung, der alle empirischen wie auch intelligiblen Sphären des «absoluten Lebens»⁹, *also auch die transzendentalen Bedingungen der menschlichen Vernunft als produktiven Ideenvermögens* erfaßt und – das ist entscheidend – dem transzendierenden Vermögen der *zwischen* allen Gestalten und Sphären *schwebenden* poetischen Einbildungskraft gleichsam verfügbar macht. Die *Welt* wird zum Plural. Das Subjekt der Einbildungskraft diffundiert in ein erratisches trans-identisches Subjekt, das der Selbst-Alteration seiner transzendentalen Konstitution – seiner Weise der Welt-Perzeption – fähig ist. Seine Vernunft ist *Ekstase*: die «innere unabhängige Macht» der «Ver-

⁷ Novalis, a.a.O., Bd. 2, S. 715 (Das allgemeine Brouillon).

⁸ Vgl. Beda Allemann, *Ironie und Dichtung*, 2. Aufl., Pfullingen 1969, 124: «Die dichterische «Phantasie» enthüllt sich als der Grund der Wirklichkeit. Die Einbildungskraft eröffnet allererst den Spielraum der Realität». Vgl. Auch Max Kommerell, der den «grenzenlosen Anspruch» eines romantischen Wissenschaftsverständnisses hervorhebt, das «verbindlich» auf die *docta ignorantia* eher einer spontanen kosmogonischen Schau als auf das systematische Wissen kosmologischer Erkenntnis baut: Novalis: *Hymnen an die Nacht*, in: H. O. Burger (Hg.), *Gedicht und Gedanke*, Halle 1942, S. 202-236 (212f.).

⁹ Novalis, a.a.O., Bd. 2, S. 445f. (Freiberger Studien).

knüpfung [...] mit einer andern Welt». «Der État de Raison ist *ekstatisch*»¹⁰. Ihr Corpus ist das Buch, genauer: «das *Ideal jedweden* Buchs», die *Bibel* als noch zu schreibende, als *Projekt* der Transzendentalpoesie:

Die Theorie der Bibel, entwickelt, giebt die Theorie der Schriftstellersrey oder der Wortbildnerey überhaupt – die zugleich die symbolische, indirecte, Constructionslehre des schaffenden Geistes abgiebt.¹¹

Das Projekt der romantischen Poesie – als «Bibelprojekt» und «ächte Encyklopaedistik» – nimmt den Charakter eines Destillates universaler Religiosität an. Lessings Vision vom «neuen ewigen Evangelium»¹² der Vernunft ermutigt Schlegel und Novalis zum Äußersten: zur literarischen Initiative einer zukünftigen Religion der poetischen Vernunft und des «magischen Idealismus» einer poetisch transfigurierten Wirklichkeit. Schlegel, sich selbst ironisch mit der Rolle des «Propheten» bescheidend, verkündet in Novalis den Erzzauberer der romantischen magischen Religion, dessen Insignie und «Zauberstab» der «Buchstab» sei¹³, als «Constructions»-Medium einer «genialischen», menschlich originären Hervorbringung von Weltsymbolen.

Novalis' literarisches Engagement für die welterzeugende Kraft transzendentaler Poetik versteht sich freilich als «religiös» nur in einem sehr abstrakten Sinne – vielleicht mit einer gewissen Sympathie für Schleiermachers Auffassung vom *Asystematischen* der Religion als transzendierender «*Anschauung*» und imaginativer Verdichtung der chaotisch kreativen Unendlichkeit in jeweils *singuläre* Welt-Bilder. Alles metaphysisch Nötigende, alle Vorstellungen und Begriffe von apriorischer Allgemeinheit wandeln sich darin zu bloßen Figuren einer «spielenden Phantasie»¹⁴. Während al-

¹⁰ Ebd., S. 690 (Das allgemeine Brouillon). Vgl. dazu Gisela Dischner, Die Lebenskunstlehre des Novalis, in: Die Stimme des Fremden, Hofheim 1992, S. 45f.

¹¹ Novalis im Brief an Friedrich Schlegel, vgl. Anm. 1.

¹² Gotthold Ephraim Lessing, Die Erziehung des Menschengeschlechts, in: Werke, hg. v. Herbert G. Göpfert, Bd. 8, S. 508 (§ 86): «Sie wird gewiß kommen, die Zeit eines *neuen ewigen Evangeliums*, die uns selbst in den Elementarbüchern des Neuen Bundes versprochen wird».

¹³ Novalis, a.a.O., Bd. 3, S. 256ff. (Schlegel am 2.12.1798 an Novalis).

¹⁴ «Dieses unendliche Chaos, wo freilich jeder Punkt eine Welt vorstellt, ist eben als solches in der Tat das schicklichste und höchste Sinnbild der Religion; in ihr wie in ihm ist nur das Einzelne wahr und notwendig, nichts kann oder darf aus dem andern bewiesen werden, und alles Allgemeine [...] liegt entweder in einem fremden Gebiet [...], oder ist nur ein Werk der spielenden Phantasie und der freiesten Willkür». Friedrich Schleiermacher, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern, Stuttgart

lerdings Schlegel in einem «Ideen»-Fragment die «Allmacht» einer romantisch zu stiftenden Religion der «Kunst und Wissenschaft» als vollendet *gebildete Mystik* feiert, verabschiedet sich Novalis in seiner kritischen Randbemerkung¹⁵ kategorisch von solcher Wahllahnenschaft und proklamiert stattdessen in blasphemisch Spinozistischer Wendung einen «Ritus der Bekenner des Universums»¹⁶. Novalis' Projekt markiert – in durchaus aufklärerischem Geiste – den *Bruch* eher als die Genealogie seiner geschichtlichen Intention. Es gibt sich radikaler und ausgreifender, archaischer und moderner zugleich als Schlegels religiöse Vision. Buchstäblich im *Brennpunkt* des romantischen «Ritus» errichtet Novalis das Symbol des «Scheiterhaufens» (des Brandopfers), Signatur der archaischsten rituellen Praxis und ambivalentes Medium menschlich inszenierter Transzendenzerfahrung: Kreuzungspunkt einer symbolischen Praxis, welche die agonale Erfahrung der scheinbaren Konvertibilität, mindestens der *Kommunizität* von Göttlichem und Inhumanem, Heiligem und Verwerflichem, Tod und Unsterblichkeit, Mord und Opfer figuriert. Auf der anderen Seite bleibt aber Novalis radikaler Aufklärer insofern, als es ihm nicht – in einer quasi religiösen Wendung – um die Ontologisierung der Antagonismen menschlicher Weltperzeption durch die literarische Errichtung eines Monumentalsymbols («Bibel») für das insinuierte religiöse Allwesen geht, sondern gerade um die Analyse und Kritik der *Konstruktionsbedingungen* des menschlichen *Subjekts*¹⁷ im Hinblick auf sein Vermögen, jene Antagonismen in aller Distinktheit wahrzunehmen¹⁸, auszuhalten und reflektorisch zu erfassen.

1969, S. 41f. Novalis hatte Schleiermachers Religionsschrift kurz nach ihrem Erscheinen 1799 studiert.

¹⁵ – um die Zeit des oben zitierten Briefwechsels (Anm. 13), als er mit großer Wahrscheinlichkeit bereits an die Vollendung der «Hymnen an die Nacht» und ihre Publikation im *Athenäum* dachte.

¹⁶ Vgl. Novalis, a.a.O., Bd. 2, S. 723f. (Fragment 28). Während Schlegel wenig später, in Fragment 30, enthusiastisch konstatiert: «Die Religion ist schlechthin unergründlich. Man kann in ihr überall ins Unendliche immer tiefer graben», kommentiert Novalis lapidar in durchaus Lessingschem Geiste: «Aber auch einfach bis zur Vernichtung aller Qualität und Quantität».

¹⁷ Zur kritischen Philosophie des Individuums im Sinne einer aufklärerischen Tradition der Subjektphilosophie und im Verhältnis zum «Individualismus» der idealistisch-romantischen Periode vgl. Manfred Frank, *Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum* aus Anlaß ihrer “postmodernen” Toterklärung, Frankfurt a. M.

¹⁸ Giorgio Agamben hat die fatalen Folgen eines notorischen Mangels an Distinktheit des wissenschaftlichen Umganges mit dem «Heiligen» im Zuge der Entwicklung

sen. Kantisch gewendet könnte man formulieren: Novalis geht es um die *Freiheit* des Subjektes unter den Bedingungen nicht nur der *transzendentalen Erkenntnis*, sondern der *praktischen Anerkenntnis* der Antinomien von Freiheit und empirischer Notwendigkeit. Für Novalis liegt der Schlüssel im *Ästhetischen*. Das *ästhetische Subjekt* steigert den nüchternen Befund der transzendentalen Antinomie zu einer praktischen *Aporie der freien Entscheidung* in jener ausweglosen Lage absoluten Genötigtseins (im Angesicht des Todes), in die das transzendente Subjekt niemals, allein das *individuelle* als sterbliches zuletzt unweigerlich gerät. Es enthüllt die Freiheit des Individuums als (ästhetisch wirksame) Bereitschaft zum *Selbstopfer* oder, in der Formulierung der «Hymnen an die Nacht», zu «der Liebe geheimem Opfer», das auch – wiederum verknüpft mit dem Bilde des Scheiterhaufens – zum zentralen Motiv des Klingsohr-Märchens im «Heinrich von Ofterdingen» wird¹⁹. Bereits 1797, noch unter dem unmittelbaren Eindruck des Todes von Sophie von Kühn – «ihr Tod» ist «ein Schlüssel zu allem»²⁰ – hatte Novalis im Kontext seiner Hemsterhuis-Studien diesen Gedanken fragmentarisch entworfen:

Der ächte philosophische Act ist Selbsttödtung; dies ist der reale Anfang aller Philosophie, dahin geht alles Bedürfniß des philosophischen Jüngers, und nur dieser Act entspricht allen Bedingungen und Merkmalen der transcendenten Handlung.²¹

Freilich verwandelt die «weitere Ausführung dieses höchst interessanten Gedankens» die transzendente, außerzeitliche Idee der philosophischen Unsterblichkeit in das poetische «absolute Leben» einer «vollkommenen» und «geistigen Gegenwart»²², die Vergangenheit und Zukunft äs-

von Kulturanthropologie und Psychoanalyse an der Schwelle zum 20. Jhdt. (welche auch gewissen romantischen Quellen Referenz erweist) zu Recht angeprangert: Giorgio Agamben, *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*, Stanford University 1998 (z.B. S. 71-86); ursprüngl.: *Homo Sacer: Il potere sovrano e la nuda vita*, 1995.

¹⁹ Novalis, a.a.O., Bd. 1, S. 152f.

²⁰ Ebd., S. 633.

²¹ Novalis, a.a.O., Bd. 2, S. 223.

²² Vgl. schon in den «Blüthenstaub»-Fragmenten: «Nichts ist poetischer, als Erinnerung und Ahndung oder Vorstellung der Zukunft. Die Vorstellungen der Vorzeit ziehn uns zum Sterben, zum Verfliegen an. Die Vorstellungen der Zukunft treiben uns zum Beleben, zum Verkürzen, zur assimilierenden Wirksamkeit. [...] Die gewöhnliche Gegenwart verknüpft Vergangenheit und Zukunft durch Beschränkung [...] Es giebt aber eine geistige Gegenwart, die beyde durch Auflösung identifizirt, und diese Mischung ist das Element, die Atmosphäre des Dichters.» Ebd., S. 283. Eine Textstelle in den Frei-

thetisch kreuzt und die abstrakte Willensfreiheit der transzendentalen Reflexion in die konkrete Freiheit der poetischen *Wandelbarkeit* des individuellen Bewußtseins bis an die absolute Grenze, den «absoluten Differenzpunct» seiner kraft «Einbildung» vorweggenommenen Todeserfahrung überführt. Was hier nun stattfindet ist in gewissem Sinne, d. h. für die imaginativen Sinne der poetischen Reflexion, eine produktive Interferenz von Tod und Leben:

Hier wird nun der absolute Tod eine absolute Größe – die sich nie auf endlichen Wegen erreichen läßt – der absolute Tod enthält die Möglichkeit des absoluten Lebens.²³

Die *absolute* Reflexion des *Individuums* ist nicht transzendental, sondern *ästhetisch*. Sie erzeugt nicht die relative Synthese von «Geist und Natur», Freiheit und Notwendigkeit in einem wiederum thetischen (also potentiell antagonistischen) Dritten, sondern sie betreibt die absolute «Indifferenzierung» der eigenen Perspektive gegenüber der Polarität der Welt, die eine hellsichtige «secernierende»²⁴ Wahrnehmung der Pole von Tod und Leben ermöglicht: ihre Absonderung und Freisetzung für das subversive Spiel der Phantasie, ihre Herauslösung aus dem Ausschließlichen der unmittelbaren Erfahrung. Ihr Organ ist nicht die Thesis der reinen Vernunft, sondern die *Indifferenz* der Phantasie, die Synkope der «*schwebenden Einbildungskraft*»:

Aus diesem Lichtpunct des Schwebens strömt alle Realität aus – in

berger Studien unterstreicht die produktiv metamorphotische Kapazität und «Freyheit» der «vollkommenen» poetischen Präsenz in bezug auf das *Ganze* der zeitlichen Extension: «Vollkommene Gegenwart erzeugt vollkommene *freye Zukunft* – und vollkommene freye Vergangenheit – die beyde zugleich afficirt werden – und beyde zugleich wircken [...]»; ebd., S. 446.

²³ Novalis, a.a.O., Bd. 2, S. 445 (Freiberger Studien).

²⁴ Ebd., S. 446. Novalis versucht hier die kritische, subjektphilosophische Umformulierung eines Gedankens, den der rührend phantasiebegabte Physikerfreund Johann Wilhelm Ritter etwas verworren ontologisch entworfen hatte: «Alle Materie durchs ganze Universum ist gleich. Was ist dieses Ewig-Gleiche? – Es muß der höchste Thron alles Daseins, das letzte, ewige, einzige Dasein und Dableiben selbst sein! Die höchste Welteinigkeit, die universelle Indifferenz selbst! Die Indifferenz, die von den Polen ewig gezogen, ewig mit ihnen verbunden und an sie gebunden ist! – Schwerpunkte sind Pole. – *Verteilungsweise* geht alles aus ihr hervor». Johann Wilhelm Ritter, Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur, Leipzig Weimar 1984, S. 88.

ihm ist alles enthalten – Object und Subject sind durch ihn, nicht er durch sie.

Ichheit oder productive Imaginationskraft, das *Schweben* – bestimmt, producirt die Extreme, das wozwischen geschwebt wird – [...] das Schweben, seine Ursache, ist der Quell, die Mater aller Realität, die Realität selbst²⁵.

Die schwebende Einbildungskraft *liquidiert* die Schwelle zwischen Tod und Leben, Unterwerfung und Freiheit. Sie *verflüssigt* und *verflüchtigt* die verstellende Symbolik der Grenzbefestigungen (der *Grabmäler* als religiöser Fundamentalsymbole²⁶) und vermag gerade deshalb ihren *abgründigen* Charakter zu eröffnen und zu *offenbaren*. Das «schwebende» Subjekt der poetischen Vernunft hebt die Antinomien des transzendentalen nicht auf, es vermittelt, synthetisiert und identifiziert sie nicht, es *setzt sich ihnen aus* als den aporetischen, chaotischen Bedingungen seiner weltbegründenden Spontaneität. Seine «ächte Praxis» muß sich an ihnen jeden Augenblick als der aporetische Akt einer Freiheit höherer Ordnung erweisen, die den Bedingungen ihrer Unfreiheit trotzt, ohne sie aufzuheben.

Anti-Dialektik

Das Subjekt der poetischen Einbildungskraft vermag daher nicht *theistisch*²⁷ zu operieren, es behauptet nicht die *Positionen* seines Daseins und reproduziert nicht die (transzendente) Substanz seiner Identität. Es *initiiert* stattdessen die Dynamis seiner *Negativität*, also seines *Vergebens*, es antizipiert sein *Ende* und verwandelt es – ästhetisch – in einen «Übergang»; ein Geschehen, das Novalis in Anlehnung an die alchemisch-physikalischen Phantasien Johann Wilhelm Ritters und inspiriert durch die mystische

²⁵ Ebd., S. 177 (Fichte-Studien).

²⁶ Denen Novalis, wie bemerkt, den *Scheiterhaufen* als Schwellenphänomen des «Ritus der Bekenner des Universums» entgegengesetzt: «Das Grab ist recht eigentlich ein religiöser Begriff – Nur die Religion und ihre Bekenner liegen in Gräbern. Der Scheiterhaufen gehört zum Ritus der Bekenner des Universums». Vgl. Anm. 16.

²⁷ Vgl. Manfred Frank zu Novalis' buchstäblich zersetzender Analyse von Fichtes Identitätsphilosophie. Im Hinblick auf die Idee des «absoluten Ich» muß es «ein Bewußtsein geben, das nicht Reflexion ist, d. h. ein Bewußtsein, das sich keinem Gegenstand – auch sich selbst als Reflex nicht – entgegengesetzt, sondern ihm gleichsam inneohnt (wodurch der Gegenstand freilich aufhört, Gegenstand zu sein: Novalis nennt ihn fortan *Zustand*). Das ist – im Gegensatz zur Selbstreflexion – das *Selbstgefühl* – ein *Gesetzt-seyn durch ein Nichtsetzen* [...]»; Manfred Frank, a.a.O., S. 76.

Philosophie Jakob Böhmes auch «Transsubstantiation»²⁸ nennt, und das im Namen der poetischen Schöpfungsautorität auf die reale Inversion – den «ordo inversus»²⁹ – von Wahrheit und Schein zielt. «Transsubstantiation» bedeutet die Freiheit des *Sich-selbst-entgleitens*, des Sich-Lassens und des Sich-Aussetzens in den Abgrund, in die Aporie des *absoluten Indifferenzpunktes* zwischen Tod und Leben oder, sprachlich gefaßt, zwischen Idiom und Kategorie. Freilich ist es auch die Freiheit der *Selbsttötung* als transzendenter Akt, der Selbsthingabe, der Selbstopferung und symbolischen Transfiguration, mit einem Wort des «Scheiterhaufens».

An die Stelle der thetisch-antithetischen Dichotomie des dialektischen Denkens muß die Trinität des poetischen treten³⁰: Die kategorische Opposition der erkennenden Vernunft von Freiheit und Notwendigkeit, von Transzendentelem und Individuellem wird ergänzt und *ambiguisiert* durch die perspektivische Aberration der poetischen Einbildungskraft: Ihre *schwebende* Indifferenz tritt in ein kritisch *sympathetisches*, also unweigerlich ambivalentes, gleichsam *synkopisches* Verhältnis zur Welt, bezieht aber insofern keinerlei thetische Position weder zur allgemeinen Substanz – zum Kosmos der Universalbegriffe – noch zur individuellen Existenz – zum Chaos der empirischen Realität. Ausgenommen vom progressiven Logos der Dialektik transzendentaler Vernunft und dem kategorischen Zwang ihrer epistemischen Ausschließlichkeit enthoben ermöglicht das «Schweben» der Einbildungskraft die spielerisch experimentelle Inversion von Apriorität und Empirie, von Idee und Wirklichkeit, auch von Vergangenheit und Zukunft, kurz: die phantastische Einverwandlung von Identität und Differenzierung. Auf der Schwelle von Identität und Sich-Entgleiten wird das romantische Denken zur *Zwiesprache* mit sich selbst³¹ und eröffnet auf diese Weise den indefiniten Raum für die *Sympathie* der Einbildungskraft, die wirklichkeitsbegründende, magische «*Sympathie des Zeichens*»

²⁸ Z. B. in einer Notiz des «Allgemeinen Brouillons» zur «Naturlehre»: «Theorie der *Berührung* – des *Übergangs* – Geheimniß der Transsubstantiation». Novalis, a.a.O., Bd. 2, S. 622; vgl. Auch zum Bezug auf Ritter ebd. S. 823.

²⁹ Vgl. Anm. 3.

³⁰ Michael Neumann weist nach, daß im Widerspruch zu den Systemen des dialektischen Idealismus für Novalis «ein philosophisches System, welches das Ganze denken will, gleichermaßen Anmaßung wie Illusion» bedeutet. Michael Neumann, *Unterwegs zu den Inseln des Scheins: Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*, Frankfurt am Main 1991, S. 78.

³¹ Novalis, a.a.O., Bd. 2, S. 401 (Teplitzer Fragmente).

mit dem Bezeichneten»³², also für die Poesie nach dem Maß ihrer Vollkommenheit,

denn die Poësie bildet die schöne Gesellschaft, oder das innere Ganze – die Weltfamilie – die schöne Haushaltung des Universi – Wie die Philosophie durch System und Staat die Kräfte des Individuums mit den Kräften des Weltalls und der übrigen Menschheit paart, und verstärckt – das Ganze zum Organ des Individuums, und das Individuum zum Organ des Ganzen macht – So die Poësie – in Rücksicht des Genusses – Das Ganze ist der Gegenstand des individuellen Genusses, und das Individuum der Gegenstand des Totalgenusses. Durch die Poësie wird die höchste Sympathie und Coactivtaet – die innigste, herrlichste Gemeinschaft wircklich.³³

Die Sympathie der Einbildungskraft ermöglicht eine besondere *Sensibilität* für die «doppelte Vernehmbarkeit»³⁴ der Dinge, für die genußreiche Ambiguität ihrer komplexen Einzigartigkeit als poetischer Wirklichkeiten. Als lustvolle *Ko-Aktion* von Zeichen und Bezeichnetem scheinen die Dinge nicht definitiv eingebunden zu sein in das kategorische Netzwerk der transzendentalen Vernunft und ihrer objektiven Erkenntnisabsicht, sondern eher getragen und *belebt* oder gleichsam entrückt von einem innewohnenden Transzendenzimpuls³⁵, der das Wesen ihrer individuellen Erscheinung im Absoluten einer geheimen Autonomie gleichsam sinnlich verankert. Die Dinge, zunächst bloße Gegenstände, Bestandteile einer kosmologischen Natur, offenbaren sich zugleich als *Subjekte*. Solche Wesen erfahren wir als *singulär*: Sie sind niemals klassifizierbar und identisch, sondern diffus, ambig und metamorphotisch – berührbar³⁶, aber nicht begreifbar. Singularität bedeutet hier die Wahrnehmung eines intrinsischen Impulses zur spontanen Wandelbarkeit, das Schweben zwischen wirklicher Präsenz und bedeutungsoffener, «geheimer» Transzendenz. Die Ko-Aktivität – also im Grunde die Dialogizität – von Ding und Zeichen, von Objekt und Subjekt, Wirklichkeit und Intellekt wirkt sich aus als

³² Ebd., S. 499 (Das Allgemeine Brouillon).

³³ Ebd., S. 215 (Hemsterhuis-Studien).

³⁴ Max Kommerell, a.a.O., S. 215.

³⁵ Vgl. die in gewissem Sinne komplementäre Formulierung von Gisela Dischner: «Transzendierung ins Diesseits»; Gisela Dischner, Der Weg nach innen. Plotin und Novalis, in: a.a.O., S. 41ff.

³⁶ Vgl. oben, Anm. 28.

«Konkreativität»³⁷, als Gelegenheit für die Spontaneität eines *neuen* Subjektes höherer Ordnung, das im *Indifferenzraum* *zwischen* den Individualitäten der realen Gegenstände und der transzendentalen Identität des darauf reflektierenden Subjektes, also zwischen den kategorischen Polen der rationalen Vernunft, zwischen Differenz und Identität sich «schwebend» erhält als ein in beiden Richtungen *sympathisches* Wesen. Romantische Sympathie gerät daher zum Oxymoron einer *intelligiblen Sensibilität* des Subjektes für die Gegenstände seines Bewußtseins. Solches sympathische Empfinden erscheint insofern aporetisch, als es die Leidenschaft, das Leiden an der Sterblichkeit zwar als gemeinsame *Erfahrung* mitempfindet, aber – da es als Empfinden zugleich *Reflexion* ist, und nur im abstrahierenden Modus der Reflexion *wahr* – dieses nicht zu teilen und zu lindern vermag. Das *Gemeinsame* liegt allein in der *Isoliertheit* der gegenseitigen Referenz: das Subjekt der unmittelbaren Empfindung wird *zugleich* das Subjekt einer unendlichen Reflexion und Sympathie. Die reflexive *Sympathie* erschöpft sich aber notgedrungen als das genuine Leiden an der Unmöglichkeit zur *Synthese* mit dem unmittelbaren Empfinden. Das kreative Potential des poetischen Subjekts liegt allein in dieser *singulären Entrücktheit* seiner sympathischen Konstitution, in der Apriorität und Unausweichlichkeit der einsamen Empfindung gegenüber der verbindenden transzendentalen Reflexion, in der essentiellen *Unschärferelation* und Fragmentierung seiner subjektiven Identität durch das Vermögen des *Sym*-Empfindens. Und doch gäbe es für das poetische Subjekt keine Evidenz ohne ein solches willkürliches Vermögen, «außer sich zu seyn»³⁸, und auf diese Weise alle Potentiale seiner Subjektivität dem Objekt zu implantieren:

wenn ich nicht ein Stück von mir selbst losrisse, und diesen Keim sich auf eigenthümliche Weise vor meinen Augen entwickeln ließe. Eine Entwicklung, die oft nur einen Moment bedarf, und mit der sinnlichen Wahrnehmung des Objects zusammen fällt, so daß ich ein

³⁷ Heinrich Rombach, *Welt und Gegenwelt. Umdenken über die Wirklichkeit: Die philosophische Hermetik*, Basel 1983. Ohne den subjektphilosophischen Bezug der Romantik zu reproduzieren, entwickelt Heinrich Rombach den Gedanken der «Konkreativität» als Strukturmerkmal eines hermetischen Begegnungsgeschehens, in dem es «gelingt, gerade aus der Spannung [der] unlösbaren Differenzen eine neue Welt zu bilden. Verbinden können sich Hermetiker eigentlich nur in der konkreativen Weise der Stiftung einer neuen Sinnwelt, und zwar einer solchen, in der ihre Eigenwelten erhalten und hinaufgehoben sind. Hinaufgehoben, nicht aufgehoben, das unterscheidet die Hermetik von der Dialektik!» (S. 150).

³⁸ Novalis, a.a.O., Bd. 2, S. 235 (Blüthenstaub).

Object vor mir sehe, in welchem das gemeine Object und das Ideal, wechselseitig durchdrungen, nur Ein wunderbares Individuum bilden.³⁹

Genuin ist aber auch das gemeinsame *Pathos* des Verfallsschicksal, das sich in jedem Einzelnen je für sich realisiert, aber in der *Sympathie* sich als die für alle Wesen natürliche Neigung, zu vergehen, offenbart, als die genuine Sterblichkeit aller Subjekte. Novalis faßt dies auf als eine Gemeinsamkeit im substanziellen Sinne, denn im *selben* Stande der vollkommenen Auflösung wird sich alles Verschiedene, Entgegengesetzte völlig gleich: die faktische Inversion von Wirklichkeit und Möglichkeit im Fokus der Vergänglichkeit ist die kreative Substanz – die Gelegenheit zur *Transsubstantiation*⁴⁰ – des poetischen Subjekts. Alles Getrennte offenbart sich hier als eine Trope des Selben, alles Gegenwärtige als eine Trope seines Verschwindens. Das «*freye*» Sich-Ergeben in die äußerste Impotenz des Prozesses der Auflösung konvertiert in den Aufgang einer reinen Potentialität⁴¹. Diese Wahrnehmung ist die romantische Operationsbasis des poetischen Subjekts. Dieses freie «Schweben» über dem Abgrund der eigenen Flüchtigkeit als Koinzidenzpunkt allen Daseins, und über der kategorischen Schwelle zwischen Subjekt und Objekt, Intelligiblem und Sensiblem, ist die Universalgrammatik für die *Chiffersprache* des poetischen

³⁹ Ebd., S. 247 (Blütenstaub).

⁴⁰ – die freilich auch interpretierbar ist, im christlich inspirierten Verständnis der Kommunion, das Novalis erweitert um die sinnlich ekstatischen Gesten des «Küssens» und «Essens», als Inversion von *Körper* und *Geist*: «Ein Mensch, der Geist wird, ist zugleich ein Geist, der Körper wird». Vgl. Max Kommerell, a.a.O., S. 234.

⁴¹ Giorgio Agambens Deutung von Herman Melvilles *Bartleby* als Figuration literarischer Potenz kommt dieser romantischen Denkbewegung nahe und indiziert auf diese Weise die erstaunliche Modernität Novalis': «The perfect act of writing comes not from a power to write, but from an impotence that turns back on itself and in this way comes to itself as a pure act (which Aristotle calls agent intellect). This is why in the Arab tradition agent intellect has the form of an agent whose name is *Qalam*, Pen, and its place is an unfathomable potentiality. Bartleby, a scribe who does not simply cease writing but «prefers not to», is the extreme image of this angel that writes nothing but its potentiality to not-write». Giorgio Agamben, *The Coming Community*, translated by Michael Hardt, University of Minnesota Press Minneapolis London 1993, S. 37 (zuerst veröffentlicht als: *La comunità che viene*, Turin 1990). – Zum Phänomen der Inversion von Wirklichkeit und Möglichkeit im *Kairos* als Fokus künstlerischer Aufmerksamkeit vgl. die einschlägigen Beiträge in: «Alles ist nicht es selbst». Das kairotsche Gedächtnis der Dichtung. Festschrift für Gisela Dischner, hg. v. Gert Hofmann und Esther Kilian, Aachen 2001.

Subjekts und für die ästhetische Hervorbringung einer *tropologischen* Realität «doppelter Vernehmbarkeit». Vom doppelten, transzendental-empirischen Fokus dieser exzentrischen Sprache «läßt sich eine Tropik erwarten – die die Gesetze der *symbolischen Construction* der transscendentalen Welt begreift»⁴² und die Sympathie von Dingen und Zeichen offenlegt. Anders ausgedrückt: der Primat des *Symbols* in seiner sinnlichen Präsenz über die transzendente *Kategorie*, und also die Affizierbarkeit des transzendentalen Subjekts durch die poetische Konvertibilität von Dasein und Bedeutung, Ding und Zeichen zeigen sich in ihrer Wirksamkeit. Der poetischen Wahrnehmung offenbart sich das individuelle menschliche Wesen nicht allein in seiner subjektiven Mächtigkeit, sondern als objektive, *mikrokosmische* «Abbreviatur» des Universums. In der Koinzidenz ihrer Hinfälligkeit und Flüchtigkeit erhellen beide als Subjekte ein- und desselben tropologischen Einverwandlungsgeschehen: «Abbreviatur» und «Elongatur derselben Substanz»⁴³.

Jedes Individuum wird zum «Universaltropos» des Ganzen, zur Kontraktion seiner Ganzheit und zum Zeugnis seiner Wandelbarkeit. In diesem Sinne versteht es sich eher als *Beispiel* denn als Repräsentation universeller Wahrheit, es konfrontiert uns mit sich als *singulärer* Präsenz, die das individuelle menschliche wie das transzendente Subjekt gleichermaßen affiziert, initiiert und eigentlich jeweils neu hervorbringt. Giorgio Agamben verweist zur Erklärung solcher phänomenalen Singularität – als Daseinsweise des *quodlibet/whatever* – auf die komplexe Einzigartigkeit und ambige Apriorität des menschlichen *Gesichtes* als fortwährende Koinzidenzgestalt der menschlichen Natur, als erratische *Präsenz* ihrer *was auch immer* bedeutenden *Transzendenz*. Ohne diese historische Affinität explizit zu erörtern, trifft er damit genau die poetische Wahrnehmungsweise der romantischen Perspektive:

So too in a face, human nature continually passes into existence, and it is precisely this incessant emergence that constitutes its expressivity. But it would be equally plausible to say the opposite: It is from the hundred idiosyncracies that characterize my way of writing the letter *p* or of pronouncing its phoneme that its common form ist engendered. *Common and proper, genus and individual are only the two slopes dropping down from either side of the watershed of whatever.*⁴⁴

⁴² Novalis, a.a.O., Bd. 2, S. 324.

⁴³ Ebd., S. 423 (Studien zur bildenden Kunst).

⁴⁴ Giorgio Agamben, *The Coming Community*, a.a.O., S. 20.

In der Wahrnehmung menschlicher Gesichter offenbart sich für Novalis das menschliche «Vermögen, außer sich zu seyn, mit Bewußtseyn jenseits der Sinne zu seyn» und die sinnliche Präsenz des Individuums in eine «Offenbarung des Geistes» zu verwandeln, durch «eine Empfindung unmittelbarer Gewißheit, eine Ansicht meines wahrhaftesten, eigensten Lebens»⁴⁵ – und doch ist dieses Geistige nichts als die flüchtige Komposition des Mienenspiels:

Das *Augenspiel* gestattet einen äußerst mannichfaltigen Ausdruck.
[Das] Gesicht ist ein *fertiges, treffendes*, und *idealisirendes* Sprachorgan.
[...] Man könnte die Augen ein *Lichtklavier* nennen.⁴⁶

Als Konfiguration der *flüchtigen* Musikalität seines Ausdrucksspiels mit der *Beständigkeit* seiner sinnlichen Präsenz als individueller Signatur des Menschlichen an sich wird das *Gesicht* zur Trope für das Singuläre aller menschlichen Wahrheit, jenseits der Dialektik des Individuellen und Allgemeinen. Die transzendente Präsenz des menschlichen Gesichts appelliert unmittelbar an den «Sinn für Poësie», für das «Eigenthümliche, Personelle, Unbekannte, Geheimnißvolle, zu *Offenbarende*, das Nothwendigzufällige». Es ist der Sinn für die *Darstellung des Undarstellbaren*⁴⁷.

Das Unausprechliche

Die exzentrische, unterscheidende Inversion von *Sein* und *Bewußtsein* (Ich) ist die Urhandlung des Lebens und der äußerste Gegenstand philosophischen Fragens; soweit hält sich der junge Novalis an die Virtuosität der Fichteschen Dialektik. Aber er geht sogleich noch einen Schritt weiter und richtet sein Interesse auf den *Begriff* des *Lebens* selbst, der «alle Philosophie» transzendiert:

Sollte es noch eine höhere Sphäre geben, so wäre es die zwischen Seyn und Nicht-Seyn – das Schweben zwischen beyden – Ein Unausprechliches, und hier haben wir den *Begriff* von *Leben*. Leben kann nichts anders seyn – der Mensch stirbt – der Stoff bleibt – das *Mittelglied*, wenn ich so sagen darf, zwischen Stoff und Vernichtung ist weg – der Stoff wird bestimmungslos – Jedes eignet sich zu, was es kann.⁴⁸

⁴⁵ Novalis, a.a.O., Bd. 2, S. 235 (Blüthenstaub).

⁴⁶ Ebd., S. 400 (Teplitzer Fragmente).

⁴⁷ Ebd., S. 840.

⁴⁸ Ebd., S. 11 (Fichte-Studien).

Der «Begriff» des Lebens ist *begriffslos*. Das konstatierte Fehlen des synthetischen «Mittelgliedes» desavouiert die teleologische Geschlossenheit der dialektischen Logik, kaum daß sie etabliert wurde, und lange noch bevor sie sich auf Hegels geschichtsphilosophischen Denkwegen zur Systematik entfalten und verdichten würde⁴⁹. In der Tat ist Novalis' Ansatz, wiewohl hier und an anderer Stelle pure Andeutung und Fragment, höchst bemerkenswert, als er die *Meta-Physik* der systematischen philosophischen Dialektik poetisch zu *transzendieren* versucht, indem er sie zurückversenkt in das *Chaos* der Physik als einer «absoluten Sphäre der Existenz»⁵⁰. Sie ist die Brutstätte von Metamorphosen des Lebens eher als der transzendente Kosmos kategorischer Erkenntnis – *Brutstätte* einer kreativen Erinnerung und spontanen Morphologie des Daseins, *materia prima* für die poetische Praxis, aber nicht die «Schädelstätte» der «begriffenen Geschichte» Hegels und «Thron» seines «absoluten Geistes»⁵¹. Was Novalis hier *in nuce* leistet, ist nichts weniger als die Inversion der geschichtsteleologischen Tendenz der Philosophie des objektiven Idealismus in die *Geschichte begründende* Praxis des *Geschichten* erfindenden poetischen Subjekts. Die Geschichte als Ganze steht auf dem Spiel und versteht sich nur mehr als jeweils spontane *Initiative* der Poesie, *wiederholbar*, aber nicht abschließbar als *Episteme* der philosophischen Reflexion. Es handelt sich um die Inversion der Teleologie der Vollendung in eine *Metamorphologie* der Auflösung, um die Verwandlung des unsterblich thronenden Geistes der intelligiblen Überwindung in den sympathetischen Geist der ästhetischen Hingabe an die Wirklichkeit des Todes: die «Schädelstätte» des Thrones geht auf in den Flammen des «Scheiterhaufens». Was bleibt, ist die Tropologie des «*Unausprechlichen*», das «von der Philosophie nicht begriffen werden kann»⁵²: die *Asche*, der *Staub* als «*bestimmungsloser Stoff*» des Lebens und tropologische Substanz für die Morphologie seiner Spontaneität, denn

Alle Asche ist Blütenstaub.⁵³

⁴⁹ Hegels erstes Hauptwerk, die *Phänomenologie des Geistes*, erschien erst 1807, die erste Darstellung des Gesamtsystems, unter Einschluß einer Andeutung der geschichtlichen Dimension, die erste Auflage der *Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften im Grundrisse*, erst 1817.

⁵⁰ Novalis, a.a.O., Bd. 2, S. 11.

⁵¹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, 5. Aufl., Frankfurt am Main 1980, S. 591. Hegels «Phänomenologie» schließt in der Tat mit diesem vielsagenden Bild von der *Geschichte* als «Schädelstätte» des «absoluten Geistes».

⁵² Novalis, a.a.O., Bd. 2, S. 11.

⁵³ Ebd., S. 536 (Das Allgemeine Brouillon).

Das Fragment verweist auf die romantische Vision von *Eros* und *Ginnistan* (der mythologisch personifizierten Phantasie) im Klingsohr-Märchen des Ofterdingen-Romans⁵⁴, welche den Kreislauf der Metamorphosen des Lebens, mehr noch der unablässigen Einverwandlung von Tod und Leben in einer kosmischen Symphonie tropischer Zwiegestalten offenbart: ein «Scheiterhaufen» verschlingt die «Kinder des Lebens», so wie später deren Mutter *Herz*. Der *Asche* entströmen die blauen Scheidewasser der Wahrheit, gehütet von *Sophie*, der weiblichen Weisheit. Die Asche der Mutter, aufgelöst im Wasser der Wahrheit, den *Tränen* der Sterblichkeit, erweckt in einem Ritual der Metamorphosen schließlich die neue Blüte des Lebens:

Aus Schmerzen wird die neue Welt geboren, und in Thränen wird die Asche zum Trank des ewigen Lebens aufgelöst. In jedem wohnt die himmlische Mutter, um jedes Kind ewig zu gebären⁵⁵.

Das «Unaussprechliche» – die Asche, der Staub – ist weder Begriff, noch empirisches Phänomen, weder *idea* noch *materia*, sondern die topologische Substanz der Auflösung des einen im andern, Suspension der spontanen Urzeugung des Lebens – und als solche das eigentliche *Subjekt* der schwebenden poetischen Einbildungskraft, die nur spricht, indem sie Sprache *zeugt*. In der *Ohnmacht* der Zeugungsekstase (oder auch der Agonie des «Gebärens»), in der Tun und Erleiden, Spontaneität und Rezeptivität in ein und demselben Akt zusammenfallen, liegt zugleich die schiere Unergründlichkeit ihrer *Potenz*⁵⁶.

In der fundamentalen Metaphorizität der Asche allen Seins zwischen Zeugung und Verfall offenbart sich die «Welt» als «Universaltopos» des poetischen «Geistes»⁵⁷. Der Staub ist *Zeugender* einer reifenden Frucht von Zukunft (als *Blütenstaub*), und *Zeuge* ihrer vollständigen Verfallenheit an das Vergängliche – Asche, Sediment, bestimmungsloser Überrest. Als Indikator und Elementarsubstanz der vollständigen Auflösung ist er zugleich Schwebstoff der Imagination und *Trope* der Gestaltwerdung – und auch das Klingsohrsche Ritual der Metamorphosen von Leben und Tod erzeugt zuletzt folgerichtig jene «Staubwirbel, in denen sich bekannte Ge-

⁵⁴ Novalis, a.a.O., Bd. 1, S. 338-364 (348).

⁵⁵ Ebd., S. 361.

⁵⁶ Vgl. oben und Anm. 41.

⁵⁷ Novalis, a.a.O., Bd. 2, S. 390 (Teplitzer Fragmente).

stalten zu bilden scheinen»⁵⁸. Man könnte sagen, Novalis' tropische Kosmologie verschränkt die *Chora*-Konzeption von Platons *Timaios*⁵⁹ mit dem Entelechiemodell des Aristoteles⁶⁰. *Chora* ist wie die Trope des Staubes «dritte Gattung» des Seins, weder Sein noch Werden, weder identisch (Idee) noch verschieden (Sinnlichkeit), aber *Gelegenheit* – *hypodoché* – für den Zeugungsakt der Ideen im Raum der Wirklichkeit, der den Sinnenkosmos zur Entfaltung bringt. Ohne selbst an der Gestalt der Ideen teilzuhaben, figuriert *Chora*, die Gestaltlose, doch selbst so etwas wie die *Spuren* ihrer ohnmächtig mächtigen Empfänglichkeit für das Gestaltete, das sie nicht zu bilden, wohl aber abzubilden und zu individuieren vermag. Die Tropologie des Staubes aber vermag noch mehr als das, sie ist die tropisch vage, «bestimmungslose» *Erinnerung* an das gestaltete Wesen der Wirklichkeit und Sediment ihres erloschenen entelechetischen Potentials (ihrer immanenten *Form-Ursache*). Sie insinuiert damit aber, gerade im Stande der absoluten Auflösung, ein Vermögen der *Ideen* als ein der Wirklichkeit selbst *innenwohnendes* magisches Vermächtnis zur Re-Generation des Kosmos aus eigener Kraft – Hybridisierung von Spontaneität und Dauer, Transzendenz und Immanenz. Ein unwahrscheinlicher Anspruch an die «ächte Praxis» der Poesie wird hier offenbar, eine *gewaltige* Absicht, die den «Tod so sehr zur inneren Tat» macht, «daß sowohl ein magischer Akt als Tod, wie der wirklich eintretende Tod als magischer Akt betrachtet werden kann». Unter den zahllosen Interpreten des Novalis gehört Max Kommerell zu den wenigen, welche die Ungeheuerlichkeit dieses Anspruches herausgestellt haben, der die Dichtung zu einem derart «bedenklichen Wagnis» herausfordert, das «als philosophische Metaphysik oder als religiöse Anweisung in gleicher Weise sich selbst in Frage stellen würde, und das, wenn es als äußerste Möglichkeit moderner Dichtung aus dem fraglosen Rechte des dichterischen Lebens lebt, doch jedenfalls unser Verhältnis zu dieser Dichtung zweifelhaft und schwierig macht»⁶¹.

⁵⁸ Vgl. Anm. 54.

⁵⁹ Platon, *Timaios*; griechisch-deutsche Ausgabe: Werke in acht Bänden, hg. v. Gunther Eigler, Bd. 7, Darmstadt 1990.

⁶⁰ Aristoteles, *De Caelo*; deutsche Übersetzung in: Vom Himmel. Von der Seele. Von der Dichtkunst, hg. u. übers. v. Olof Gigon, München 1983.

⁶¹ Max Kommerell, a.a.O., S. 235. Kommerell publizierte diesen Aufsatz 1942 in einer Edition von Hans Otto Burger. Zweifellos zielt er an dieser Stelle nicht zuletzt auf den seinerzeit imminenden Mißbrauch auch des Novalis für den Blut-und-Boden- und Heldenopfer-Mystizismus der nationalsozialistischen Kriegsideologie.

Hymnen an die Nacht

Zwar ist das Unaussprechliche nicht *auszusprechen*, aber es kann *angesprochen* werden durch den Hymnus und *innerhalb* seines sprachlichen Horizontes als dessen *Außeres* – und zeigt sich so, scheinbar entgegengerichtet, als das *Andere* der hymnischen Gebärde. Deshalb ist dieses *Andere* der Anrede des Gedichtes kein *Gegenüber* im strengen Sinne des Wortes, kein Objekt noch Adressat der Aussage, kein anwesendes oder abwesendes Seiendes, das sich der poetischen Reflexion von vornherein anböte, sondern ein wesentlich *Schwindendes*, das sich erst der Ekstase der *Hingabe* im gemeinsam entrückten Raum der hymnischen Performanz präsentiert. In diesem Ausnahmezustand der sprachlichen Entrücktheit des hymnischen Subjekts ist es weder Projektion seines Begehrens, noch Perception seiner Wirklichkeit, aber es kann der Schwellenraum eines Überganges ins Offene sein, Reflexion einer Auflösung, Fokus einer diffundierenden Identität. Das *Andere* in diesem Sinne ist immer der *Tod*, unaussprechlich und unerkennbar, aber doch antizipierbar als eine Art Transzendenzerfahrung in der *Hadeshochzeit*, als ultimative Bereitschaft zur Vermählung mit der toten Geliebten. Die Geliebte ist das reale *Du* der hymnischen Gebärde, der empirische Anlaß ihrer poetischen Performanz und nicht zuletzt *Ur-Sache* jener sympathetischen Einbildungskraft, die alle Wirklichkeit initiiert – aber sie ist auch Personifikation des *Todes*, des absoluten Entzuges von Realität, dem hier auf wahrhaft agonale Weise die Präsenzdichte und Anziehungskraft des sympathetischen Daseins zukommt⁶². «Zur Hochzeit ruft der Tod»⁶³ – Hingabe und Entzug, Präsenz und Auslöschung, Vereinigung und Auflösung «vermählen» sich in Novalis' hymnischer Umfassung der «Nacht»-Erfahrung. Die das lyrische Subjekt de-zentrierende Gebärde der hymnischen Performanz *ist* die poetische Wirklichkeit der Vermählung mit der Toten. Buchstäblich wortreich und sprachmächtig begleitet das hymnische Ich sein Abgleiten in den

⁶² Eine ganz ähnliche Konfiguration finden wir in Hölderlins später Hymne «Mnemosyne», gerichtet an die tote Susette Gontard, die freilich in gewisser Weise radikaler ist und auf jeden «magischen» und transfigurativen Optimismus verzichtet. Vgl. hierzu: Gert Hofmann, Dionysos Archemythos. Hölderlins transzendente Poiesis, Tübingen Basel 1996; darin besonders das letzte Kapitel: Die Selbstbehauptung des Humanen in der hymnischen Gebärde: Mnemosyne; und: ders., «Spiegel meiner Seele». Suzette Gontards Briefe an Hölderlin, in: Gislinde Seybert (Hg.), Das literarische Paar / Le couple littéraire, Bielefeld 2001.

⁶³ Novalis, a.a.O., Bd. 1, S. 171, V. 16 (Hymnen an die Nacht V).

Raum der Sprachlosigkeit, gleichsam als sympathetische Antwort auf den Sog des schwindenden Daseins der toten Geliebten, rhetorisches *prosopon* für ihren verstummten «Hochzeitsruf» und letztlich *Transfiguration* ihrer defigurierenden Gestalt – *Confessio* für den Glauben an ihre Auferstehung kraft poetischer Magie, welche, orphische⁶⁴ und pygmalionische Kräfte vereinigend, die Totenmaske auf eine sublimen Weise sprechen lehrt: als Responion auf das unwiderstehlichste Opfer, die Hingabe der eigenen Sprache, die den Dichter zum «Fremdling» macht, diesseits wie auch jenseits, zum Grenzgänger zwischen den Welten, gebannt in die Stille zwischen Sagen und Verschweigen:

mit den sinnvollen Augen, dem schwebenden Gange, und den zartgeschlossenen, tonreichen Lippen.⁶⁵

Die Nacht ist das *Unaussprechliche*; und dennoch bildet sie keine *Antithese* zu den Manifestationen des Tageslichtes und der Sprache als Organen der Erkenntnis, sondern sie figuriert deren eigene Abgründigkeit und Fragilität; sie öffnet eine *Tiefendimension* des Daseins, die das extensive Licht der Gegenstandserkenntnis in das intrinsische Leuchten einer das Wesen der Dinge selbst von innen verwandelnden *Glut* versammelt. Wiederum werden die Dinge von bloßen Objekten der Erkenntnis zu Subjekten, die ihrer eigenen *Transfiguration* mächtig sind. Die Nacht öffnet die «unendlichen Augen» eines sympathetischen Sinnes und einer enthusiastischen, ekstatischen Sicht:

unbedürftig des Lichts durchschaun sie die Tiefen eines liebenden Gemüths – was einen höhern Raum mit unsäglicher Wollust füllt. Preis der Weltkönigin, der hohen Verkündigerin heiliger Welten, der Pflegerin seliger Liebe – sie sendet mir dich – zarte Geliebte – liebliche Sonne der Nacht, – nun wach ich – denn ich bin Dein und Mein – du hast die Nacht mir zum Leben verkündet – mich zum Menschen gemacht – zehre mit Geisterglut meinen Leib, daß ich luftig mit dir inniger mich mische und dann ewig die Brautnacht währt.⁶⁶

⁶⁴ Eckhard Heftrich entwickelt den «Logos der Poesie» des Novalis vom Gedanken der «orphischen Parusie» her, wo die «Frage nach dem Sinn des Todes zur Suche nach der verlorenen Geliebten» wird: Eckhard Heftrich, Novalis. Vom Logos der Poesie, Frankfurt am Main 1969, (S. 109).

⁶⁵ Novalis, a.a.O., Bd. 1, S. 149, Z. 9f. (Hymnen an die Nacht 1).

⁶⁶ Ebd. S. 151, Z. 17-26.

Das – negative – «Telos» der Glut ist die *Asche* des Scheiterhaufens. Wir stoßen auf das Sediment einer umgekehrten Entelechie, worin sich das sinnlich ästhetische Komplement für den «Alcahest», den «Allgeist» der Alchemisten⁶⁷ zeigt, das romantische *menstruum universale* einer absoluten Auflösung als Bedingung der Möglichkeit für die *Spontaneität* der Schöpfung⁶⁸ und die Freiheit künstlerischer Handlung. Die Asche ist der «Alleib» der romantischen Poesie, der reine Gärstoff des universalen Lebensprozesses, den sie gleichsam *alchemisch* zu dirigieren unternimmt. Die *Asche* des Novalis versteht sich daher geradezu als *transzendentaler Leib* der romantischen Ästhetik, als ästhetische Inversion des idealistischen transzendentalen Subjekts – aber nicht als bloß akzidentelles Material, als Stoffursache und *principium individuationis* für das übergeordnete Formprinzip und höhere Ideenvermögen der reinen menschlichen Vernunft. Das erkenntnisfähige intelligible Subjekt wandelt sich zum zeugungsfähigen Leib, zum Humus für die *nova terra*, das Brachland des «Urbarmachers» Novalis.⁶⁹

Die Asche des Scheiterhaufens ist für Novalis der Staub vom Grab der Geliebten. Es wurde in der Literatur oft darauf hingewiesen, daß ein beinahe visionär zu nennendes Erlebnis am Grab Sophie von Kühns in Grüningen die «Hymnen an die Nacht» und wohl auch deren eigentümliche Poetik einer Einverwandlung von Tod und Leben initiiert habe. Die fünfzehnjährige Sophie von Kühn starb am 19. März 1797, im April und Mai hielt sich Novalis häufig in Grüningen auf und verbrachte offenbar jeden Tag die ungestörten Abendstunden am Grabe in einem sozusagen meditativen Umgang mit der Toten. In den Tagebuchaufzeichnungen findet sich unter dem Datum des 13. Mai die berühmte Aufzeichnung jenes Erlebnisses, dessen Reflexion in der dritten Hymne die Keimzelle bildet

⁶⁷ – nach Paracelsus' etymologischer Deutung. Vgl. das Eingangstableau zu den «Lehrlingen zu Saïs»: «Ein Alcahest scheint über die Sinne der Menschen ausgegossen zu seyn. Nur augenblicklich scheinen ihre Wünsche, ihre Gedanken sich zu verdichten. So entstehen ihre Ahnungen, aber nach kurzen Zeiten schwimmt alles wieder, wie vorher, vor ihren Blicken». Novalis, a.a.O., Bd. 1, S. 201. Vgl. hierzu auch: Ulrich Gaier, *Krumme Regel. Novalis' "Konstruktionslehre des schaffenden Geistes"* und ihre Tradition, Tübingen 1970, S. 84ff.

⁶⁸ *Menstruum universale* nennt die Alchemie das allgemeine Auflösungsmittel, «in dem feste Stoffe sich verflüssigen und deren Elemente neue Verbindungen eingehen können». Ludwig Stockinger, *Kommentar zu Novalis*, Bd. 2, S. 250, in: Novalis, a.a.O., Bd. 3 (Kommentarband), S. 356.

⁶⁹ Lat. *novalis*, *-is* = Brachland, unbebauter Acker.

für das sich noch über die folgenden Jahre hin erstreckende Entstehen des gesamten Gedichtes⁷⁰:

Abends gieng ich zu Sophieen. Dort war ich unbeschreiblich freudig
– aufblitzende Enthusiasmus Momente – Das Grab blies ich wie
Staub, vor mir hin – Jahrhunderte waren wie Momente – ihre Nähe
war fühlbar – ich glaubte sie solle immer vortreten.⁷¹

Die Intimität des Umganges mit der Toten induziert die Wahrheit ihrer Anwesenheit nicht als identifizierbares Seiendes, sondern als fühlbare *Nähe*, als Spielraum des sich in seinem Gegenstand selbst entgleitenden Subjekts. Die Gewißheit des «Ahndens»⁷², eingelassen in die Ambiguität des Nicht-Wissens, erzeugt den «Enthusiasmus» – die traumverliebte «Nachtbegeisterung»⁷³ – der spielenden Einbildungskraft, die sich in den wirbelnden «Staubwolken» des Grabhügels als der tropischen Substanz einer wandlungsfähigen Wahrheit bewähren kann. Die *Nacht*, für den Lebenden der Daseinsort der *fühlbaren Nähe* des Todes, wird zum «Ort der Uroffenheit»⁷⁴ einer Wahrheit, die sich der apriorischen Fassung des menschlichen Erkenntnisvermögens entzieht, während sie der ästhetischen Hingabe an die absolute Realität des Sterbens enthusiastisch aufgeht und sich in der tropischen Potentialität des Staubes zwischen Tod und Leben präsentiert. Die dritte Hymne zitiert in nahezu detailgenauer Übereinstimmung die wesentlichen Züge der Tagebuchnotiz. Das hemmungslose Sich-Ergeben in die Abgründe der Trauer:

Einst da ich bitter Thränen vergoß, da in Schmerz aufgelöst meine
Hoffnung zerrann, und ich einsam stand am dürrn Hügel, der in

⁷⁰ Die Hymnen erschienen 1800 im *Atbenäum*. Zur Datierung der einzelnen Hymnenteile, auch zur Bedeutung der dritten Hymne als “Elementarhymne” ist immer noch aussagekräftig: Heinz Ritter, *Novalis’ Hymnen an die Nacht. Ihre Deutung nach Inhalt und Aufbau auf textkritischer Grundlage*. Ihre Entstehung, 2. Aufl., Heidelberg 1974. Vgl. auch Rudolf Unger, *Zur Datierung und Deutung der Hymnen an die Nacht*, in: ders., *Herder, Novalis und Kleist. Studien über die Entwicklung des Todesproblems in Denken und Dichten vom Sturm und Drang zur Romantik*, Frankfurt am Main 1922.

⁷¹ Novalis, a.a.O., Bd. 1, S. 463 (Tagebücher).

⁷² Ebd., S. 153, V. 15 (Hymnen an die Nacht 2); S. 151, V. 1: «Was quillt auf einmal so ahndungsvoll unterm Herzen [...]» (Hymnen an die Nacht 1).

⁷³ Ebd., S. 155, V. 4, (Hymnen an die Nacht 3).

⁷⁴ Vgl. die philosophische, «tiefenphänomenologische» Deutung der Hymnen von José Sánchez de Murillo: *Der Geist der deutschen Romantik. Der Übergang vom logischen zum dichterischen Denken und der Hervorgang der Tiefenphänomenologie*, München 1986, v. a. S. 68-82 (S. 74).

engen, dunkeln Raum die Gestalt meines Lebens barg – einsam, wie noch kein Einsamer war, von unsäglicher Angst getrieben – kraftlos, nur ein Gedanken des Elends noch,

führt auf die Schwelle eines initiatischen Erlebnisses:

und mit einemmale riß das Band der Geburt – des Lichtes Fessel. Hin floh die irdische Herrlichkeit und meine Trauer mit ihr – zusammen floß die Wehmuth in eine neue, unergründliche Welt – du Nachtbegeisterung, Schlummer des Himmels kamst über mich – die Gegend hob sich sacht empor; über der Gegend schwebte mein entbundner, neugeborner Geist. Zur Staubwolke wurde der Hügel – durch die Wolke sah ich die verklärten Züge der Geliebten. In ihren Augen ruhte die Ewigkeit [...] Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter.⁷⁵

«Initiation» bedeutet hier die *Entbindung* des Bewußtseins von den Notwendigkeiten seines *zur Welt gekommenen* Daseins und Einsetzung in eine Schwellenexistenz, für welche die dialektische Opposition von Rezeptivität und Spontaneität und die Antinomien von Freiheit und Notwendigkeit, Leben und Tod keine Gültigkeit mehr haben. Die vollständig in Auflösung übergegangene, bestimmungslose Wirklichkeit – die schwerelose Staubwolke – kommt den Figurationen der «schwebenden» Einbildungskraft widerstandslos entgegen. Die Ekstase des von der Welt abgeschiedenen Bewußtseins und seine ästhetische *Unschärfe*, die im sympathetischen *Gefühl* der Trauer der objektiven *Tatsache* des Todes trotz, induziert die Möglichkeit von alternativen Welten und «neuen» Geburten.

Der «Ostracism»⁷⁶ des sympathetischen, nicht mehr gegenständlichen Bewußtseins begründet die *Freiheit* der «productiven Imagination»⁷⁷, die sich der angestammten Verfügungsrechte des subjektiven Begriffsvermögens über die objektiven Dinge entledigt und seine Freiheit auf diese Weise den Dingen selbst mitteilt, als Quelle einer «unendlichen Realisierung des Seyns», die sich nur der unbedingten Hingabe des Subjekts und seiner imaginativen Potentiale verdankt.

In diesem Sinne, als Tropologie einer Konvergenz von Verkündigung und Realisierung, bilden die «Hymnen an die Nacht» den kritischen Fokus des Prinzips transzendentalpoetischer Praxis. Das Prinzip ist die Freiheit

⁷⁵ Novalis, a.a.O., Bd. 1, S. 153/55 (Hymnen an die Nacht 3).

⁷⁶ «Alles Ausgezeichnete verdient den Ostracism. Es ist gut, wenn es ihn sich selbst giebt [...]». Novalis, a.a.O., Bd. 2, S. 223 (Hemsterhuis- und Kant-Studien).

⁷⁷ Ebd., S. 177 (Fichte-Studien).

der poetischen Einbildungskraft, die Metamorphose der Welt zu imaginieren, eine Freiheit, die auch Freiheit der Abgeschiedenheit von den Nötigungen der Wirklichkeit bedeutet, und Freiheit von der Notwendigkeit, zu unterscheiden zwischen Tatsache und Vision, eigentlicher und tropischer Existenz.

Literatur

- Novalis, Werke, Tagebücher und Briefe, 3 Bde., hg. v. Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, München Wien 1978.
- Friedrich Schlegel, Kritische Schriften, hg. v. Wolfdieterich Rasch, 3. Aufl., München 1971.
- Gotthold Ephraim Lessing, Die Erziehung des Menschengeschlechts, in: Werke, hg. V. Herbert G. Göpfert, Bd. 8, Darmstadt 1996.
- Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Phänomenologie des Geistes, 5. Aufl., Frankfurt am Main 1980.
- Friedrich Schleiermacher, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern, Stuttgart 1969.
- Johann Wilhelm Ritter, Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur, Leipzig Weimar 1984.
- Giorgio Agamben, The Coming Community, translated by Michael Hardt, University of Minnesota Press Minneapolis London 1993, zuerst veröffentlicht als: La comunità che viene, Turin 1990.
- Giorgio Agamben, Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life, Stanford University 1998; ursprüngl.: Homo Sacer: Il potere sovrano e la nuda vita, 1995.
- Beda Allemann, Ironie und Dichtung, 2. Aufl., Pfullingen 1969.
- Gisela Dischner, Die Stimme des Fremden, Hofheim 1992.
- Manfred Frank, Die Unhintergebarkeit von Individualität. Reflexionen über Subjekt, Person und Individuum aus Anlaß ihrer «postmodernen» Toterklärung, Frankfurt am Main.
- Manfred Frank, Gerhard Kurz, Ordo inversus. Zu einer Reflexionsfigur bei Novalis, Hölderlin, Kleist und Kafka, in: Geist und Zeichen. Festschrift für Arthur Henkel zu seinem sechzigsten Geburtstag, hg. v. Herbert Anton, Bernhard Gajek, Peter Pfaff, Heidelberg 1977, S. 75-97.
- Ulrich Gaier, Krumme Regel. Novalis' «Konstruktionslehre des schaffenden Geistes» und ihre Tradition, Tübingen 1970.
- Eckhard Heftrich, Novalis. Vom Logos der Poesie, Frankfurt am Main 1969.
- Gert Hofmann, Dionysos Archemythos. Hölderlins transzendente Poesis, Tübingen Basel 1996.

- Gert Hofmann, «Spiegel meiner Seele». Suzette Gontards Briefe an Hölderlin, in: Gislinde Seybert (Hg.), *Das literarische Paar / Le couple littéraire*, Bielefeld 2001.
- Gert Hofmann und Esther Kilian (Hgg.), «Alles ist nicht es selbst». Das kairothische Gedächtnis der Dichtung. Festschrift für Gisela Dischner, Aachen 2001.
- Max Kommerell, Novalis: Hymnen an die Nacht, in: H. O. Burger (Hg.), *Gedicht und Gedanke*, Halle 1942, S. 202-236.
- Michael Neumann, *Unterwegs zu den Inseln des Scheins: Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*, Frankfurt am Main 1991.
- Heinz Ritter, *Novalis' Hymnen an die Nacht. Ihre Deutung nach Inhalt und Aufbau auf textkritischer Grundlage. Ihre Entstehung*, 2. Aufl., Heidelberg 1974.
- Heinrich Rombach, *Welt und Gegenwelt. Umdenken über die Wirklichkeit: Die philosophische Hermetik*, Basel 1983.
- José Sánchez de Murillo, *Der Geist der deutschen Romantik. Der Übergang vom logischen zum dichterischen Denken und der Hervorgang der Tiefenphänomenologie*, München 1986.
- Marion Schmaus, *Die poetische Konstruktion des Selbst. Grenzgänge zwischen Frühromantik und Moderne: Novalis, Bachmann, Christa Wolf, Foucault*, Tübingen 2000.
- Rudolf Unger, *Zur Datierung und Deutung der Hymnen an die Nacht*, in: ders., *Herder, Novalis und Kleist. Studien über die Entwicklung des Todesproblems in Denken und Dichten vom Sturm und Drang zur Romantik*, Frankfurt am Main 1922.

Lucia Mor
(Milano)

*L'iniziazione all'«immortalità»
La lettura novalisiana dell'Egitto misterico**

Fra i libri che Novalis portò con sé a Jena nel 1789 in occasione della sua immatricolazione all'università locale si trova una monumentale opera intitolata *Aegyptische Merkwürdigkeiten aus alter und neuer Zeit*, pubblicata a Lipsia in due volumi nel 1786 e nel 1787¹. Le “meraviglie egizie” di cui l'anonimo autore riferisce, sono attinte sia da testi antichi, greci e latini, sia dalla recente letteratura di viaggio. Erodoto, Plutarco, Apuleio, Diodoro, Strabone, Giamblico sono solo alcuni degli autori fra i quali si muove l'attenta ricognizione del dotto studioso, cui si aggiungono Fredrik Norden, Richard Pococke, Carsten Niebuhr e altri famosi viaggiatori del Settecento. Ed è forse proprio perché conosce i gusti dei lettori del suo tempo, avvinti e affascinati dalla letteratura di viaggio², che l'anonimo pone in apertura del proprio testo il seguente invito: «Ich führe euch, meine Leser! in das Land der Wunder, der Geheimnisse und der Fabeln»³. La promessa

* Il presente contributo rielabora il mio saggio “*Die Lehrlinge zu Saïs*” *la lettura romantica dell'Egitto misterico* («L'Analisi Linguistica e Letteraria» 2, anno III 1995, pp. 503-525) e la sezione dedicata a Novalis del mio volume “*Das Land der Wunder, der Geheimnisse und der Fabeln*”. *Studi sulla ricezione dell'antico Egitto nella letteratura tedesca del Settecento*, (Il Fiorino, Modena 1999).

¹ HKA, IV, p. 1051 (La sigla HKA fa riferimento alla seguente edizione: Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Paul Kluckhohn und Richard Samuel, 3., nach den Handschriften erg. erw. und verarb. Aufl. in 4 Bdn. und 1 begl. Bd., Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1975-1988).

² Wolfgang Griep, *Reiseliteratur im späten 18. Jh.*, in *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, Bd. 3, Hrsg. Rolf Grimming, dtv, München 1984, pp. 739-764.

³ Anonym, *Aegyptische Merkwürdigkeiten aus alter und neuer Zeit. Ein raisonniertes Auszug aus Herodots, Diodors, Strabo's, Plutarchs und anderer alten Schriftsteller Werken und aus den neuern Reisenachrichten Shams, Pococks, Nordens, Niebuhrs und Savarys*, 1. Bd., in der Weygandschen Buchhandlung, Leipzig 1786, p. 3.

di un viaggio nel paese “delle meraviglie, dei misteri e delle fiabe” non avrebbe certamente lasciato indifferenti i lettori.

Il successo che la letteratura di viaggio stava avendo in quegli anni non è però l'unica ragione che rende interessante il testo. L'anonimo sa bene che il protagonista stesso dell'opera, l'Egitto, da sempre è stato oggetto di attenzione e curiosità da parte dei più svariati campi del sapere:

Die ganze Geschichte des Landes, dessen vorzüglichste Merkwürdigkeiten ich in gegenwärtiger Schrift gesammelt habe, ist so reich an sonderbaren Erscheinungen und Begebenheiten, daß man sich nicht wundern darf, wenn sie von jeher die Aufmerksamkeit ganz verschiedener Klassen von Menschen auf sich gezogen hat. Philosophen, Naturforscher, Alterthumsforscher, Historiker, Politiker und Schwärmer aller Art, suchten und fanden in Aegypten, was ihre Wißbegier befriedigen und reizen, ihre Systeme und Meinungen unterstützen, und ihre Einbildungskraft nähren konnte. Mit einem Worte: Aegypten war von jeher Allen Alles.⁴

La “polisemia assoluta” del mondo egizio qui rilevata, non senza ironia, dall'anonimo studioso, si fonda su due ordini di motivi. Innanzitutto l'inaccessibilità delle fonti: nonostante secoli di elucubrazioni d'ogni tipo, i geroglifici tacciono e continueranno a tacere fino al 1822. In secondo luogo l'alone di mistero che ammantava la civiltà egizia: le fonti antiche, greche e latine, rafforzate dagli scritti della tradizione filosofica dell'ermetismo neoplatonico, avevano evocato un Egitto patria di saggezze arcane, accessibili solo grazie a un lungo e difficile cammino iniziatico.

Recentemente un illustre egittologo, Erik Hornung, ha coniato il termine *egittosofia*⁵, per indicare proprio quel filone di studi di antichissima tradizione che ha ricercato nella presunta saggezza egizia i contenuti di un sapere esoterico. Questo filone vive una stagione di particolare fortuna nel '700, con l'esplosione in terra tedesca e non solo, del fenomeno delle società segrete, alcune delle quali cercarono nell'Egitto misterico una paternità autorevole. Esplode così nel XVIII secolo una vera e propria *egittomania*, alimentata anche dalla trasposizione letteraria del mondo nilotico⁶. Nell'immaginario collettivo del tempo l'antico Egitto non era dunque solo luogo esotico, ma anche dimensione esoterica.

⁴ Ibid., p. 1.

⁵ Cfr. Erik Hornung, *Das esoterische Ägypten. Das geheime Wissen der Ägypter und sein Einfluß auf das Abendland*, Beck, München 1999, p. 9.

⁶ Cfr. il mio studio “*Das Land der Wunder ...*”, cit.

All'egittosofia si contrappongono però anche approcci più razionalistici al mondo egizio. Da un lato abbiamo il filone che un altro illustre egittologo, Jean Leclant, ha definito *egittofilo*⁷; esso, pur negando le valenze esoteriche, esprime comunque interesse e ammirazione per l'antica civiltà nilotica; si tratta, in altre parole, della fase embrionale della scienza egittologica nata agli albori dell'Ottocento. Dall'altro lato abbiamo la versione estrema della lettura razionalistica del mondo antico: essa si colloca sullo sfondo della critica storica illuministica, nata alla fine del XVII secolo, e che, è noto, giudica le civiltà antiche in base al manifestarsi in esse di ragione o superstizione; con riferimento all'antico Egitto troviamo in quest'ambito posizioni addirittura ostili, come quella di Christoph Meiners che nel suo *Versuch über die Religionsgeschichte der ältesten Völker, besonders der Egyptier* (1775) nega categoricamente alla civiltà nilotica il primato della saggezza antica e lo consegna alla civiltà greca. Insomma, nell'ambito della riscoperta della *Antike*, esperienza centrale della cultura settecentesca, e che ha per protagonista il mondo greco-romano, la civiltà egizia riveste un ruolo di non secondaria importanza. La pubblicazione delle *Aegyptische Merkwürdigkeiten* non è dunque un evento nato dal gusto per l'erudizione fine a se stessa, ma la conseguenza di un diffuso interesse mostrato dalla cultura del tempo per l'antico Egitto.

Su questo complesso sfondo e, presumibilmente, in conseguenza anche alla lettura delle stesse *Aegyptische Merkwürdigkeiten*, si colloca l'evocazione novalisiana del mondo egizio. Il giovanissimo poeta sceglie infatti Sais, città sul delta del Nilo, per ambientare il suo primo romanzo.

Nella lettera a Friedrich Schlegel del 24 febbraio 1789, Novalis mette al corrente l'amico di aver scritto «einen Anfang unter dem Titel "Der Lehrling zu Sais" – ebenfalls Fragmente – nur alle in Beziehung auf die Natur»⁸. Il lavoro fu poi interrotto dalla stesura del romanzo *Heinrich von Ofterdingen*, anche se era nelle intenzioni di Novalis riprendere la scrittura dei *Lehrlinge*⁹, soprattutto dopo i nuovi e decisivi impulsi ricevuti dalla let-

⁷ Cfr. Jean Leclant, *De l'égyptophilie à l'égyptologie: érudits, voyageurs, collectionneurs et mécènes*, in «CRAI», 1985, n. 4, pp. 630-647.

⁸ HKA, IV, p. 251 Sulla complessa struttura dell'opera, e quindi sulla discussione intorno alla sua effettiva o solo apparente frammentarietà, si veda il denso studio di Ulrich Gaier, *Krumme Regel. Novalis "Konstruktionslehre des schaffenden Geistes" und ihre Tradition*, Niemeyer, Tübingen 1970.

⁹ Il 31 gennaio 1800 infatti Hardenberg scrisse a Friedrich Schlegel: «"Der Lehrling zu Sais" kommt nach der Vollendung des obigen Romans sogleich in die Arbeit» (HKA, IV, p. 318). Il romanzo cui si fa riferimento è appunto *Heinrich von Ofterdingen*.

tura delle opere di Böhme; il 23 febbraio 1800 infatti Novalis scrive a Ludwig Tieck: «Jakob Böhme lese ich jetzt im Zusammenhange und fange an, ihn zu verstehen, wie es verstanden werden muß. [...] um so besser ist es, daß “die Lehrlinge” ruhn – die jetzt auf eine ganz andere Art erscheinen sollen. – Es soll ein echt sinnbildlicher Naturroman werden. Erst muß “Heinrich” fertig sein»¹⁰. La morte prematura gli impedì di portare a termine il suo piano, e il frammento fu pubblicato postumo, nel 1802, a cura di Ludwig Tieck, nella seconda parte della prima edizione delle *Schriften*¹¹.

Il fulcro tematico dei *Lehrlinge zu Sais* è un aspetto centrale del romanticismo tedesco: il rapporto uomo – natura. In un lontano ed indefinito passato, scrive Novalis, l'uomo viveva in perfetta comunione con l'universo ed era in grado di percepire l'intima coesione fra i suoi elementi; quella magica sintonia è poi venuta meno, e solo pochissimi, ormai, sarebbero in grado di scorgere, dietro la molteplicità dei fenomeni naturali, l'intrinseca unità che ne costituisce l'essenza. I discepoli di Sais, anonimi protagonisti del romanzo, sono alla ricerca di quel contatto perduto, aiutati da un Maestro che ha già concluso il suo cammino. Così è narrato, infatti, l'attimo in cui egli giunse alla meta:

Nun fand er überall Bekanntes wieder, nur wunderlich gemischt, gepaart, und also ordneten sich selbst in ihm oft seltsame Dinge. Er merkte bald auf die Verbindungen in allem, auf Begegnungen, Zusammentreffungen. Nun sah er bald nichts mehr allein. [...] Bald waren ihm die Sterne Menschen, bald die Menschen Sterne, die Steine Tiere, die Wolken Pflanzen, er spielte mit den Kräften und Erscheinungen, er wußte, wo und wie er dies und jenes finden, und erscheinen lassen konnte, und griff so selbst in den Saiten nach Tönen und Gängen umher.¹²

Il romanzo non ha una struttura tradizionale, è privo di una vera e propria trama. Esso è costituito dall'alternarsi delle voci dei singoli discepoli, i quali esprimono le proprie riflessioni relativamente al percorso che

¹⁰ Ibid., p. 323. Sulla lettura novalisiana di Böhme cfr. Carl Paschek, *Novalis und Böhme. Zur Bedeutung der systematischen Böhmelektüre für die Dichtung des späten Novalis*, «Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts», (1976), pp 138-167.

¹¹ Cfr. HKA, I, p. 71.

¹² Ibid., I, p. 80.

porta l'uomo a comprendere la natura: «im Mittelpunkt [...] der Gespräche in den “Lehrlingen” steht die Frage, wie sich Natur verstehen läßt»¹³.

Per quale motivo Novalis decide di dare a questa riflessione un'ambientazione egizia? Per cercare di comprendere le ragioni della connessione fra il fulcro tematico dell'opera e l'antico Egitto è proficuo il confronto fra il testo e le fonti attraverso le quali Novalis verosimilmente si avvicinò al mito egiziano: le già citate *Aegyptische Merkwürdigkeiten aus alter und neuer Zeit* e due opere di Schiller, la lezione universitaria *Die Sendung Moses* e la lirica *Das verschleierte Bild zu Sais*.

La critica è solita indicare nelle due opere di Schiller le fonti di ispirazione primarie di Novalis¹⁴, anche se nessun documento contiene un esplicito riferimento del poeta romantico alla lezione ed alla poesia del grande classico. È però documentata l'ammirazione che Novalis mostrò per Schiller e la frequentazione fra il “professore” Schiller e lo “studente” Novalis nell'università di Jena: su questa base si suppone che a Novalis fossero noti gli scritti di Schiller, e che le somiglianze fra le opere in questione non siano frutto di un puro caso¹⁵.

La lezione *Die Sendung Moses* fu tenuta a Jena dalla Cattedra di storia nel 1789¹⁶, ed è corredata da una nota conclusiva, nella quale Schiller indica la fonte dei suoi studi su Mosè¹⁷. Si tratta dell'opera: *Die Hebräischen Mysterien*

¹³ Rolf-Peter Janz, *Studien zur Ästhetik von Schiller und Novalis*, Metzler, Stuttgart 1973, p. 38.

¹⁴ Cfr. HKA, I, p. 72.

¹⁵ A questo proposito cfr. Paul Kluckhohn, *Schillers Wirkung auf Friedrich von Hardenberg*, in «Euphorion» XXXV (1934), pp. 507-514, e Joachim Müller, *Schiller, Goethe und Novalis in Jena*, «Wissenschaftliche Zeitschrift der Friedrich-Schiller-Universität Jena», XXIII (1974), 2, pp. 179-199. I due contributi raccolgono i documenti che comprovano la grande ammirazione di Novalis per Schiller, del quale il poeta romantico fece personale conoscenza in occasione della sua immatricolazione all'università di Jena, avvenuta il 23 ottobre 1790: a Jena egli rimase per due semestri. A Schiller Novalis inviò anche tre lettere datate rispettivamente 22 settembre e 7 ottobre 1791, e 23 luglio 1798.

¹⁶ Schiller ottenne la nomina per la cattedra di storia a Jena nel marzo del 1789. Fra il 23/24 giugno ed il 15 settembre dello stesso anno egli tenne le seguenti *Vorlesungen*: *Über die erste Menschengesellschaft*, *Die Sendung Moses* e *Über die Gesetzgebung des Lykurgus und Solon* (cfr. H. Koopmann, *Friedrich Schiller I 1759-1794*, 2. Aufl., Metzler, Stuttgart 1977, p. 68). *Die Sendung Moses* fu poi pubblicata dall'autore nel decimo numero della sua *Thalia* nel 1790, e poi ancora nel 1792 nelle *Kleinere prosaische Schriften*.

¹⁷ «Ich muß die Leser dieses Aufsatzes auf eine Schrift von ähnlichem Inhalt: *Über die ältesten hebräischen Mysterien* von Br. Decius verweisen, welche einen berühmten und verdienstvollen Schriftsteller zum Verfasser hat und woraus ich verschiedene der hier zum Grund gelegten Ideen und Daten genommen habe», Friedrich Schiller, *Die Sendung*

oder die älteste religiöse Freymaurerey¹⁸, di Karl Leonhard Reinhold (1756-1823)¹⁹ allora docente di filosofia a Jena e quindi collega di Schiller, e frequentatore, prima di recarsi a Jena, degli ambienti massonici viennesi, in particolare della loggia *Zur wahren Eintracht* di cui era Gran Maestro Ignaz von Born²⁰. L'opera di Reinhold si inserisce nel filone della letteratura massonica che considerava l'antico Egitto come «das Vaterland der Mysterien»²¹. Nel contributo infatti sono descritti i misteri ebraici, di cui è individuata l'origine nei più antichi misteri egizi, e l'evoluzione più recente in quelli massonici. In *Die Sendung Moses*, sulla falsariga di Reinhold, Schiller afferma che molti elementi della religione ebraica sono di origine egiziana, lasciando però in secondo piano gli aspetti massonici²². Oggetto della sua disamina non è infatti la massoneria, ma l'operato di Mosè, eroe della libertà, colui che per liberare il suo popolo dalla schiavitù ha combattuto contro la tirannide e l'oppressione, facendosi paladino dell'*Aufklärung*, guidato solo ed esclusivamente dalla propria «Stärke des Verstandes»²³.

Moses, in id., *Sämtliche Werke*, 6 Bde., hrsg. von Gerhard Fricke und Hans G. Göpfert, Hanser, München 1976, Bd. 4, *Historische Schriften*, p. 804. – La tradizione degli scritti su Mosè, fra i quali sono annoverate anche le opere di Reinhold e Schiller, è stata oggetto dell'interessantissimo studio di Ian Assmann, *Moses der Ägypter. Entzifferung eines Gedächtnisspur*, Hanser, München Wien 1998, (trad. it. *Mosè l'egiziano. Decifrazione di una traccia di memoria*, Adelphi, Milano 2000).

¹⁸ Il titolo completo dell'opera è: *Die Hebräischen Mysterien oder die älteste religiöse Freymaurerey*, in zwey Vorlesungen, gehalten in der [Loge] zu * * * * von Br. Decius, G. J. Göschen, Leipzig 1788.

¹⁹ Sulla biografia e il pensiero di Reinhold cfr., Ernst Reinhold (Hrsg.) *Karl Leonhard Reinhold's Leben und litterarisches Wirken, nebst einer Auswahl von Briefen Kant's, Fichte's, Jacobi's und anderer philosophierender Zeitgenossen an ihn*, Jena 1825; Angelo Pupi, *La formazione della filosofia di K. L. Reinhold 1784-1794*, Vita e Pensiero, Milano 1966; Alexander von Schönborn, *Karl Leonhard Reinhold. Eine annotierte Bibliographie*, frommann-holzboog, Stuttgart-Bad Cannstatt 1991.

²⁰ Da questi ambienti nasce la *Zauberflöte* mozartiana: cfr. Siegfried Morenz, *Die Zauberflöte. Eine Studie zum Lebenszusammenhang Ägypten-Antike-Abendland*, Münster/Köln 1952 e Helmut Perl, *Der Fall "Zauberflöte". Mozarts Oper im Brennpunkt der Geschichte*, Darmstadt 2000. – Il teatro massonico viennese aveva già prodotto opere di ambientazione egizia come ben illustra il volume a cura di Grazia Pulvirenti: Tobias Philipp von Gebler, *Thamos, Re d'Egitto*, con scritti di Giuseppe Giarrizzo, Quirino Principe, Agorà, La Spezia 2000.

²¹ Reinhold, *Die Hebräischen Mysterien*, cit. p. 94.

²² Schiller si limita a dare una breve nota informativa in cui dice che sull'esempio dei misteri egizi sarebbero poi nati quelli massonici; cfr. Schiller, *Die Sendung Moses*, cit., p. 792.

²³ *Ibid.*, p. 783.

Suo grande merito, secondo Schiller, è avere fondato una religione monoteista: così egli avrebbe reso un grande servizio alla storia perché le due religioni più diffuse sulla terra, l'Islam ed il Cristianesimo, non sarebbero mai esistite senza la religione ebraica²⁴.

Alla base dell'operato di Mosè, scrive Schiller, c'è la formazione egiziana e quindi la sua iniziazione ai misteri dei sacerdoti²⁵ relativamente ai quali lo scrittore apre una lunga digressione in cui mostra che l'Egitto fu la patria della *Vernunftreligion*. I misteri egizi, sostiene Schiller, celavano la scoperta, fatta dalla mente illuminata di un sacerdote, della dipendenza di tutto da un solo intelletto superiore²⁶, in contrasto con il politeismo diffuso fra i popoli primitivi. Le difficoltà che la rivelazione di questa verità al popolo avrebbe comportato, come il crollo della religione di stato ed il pericolo del fanatismo religioso, fecero decidere alle poche menti in grado di capirla di velarla con il mistero. Per questo furono inventati i geroglifici, che nascondevano la verità a chi non era in grado di comprenderla, ed una serie di rituali, che rallentavano il cammino intrapreso da chi voleva farla propria²⁷. Schiller così descrive la meta di chi era riuscito a concludere l'intero percorso dell'iniziazione ai misteri egizi:

²⁴ «Ja in einem gewissen Sinne ist es unwiderleglich wahr, daß wir der mosaischen Religion einen großen Teil der Aufklärung danken, deren wir uns heutigestags erfreuen. Denn durch sie wurde eine kostbare Wahrheit, welche die sich selbst überlassene Vernunft erst nach seiner langsamen Entwicklung würde gefunden haben, die Lehre von dem einzigen Gott, vorläufig unter dem Volke verbreitet und als ein Gegenstand des blinden Glaubens so lange unter demselben erhalten, bis sie endlich in den helleren Köpfen zu einem Vernunftbegriff reifen konnte». Ibid., pp. 783-784.

²⁵ «Schon der Apostel Stephanus läßt ihn in aller Weisheit der Aegyptier unterrichtet sein. Der Geschichtschreiber Philo sagt, Moses sei von den ägyptischen Priestern in der Philosophie der Symbolen und Hieroglyphen wie auch in den Geheimnissen der heiligen Tiere eingeweiht worden. Eben dieses Zeugnis bestätigen mehrere, und wenn man auf das, was man ägyptische Mysterien nannte, geworfen hat, so wird sich zwischen diesen Mysterien und dem, was Moses nachher getan und verordnet hat, eine merkwürdige Ähnlichkeit ergeben». Ibid., p. 789.

²⁶ «Die Idee von einem allgemeinen Zusammenhang der Dinge mußte unausbleiblich zum Begriff eines einzigen höchsten Verstandes führen, und jene Idee, wo eher hätte sie aufkeimen sollen als in dem Kopf eines Priesters?». Ibid. p. 790.

²⁷ I misteri sarebbero stati poi sfruttati da abili approfittatori per esercitare potere su chi si lasciava ingannare pensando che essi celassero conoscenze magiche o simili: Schiller critica qui indirettamente, ma in modo inequivocabile, il suo tempo, nel quale occultismo, riti misterici ed esoterismo avevano una gran presa sulla gente. Di questo fenomeno Schiller era infatti ben consapevole, come dimostra la pubblicazione a puntate sulla sua *Thalia* negli anni 1787-1789 del romanzo poi rimasto incompiuto *Der Geisterseher*:

Die Epopöen erkannten eine einzige höchste Ursache aller Dinge, eine Urkraft der Natur, das Wesen aller Wesen, welches einerlei war mit dem Demiurgos der griechischen Weisen. Nichts ist erhabener als die einfache Größe, mit der sie von dem Weltschöpfer sprachen. Um ihn auf eine recht entscheidende Art auszuzeichnen, gaben sie ihm gar keinen Namen. «Ein Name», sagten sie, «ist bloß ein Bedürfnis der Unterscheidung, wer allein ist, hat keinen Namen nötig, denn es ist keiner da, mit dem er verwechselt werden könnte». Unter einer alten Bildsäule der Isis las man die Worte: «*Ich bin, was da ist*», und auf einer Pyramide zu Sais fand man die uralte merkwürdige Inschrift: «*Ich bin alles, was ist, was war und was sein wird, kein sterblicher Mensch hat meinen Schleier aufgehoben*»²⁸.

L'iscrizione della dea di Sais e la necessità della preparazione iniziatica per poter ricevere la verità sono i due aspetti che Schiller riprende e sviluppa poeticamente in *Das verschleierte Bild zu Sais*.

La lirica narra di un giovane che, spinto dalla sete di sapere, si reca a Sais, in Egitto, per apprendere la segreta saggezza dei sacerdoti. Un giorno, nella rotonda del tempio di Iside, egli vede un'enorme figura velata, ed apprende dal sacerdote che lo accompagna, che sotto quel velo si trova la verità: ma c'è una legge che impedisce che il velo sia alzato da un mortale perché solo la dea può sollevarlo. Nel giovane è tuttavia tale il desiderio di conoscenza che egli non sa domare la sua curiosità ed una notte si reca nella rotonda, trasgredisce il divieto e solleva il velo. La mattina seguente egli viene trovato ai piedi della statua di Iside pallido e privo di sensi: la serenità lo ha abbandonato, ed un cruccio profondo lo conduce prematuramente alla tomba. Non si saprà mai che cosa egli abbia visto alzando il velo. La morale della poesia è contenuta negli ultimi due versi, pronunciati dal giovane stesso:

Weh dem, der zur Wahrheit geht durch Schuld,
Sie wird ihm nimmermehr erfreulich sein.²⁹

cfr. Michele Cometa, *Occultismo e illuminismo nel Visionario di Schiller*, in id., *Il romanzo dell'Infinito*, Aesthetica, Palermo 1990, pp. 133-174.

²⁸ Schiller, *Die Sendung Moses*, cit., p. 792.

²⁹ Friedrich Schiller, *Gedichte*, hrsg. v. G. Kurscheidt, Deutscher Verlag, Frankfurt a. M. 1992, pp. 244. Sulla lirica cfr. Jakob Nover, *Zur Lösung des Rätsels in Schillers Gedicht "Das verschleierte Bild zu Sais"*, «Zeitschr. f. d. dt. Unterricht», XXVI (1912), pp. 415-416; Georg Steindorff, *Schillers Quelle für "Das verschleierte Bild zu Sais"*, «Zeitschrift für ägyptische Sprache und Altertumskunde», LXIX (1933) 1, p. 71; Daniel Rhein, *Über die Wahrheit im "Verschleierten Bild zu Sais"*, «Neue Sammlung», IV (1944), pp. 535-539; Her-

L'influsso di Schiller si coglie in modo particolare nella fiaba incastonata al centro dei *Lehrlinge zu Sais*, nella quale un giovane parte alla ricerca della dea e, dopo averla trovata, ne solleva il velo; contrariamente alla lirica di Schiller la fiaba si conclude con un lieto fine³⁰. Sotto il velo Hyazinth, protagonista del *Märchen*, trova Rosenblüthe, la fanciulla di cui era innamorato e con la quale può ora formare una famiglia felice.

Se l'Egitto misterico schilleriano aderisce al mito, non si può affermare lo stesso dell'Egitto novalisiano. Il protagonista di *Das verschleierte Bild zu Sais* è spinto a recarsi in Egitto dalla sete di conoscenza, luogo dove sono custodite saggezze arcane; per questo egli intraprende il percorso iniziatico. Nel frammento novalisiano invece non c'è nulla di tutto questo. Analogo è solo il motivo della ricerca condotta da un giovane. Tuttavia se per il giovane protagonista della lirica di Schiller la meta e l'oggetto della ricerca sono chiari, Hyazinth non è spinto dalla sete di conoscenza, non si reca consapevolmente dai sacerdoti egizi per essere iniziato ai loro misteri: «... ich weiß nicht, wie mir ist, es drängt mich fort»³¹; ai genitori, preoccupati per la sua partenza egli dice: «Ich wollt euch gern sagen, wohin, ich weiß selbst nicht, dahin wo die Mutter der Dinge wohnt, die verschleierte Jungfrau»³². Novalis non fa alcun riferimento esplicito all'iniziazione ai misteri dei sacerdoti egizi.

Un ulteriore, fondamentale elemento distingue le due letture del mito, ovvero il diverso modo in cui è ripresa l'iscrizione di Iside. Nella poesia di

bert Hager, *Friedrich Schiller. Das verschleierte Bild zu Sais*, in, *Wege zum Gedicht*, hrsg. v. R. Hirschenauer, Schnell & Steiner, München u. a. 1968, pp. 190-202, pp. 190-202; Norbert Klatt, ... *des Wissens heißer Durst*, «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft», XIX (1985), pp. 98-112, Lucia Mor, *Il velo di Iside. Verità e colpa in una lirica di Friedrich Schiller*, «Humanitas», LIV, (1999), 1, pp. 120-130. I primi a cimentarsi in tentativi di interpretazione furono Herder, Wilhelm von Humbolt e Körner, ai quali il poeta aveva mandato il testo della lirica prima di pubblicarla e che gli risposero esprimendo il loro parere al riguardo. Herder, nella lettera del 22 agosto 1795, contesta a Schiller il fatto che la sete di verità sia considerata una colpa. Humbolt, nella lettera del 31 agosto 1795, si dice sorpreso del fatto che Herder abbia frainteso il senso della lirica, sul quale però non si esprime ulteriormente, e si limita ad alcune considerazioni sulla forma, sottolineando che l'avrebbe preferita in rima. Körner invece nella lettera del 2 settembre 1795 afferma che trova la rappresentazione bellissima, ma il tema piuttosto oscuro.

³⁰ Un'analisi parallela delle due opere è contenuta in un contributo di Angelica Escher intitolato *La dea Iside, o della ricerca della verità in Schiller e Novalis* (in *Sicularum Gymnasium*, gen./giu. 1973, pp. 152-159).

³¹ HKA I, p. 93.

³² Ibidem.

Schiller assume importanza la seconda parte, quella negativa, in cui è sottolineato il divieto, che genera poi la colpa del protagonista e la sua tragica fine³³. Le diverse interpretazioni di questa lirica anche quando riflettono sulla natura della colpa del giovane non prescindono mai dal “che cosa” egli possa aver visto alzando il velo. Se però si accosta il testo poetico alle riflessioni schilleriane sul sublime si può giungere a concludere che dell'essenza misterica del mito egizio Schiller abbia in realtà privilegiato la componente etica su quella gnoseologica. Sublime, scrive Schiller, nel saggio *Vom Erhabenen*, è ciò che ci fa percepire la nostra limitatezza in quanto esseri fisici, ma che ci fa percepire la nostra grandezza in quanto esseri razionali; tutto ciò che è circondato dal mistero, egli continua, concorre a suscitare il terribile, che è consono al sublime, e tale è l'iscrizione isiaca del tempio di Sais. La tragica fine del protagonista è la conseguenza della violazione in se stessa del mistero di Iside, non del “che cosa” egli abbia effettivamente visto sotto il velo. Non rispettando il mistero della dea velata egli ha rifiutato la percezione del sublime e non ha quindi saputo riconoscere la propria libertà interiore: alzare il velo significa dunque rinunciare alla propria libertà intellettuale³⁴.

Se dunque per Schiller il velo non deve essere sollevato, opposta è la lettura novalisiana del mito isiaco. Novalis condensa la prima parte dell'iscrizione nella definizione che dà della dea, *Mutter der Dinge*, e conclude la prima sezione del romanzo, intitolata *Der Lehrling*, con queste parole:

[...] und wenn kein Sterblicher, nach jener Inschrift dort, den Schleier hebt, so müssen wir Unsterbliche zu werden suchen; wer ihn nicht heben will, ist kein echter Lehrling zu Sais.³⁵

L'enigmatica conclusione del primo capitolo del romanzo, che Dilthey riconosce come «Punkt der Lösung»³⁶, pone un duplice quesito: come è possibile diventare immortali, e soprattutto, che cosa significa essere immortali?

Per formulare un'ipotesi interpretativa è necessario considerare l'altra fonte cui Novalis ha presumibilmente attinto informazioni sull'antico Egitto, le *Aegyptische Merkwürdigkeiten aus alter und neuer Zeit*. Non ci sono

³³ «Kein Sterblicher, sagt sie [die verschleierte Göttin] / rückt diesen Schleier, bis ich selbst ihn hebe». Schiller, *Gedichte*, cit. p. 243.

³⁴ Cfr. L. Mor, *Il velo di Iside*, cit., pp. 129-130.

³⁵ HKA, I, p. 82.

³⁶ Wilhelm Dilthey, *Das Erlebnis und die Dichtung*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1985, p. 232.

testimonianze del poeta che provino un effettivo legame fra il suo romanzo ed il testo anonimo, tuttavia alcune affinità filologicamente rintracciabili non passano inosservate.

I discepoli di Sais cercano il contatto perduto con l'essenza della Natura. Nelle *Aegyptische Merkwürdigkeiten* Novalis aveva letto di Iside, dea della Natura venerata a Sais³⁷, ed aveva potuto anche venire a conoscenza dell'iscrizione cui fa riferimento il discepolo, iscrizione che:

nach Plutarchs Bericht im Tempel der Neith [Isis] zu Sais eingegraben war: «Ich bin alles was da war, was ist, und was seyn wird. Kein Sterblicher hat mein Gewand aufgehoben».³⁸

Stabilire dove Novalis abbia letto per la prima volta l'iscrizione di Iside, nelle opere di Schiller, nel testo anonimo, o altrove non è essenziale: importante è invece identificare le connotazioni attribuite al tempo della stesura del romanzo alla città egizia, scelta dal poeta in quanto sede del culto di un'inaccessibile dea della Natura. Novalis in realtà offusca le coordinate storico-geografiche e cala anche il luogo in cui è ambientato il romanzo nella stessa indeterminatezza che caratterizza i personaggi che lo popolano: il Maestro, i discepoli, i viandanti, sono anonimi e privi di qualsiasi elemento individuante, e manca anche una collocazione temporale. La fisionomia della città egiziana si colora così di una certa ambivalenza: Sais è sì, secondo la tradizione, il luogo in cui era venerata l'inaccessibile dea della natura, ma è anche, contemporaneamente, la sede ideale, astratta, e quindi potenzialmente presente ovunque, del cammino di ricerca dell'uomo verso la comprensione della Natura.

Nelle prime pagine del secondo volume delle *Aegyptische Merkwürdigkeiten* l'anonimo riflette sui processi cognitivi dell'uomo e sostiene che le immagini poetiche caratterizzano lo stadio «primitivo»:

Die dichterischen Bilder, die Vergleichen des halbprohen noch wenig kultivierten Menschen, sind so wie seine Begriffe überhaupt, noch von der Oberfläche der Dinge [...] hergenommen.³⁹

Gradualmente però le cose cambiano:

³⁷ «Isis scheint in den ältesten Zeiten bloß mit sehr vollem Busen, und erst späterhin, da man anfang, sie für ein Symbol der allernährenden Natur zu halten, vielbrüstig vorgestellt worden zu seyn»: *Aegyptische Merkwürdigkeiten*, cit., I, p. 283. L'anonimo ricorda poi che Erodoto più volte parla dei misteri isiaci di Sais (cfr. *ibid.*, p. 333).

³⁸ *Ibid.*, p. 281.

³⁹ *Ibid.*, II, p. 29.

Nach und nach lernt der Mensch, so wie er in der Kultur weiter fortschreitet, und seine Verstandskräfte sich mehr entwickeln, die Dinge um ihn herum von mehreren Seiten kennen, ihre Eigenschaften mehr zergliedern und von einander unterscheiden, und, nicht zufrieden bloß ihre Oberfläche zu kennen, macht er sich auch mit ihrer innern, weniger in die Sinne fallenden Natur bekannt. Dadurch werden seine Begriffe deutlicher, vollständiger und bestimmter, sein Verstand wird aufgeklärt, aber eben deswegen muß auch seine Phantasie sehr viel von ihrer Stärke verlieren, und die Vergleichen, welche er nunmehr zwischen den Gegenständen anstellt, die Aehnlichkeiten, welche er wahrnimmt, sind mehr das Werk der Kunst und des strengen Nachdenkens, als der unmittelbaren sinnlichen Rührung.⁴⁰

Si contrappongono così due diversi modi di lettura della realtà:

So denkt sich zum Beispiel der gemeine Mann, wenn er einen Regenbogen sieht, nichts weiter als die Schönheit der Farben, welche ihm eine angenehme sinnliche Rührung gewährt; der Naturforscher hingegen vergißt vielleicht gänzlich die Schönheit dieses Schauspiels, und denkt bloß an Entstehung des Regenbogens durch Brechung der Lichtstrahlen; [...] Mit einem Worte, der verschiedene Ideengang bei verschiedenen Graden der Kultur ändert auch die Richtung des Dichtungsvermögens mannigfaltig ab, und macht Aehnlichkeiten, Bilder und Vergleichen, welche dem einen Menschen sehr deutlich und charakteristisch scheinen, für den anderen unverständlich und zweideutig.⁴¹

Nei *Lehrlinge zu Sais* si rilevano molte analogie con le riflessioni dell'anonimo. In un lontano passato la poesia era, secondo Novalis, espressione della sintonia fra uomo e Natura. Infatti:

ist auch wohl die Dichtkunst das liebste Werkzeug der eigentlichen Naturfreunde gewesen, und am hellsten ist in Gedichten der Naturgeist erschienen.⁴²

Ogni aspetto della realtà era illustrato esclusivamente tramite forme poetiche:

statt wissenschaftliche Erklärungen findet man Märchen und Gedichte voll merkwürdiger Züge, Menschen, Götter und Tiere [...],

⁴⁰ Ibid., pp. 29-30.

⁴¹ Ibid., 31.

⁴² HKA, I, p. 84.

und hört auf die natürlichste Art die Entstehung der Welt beschreiben.⁴³

La capacità di percepire l'essenza della Natura è venuta meno da quando l'uomo ha iniziato a confrontarsi con essa, rendendola oggetto d'analisi. Egli, infatti, ha così innescato due processi distruttivi. Da un lato la disgregazione della propria interiorità:

Durch Übung werden Entwicklungen befördert, und in allen Entwicklungen gehen Teilungen, Zergliederungen vor, die man bequem mit den Brechungen des Lichtstrahls vergleichen kann. So hat sich allmählich unser Inneres in so mannigfaltige Kräfte zerspaltet, und mit fortdauernder Übung wird auch diese Zerspaltung zunehmen.⁴⁴

Dall'altro il sezionamento della Natura stessa:

Unter ihren [der Naturforscher] Händen starb die freundliche Natur, und ließ nur tote, zuckende Reste zurück.⁴⁵

Il procedimento analitico, operando per distinzioni, isola le componenti del suo oggetto e prescinde da quei legami che ne costituiscono il tessuto connettivo: la visione d'insieme va così perduta. Secondo Novalis, quindi, l'approccio razionale non amplia le conoscenze, anzi, le limita, ed è proprio ad una razionalità sofisticata che egli attribuisce la responsabilità di aver allontanato l'uomo dalla Natura.

Se, fino a questo punto, l'analogia delle riflessioni dell'anonimo e quelle di Novalis è evidente, ma non concerne tematiche egiziane, nel prosieguo del discorso essa investe un elemento egiziano per antonomasia: i geroglifici. Entrambi gli autori indicano infatti nell'indecifrabilità di un lingua la conseguenza concreta del «distacco» dalla realtà, causato dal raffinarsi del processo cognitivo. Gli antichi geroglifici erano presenti quasi ovunque nella realtà egiziana. L'anonimo parla infatti di «durch ganz Aegypten zertreute[n] Inschriften»⁴⁶, e quando descrive l'imponente tempio di Tebe⁴⁷ sottolinea come l'edificio fosse affollato in ogni sua parte da immagini geroglifiche:

Und überall, felderweise mit hieroglyphischen Figuren, und an den

⁴³ Ibid., p. 83.

⁴⁴ Ibid., p. 82.

⁴⁵ Ibid., p. 84.

⁴⁶ *Aegyptische Merkwürdigkeiten*, cit. I, p. 6.

⁴⁷ Cfr. *ibid.*, p. 56-59.

Seiten mit kolossalischen Statuen und Basreliefs geziert. [...] Auswendig sowohl als inwendig sind die Mauern des ganzen Gebäudes mit Hieroglyphen und Basreliefs bedeckt.⁴⁸

L'onnipresenza è una caratteristica fondamentale anche del codice della Natura di cui parla Novalis nel suo romanzo. Egli apre l'opera constatando che le immagini-caratteri di questa lingua si possono scorgere in ogni elemento della realtà, «überall, auf Flügeln, Eierschalen, in Wolken, im Schnee, in Kristallen und in Steinbildungen, auf gefrierenden Wassern»⁴⁹.

La descrizione del tempio di Tebe sembra inoltre rieccheggiare quando nel romanzo si legge che il Maestro ha raccolto nelle sale del tempio di Sais un'infinità di oggetti ed immagini. Un discepolo infatti esclama: «Mich freuen die wunderlichen Haufen und Figuren in den Sälen»⁵⁰, e nelle pagine seguenti Novalis scrive:

Die weiten, hallenden Säle standen leer und hell da, und das wunderbare Gespräch in zahllosen Sprachen unter den tausendfältigen Naturen, die in diesen Sälen zusammengebracht und in mannigfaltigen Ordnungen aufgestellt waren, dauerte fort.⁵¹

Sia i geroglifici, sia la lingua della natura sono costituiti da immagini e proprio per questo non sono del tutto mute. Sembra di presagire infatti un contenuto misterioso dietro a quei caratteri di cui non si conosce la chiave interpretativa. Si legge nelle *Aegyptische Merkwürdigkeiten*:

Wir würden jetzt noch viele uns unbekannte, wichtige und unerwartete Wahrheiten aus ihren Denkmälern lernen können, wenn wir nur ihre geheimnisvollen Hieroglyphen, welche den Schlüssel zu jenen verborgenen Tiefen der Weisheit enthalten, lesen könnten.⁵²

Analogamente il codice della Natura appare «wunderbar verwandt mit echten Geheimnissen»⁵³ e nei suoi caratteri:

[...] ahndet man den Schlüssel dieser Wunderschrift, die Sprachlehre

⁴⁸ Ibid., pp. 58-59.

⁴⁹ HKA, I, p. 79.

⁵⁰ Ibid., p. 81.

⁵¹ Ibid., p. 95.

⁵² *Aegyptische Merkwürdigkeiten*, cit., II, p. 23.

⁵³ HKA, I, p. 79.

derselben; allein die Ahndung will sich selbst in keine feste Formen fügen, und scheint kein höherer Schlüssel werden zu wollen.⁵⁴

L'anonimo ritiene che in origine i geroglifici egiziani non fossero una lingua misteriosa, inventata dai sacerdoti per proteggere le loro conoscenze, bensì una lingua comprensibile a tutti, espressione dell'immediato contatto dell'uomo con il mondo: una volta perduto quel contatto essi sarebbero divenuti indecifrabili. Analogo, per Novalis, il destino del codice della Natura. Nonostante le affinità, c'è però fra le due lingue una profonda ed essenziale differenza. I geroglifici sono una lingua *storica*, e proprio per questo incomprensibile: l'anonimo ritiene impossibile che essi un giorno possano essere decifrati, perché la sensibilità dell'uomo, a suo avviso, è cambiata definitivamente. Diversa è la posizione di Novalis. Il codice della Natura è una lingua *assoluta* e non il prodotto di un preciso momento storico, né il suo riflesso. L'uomo quindi può riacquistare la capacità di leggerla, anche se con molta fatica, ed il poeta dà forma a questo difficile cammino conoscitivo riprendendo un elemento chiave dell'*Ägyptenbild* del suo tempo: il concetto di mistero.

Nel romanzo è la Natura stessa che depreca l'incapacità dell'uomo di accedere ai suoi misteri:

Der Zauber des Goldes, die Geheimnisse der Farben, die Freuden des Wassers sind ihm [dem Menschen] nicht fremd, in den Antiken ahndet er die Wunderbarkeit der Steine, und dennoch fehlt ihm noch die süße Leidenschaft für das Weben der Natur, das Auge für unsere entzückenden Mysterien.⁵⁵

A proposito dei misteri egizi, Novalis aveva potuto leggere nelle *Ägyptische Merkwürdigkeiten*:

Wenn ich hier die Mysterien der Alten als Lehrschulen vernünftiger philosophischer und natürlicher Kenntnisse ansehe, so habe ich freilich für diese Vorstellung keine gewissen und unumstößlichen Beweise; auf alle Fälle aber glaube ich dadurch jenen geheimen Gesellschaften mehr Ehre zu erzeigen, als wenn ich sie zu Aufbewahrern alchymischer, theurgischer und anderer übervernünftiger und sogenannter geheimer Künste machte, wie noch jetzt viele Schwärmer

⁵⁴ Ibidem.

⁵⁵ Ibid., p. 96.

sie so gern schildern; welche vermutlich wähen, Unsinn könne durch Verjähung Weisheit werden.⁵⁶

Nonostante l'anonimo autore delle *Aegyptische Merkwürdigkeiten* prometta di condurre i suoi lettori nel "paese delle meraviglie, dei misteri e delle fiabe" la sua lettura del mondo egizio è marcatamente razionalistica ed esplicito è anche il tono polemico con il quale egli critica la *Schwärmerei* dei suoi contemporanei, rifiutando con violenza la connotazione irrazionale-superstiziosa attribuita dalla sua epoca al termine «mistero». Interessante è rilevare l'analogia fra l'ipotesi avanzata dall'anonimo sull'effettiva natura delle comunità riunite nei templi egizi e la comunità di Sais protagonista del romanzo novalisiano, che non presenta certo le prerogative di una società segreta, bensì quelle di una scuola aperta a chiunque volesse intraprendere il cammino di conoscenza. La giustificazione del viaggio dei viandanti che nella seconda metà del romanzo giungono a Sais fornisce a questo proposito elementi chiarificanti. Essi dicono di essere alla ricerca di quella lingua che anticamente rendeva possibile un'armonica unità fra l'uomo e l'universo:

Die Trümmer dieser Sprache, wenigstens alle Nachrichten von ihr, aufzusuchen, war ein Hauptzweck ihrer Reise gewesen, und der Ruf des Altertums hatte sie auch nach Sais gezogen. Sie hofften hier von den erfahrenen Vorstehern des Tempelarchivs wichtige Nachrichten

⁵⁶ *Aegyptische Merkwürdigkeiten*, cit. I, p. 126. Il tema degli antichi misteri egizi è introdotto dall'anonimo con la razionalità che lo caratterizza: «Der Zusammenhang erfordert es, daß ich hier etwas über die heiligen Geheimnisse oder Mysterien der Aegyptier melde. So berühmt sie auch fast unter allen Völkern des Alterthums waren, so fehlt es uns doch gänzlich an ächten Nachrichten, welche uns über den Gegenstand dieser Geheimnisse, und über die Gebräuche, die bei den Einweihungen beobachtet wurden, Aufschlüsse geben könnten. Die ältern Schriftsteller erwähnen sie meistens nur mit kurzen Worten, und wenn sie auch etwa der Vorbereitungen und der öffentlichen Ceremonien gedenken, welche der Feier der Geheimnisse vorausgingen, so melden sie doch schlechterdings gar nichts von dem, was bei den Einweihungen selbst vorging, und von dem Unterricht, welcher den Eingeweihten mitgetheilt wurde; entweder, weil sie selbst Profanen waren, und also auch nichts wissen und erzählen konnten; oder, weil sie, im Falle, daß sie sich hatten einweihen lassen, eben dadurch zu unverbrüchlicher Verschwiegenheit verpflichtet waren. Herodot z. B. gedenkt dieser Geheimnisse an vielen Orten. Besonders nennt er die Geheimnisse [...] zu Sais, und die großen Geheimnisse [...] der Isis; allein er fügt allemal wohlbedächtig hinzu, daß er nichts davon bekannt machen dürfe». Ibid., p. 333.

zu erhalten, und vielleicht in den großen Sammlungen aller Art selbst Aufschlüsse zu finden.⁵⁷

Indicando il tempio egizio quale custode di antiche saggezze Novalis è in perfetta sintonia con il concetto di antico Egitto del suo tempo, ma quando ne accentua la disponibilità ad accogliere i viandanti si avvicina di più alla posizione dell'anonimo.

L'essenza esoterica della scuola di Sais non va però perduta, anche se in un senso molto diverso da quello condannato dall'anonimo. Il cammino nei misteri della Natura non è uguale per tutti. L'iniziazione ai misteri egiziani procedeva per riti segreti cui veniva sottoposto l'iniziando, al quale, dopo una serie di prove, era rivelato il contenuto dei misteri stessi. Ma il concetto di iniziazione in quanto cammino che gradualmente prepara a ricevere o conquistare una certa verità fu ripreso da Novalis svuotato da ogni connotazione storica e in una prospettiva diversa. Non si tratta di una conoscenza cui ci si prepara e che è poi data dall'esterno:

Nicht der bloße Umfang und Zusammenhang der Kenntnisse, nicht die Gabe, diese Kenntnisse leicht und rein an bekannte Begriffe und Erfahrungen anzuknüpfen, und die eigentümlichen fremd klingenden Worte mit gewöhnlichen Ausdrücken zu vertauschen, [...] alles dies macht noch nicht das echte Erfordernis eines Naturkündigers aus.⁵⁸

Il maestro di Sais non trasmette concetti, non ha un metodo pedagogico. Egli parla della natura con devozione e fede, con la gravità con cui si annunciano i «veri vangeli»⁵⁹ e, attraverso una sorta di maieutica socratica, lascia che i discepoli trovino da soli la propria stada. Il coraggio, la forza fisica, il controllo sulle proprie emozioni, il primato del lume della ragione come istanza regolamentatrice della vita dell'uomo cedono il posto, nell'«iniziazione» di Sais, all'interiorità e allo spirito: «Um die Natur zu begreifen, muß man sie innerlich und in ihrer ganzen Folge entstehen lassen»⁶⁰.

Per questo motivo il maestro dei discepoli di Sais afferma:

Die Zeit läßt sich nicht bestimmen, wie bald man einer ihrer [der

⁵⁷ HKA, I, p. 107.

⁵⁸ Ibid., p. 107.

⁵⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 107-108.

⁶⁰ Ibid., p. 101.

Natur] Geheimnisse teilhaftig wird. Manche Beglückte gelangten früher, manche erst im hohen Alter dazu.⁶¹

La vera conoscenza è esperienza totale, è perdita del confine fra io e non io, confine invece rafforzato dall'intelletto che discerne e classifica. Novalis sceglie infatti il verbo *einfließen*⁶² per descrivere il contatto fra uomo e natura e creare così la metafora della conoscenza intuitiva. E' sintomatica a questo proposito la descrizione dell'attimo in cui il maestro di Sais dopo una lunga ricerca ha finalmente conosciuto la natura, attraverso un'esperienza totale, che ha coinvolto sensi e spirito: «Er hörte, sah, tastete und dachte zugleich»⁶³. Non la razionalità, ma l'intuito è ciò che permette la conoscenza della verità e la conoscenza intuitiva è solo dell'uomo che ha ricostruito il proprio spirito disgregato.

Una condizione è però irrinunciabile affinché ciò avvenga; fra i parali-pomeni al romanzo si trova un frammento che risale al maggio del 1798, nel quale Novalis scrive:

Einem gelang es – er hob den Schleyer der Göttin zu Sais – Aber was sah er? Er sah – Wunder des Wunders – Sich selbst.⁶⁴

L'iniziazione ai misteri egiziani conduce il candidato ad una rinnovata conoscenza di sé attraverso una presa di coscienza delle proprie facoltà fisiche, emotive e razionali: «La scuola di Sais non è una scuola dove si imparano le scienze naturali, ma dove si impara a diventare uomini»⁶⁵; l'«iniziazione» di Sais è il cammino dell'uomo verso la conoscenza del vero sé attraverso la ricostruzione della propria dimensione spirituale.

La metamorfosi dell'Egitto misterico rintracciabile nei romanzi e nelle fiabe tedesche del Settecento trova nel frammento novalisiano il suo più alto compimento. L'Egitto iniziatico è protagonista di opere dal valore estetico molto variabile, dalla *Trivialliteratur* che fa leva sulla curiosità, sulla superstizione, sulla sensazione, alla letteratura alta che ha in Wieland, Schiller e Novalis i tre autori protagonisti. Tuttavia, indipendentemente dal valore letterario delle opere, è possibile ricostruire un'interessante linea evolutiva della ricezione letteraria dell'Egitto misterico che culmina nel te-

⁶¹ Ibid., p. 108.

⁶² Tanto più, scrive Novalis, l'interiorità è compatta, «desto vollständiger und persönlicher fließt jeder Naturkörper, jede Erscheinung in sie ein». Ibid. p. 83.

⁶³ Ibid., p. 80.

⁶⁴ Ibid., p. 110.

⁶⁵ Isabella Berthier, *Discorso su Georg Philipp Friedrich von Hardenberg detto Novalis*, CLUEB, Bologna 1980, p. 110.

sto novalisiano, nel quale l'iniziazione è la strada verso «l'immortalità». Nei romanzi *Geschichte des ägyptischen Königs Sethos* di Jean Terrasson, diffuso in terra tedesca grazie alla traduzione di Matthias Claudius⁶⁶, *Sesostris, Pharao von Mizraim. Eine Geschichte der Urwelt* di Johann Christoph Röhling⁶⁷ e *Die Geheimnisse der alten Ägyptier. Eine wahre Zauber- und Geistergeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* di Christian Heinrich Spieß⁶⁸, il candidato ai misteri egizi, attraverso il cammino iniziatico, potenzia la propria razionalità. Nelle fiabe di Christoph Martin Wieland *Der Stein der Weisen* e *Die Salamandrin und die Bildsäule*⁶⁹ pur essendo ancora fortemente presente la dimensione razionale, prende forma una concezione dell'iniziato come colui che ha avuto accesso a luoghi del sé inesplorati, ed è quindi in pieno possesso delle proprie facoltà; nel romanzo di Friedrich Eberhard Rambach, *Aylo und Dschadina oder die Pyramiden, eine ägyptische Geschichte*⁷⁰, come nelle fiabe *Almé oder ägyptische Märchen* di Christiane Benedikte Naubert⁷¹, l'iniziazione ai misteri egiziani diventa il canale di accesso a piani della realtà banditi dalla ragione, alle sfere sovrasensibili. L'Egitto iniziatico di Novalis è l'evoluzione dell'uomo da essere mortale a essere «immortale», in quanto individuo che ha ricomposto la sua interiorità e, riappropriatosi dell'antica facoltà cognitiva dell'uomo, l'intuito, è in grado di accedere ad un superiore di conoscenza.

Hyazinth giunge in sogno al cospetto della dea velata «weil ihn nur der Traum in das Allerheiligste führen durfte»⁷². Sotto il velo egli però non trova solo se stesso, come avviene nel frammento. Nella riscoperta dell'amore ancora vivo per Rosenblüthe, egli ritrova contemporaneamente se stesso e l'amata, l'io e la natura, il micro e il macrocosmo. L'immagine della famiglia felice con la quale si conclude la fiaba è stata recentemente

⁶⁶ Jean Terrasson, *Sethos, histoire ou vie tirée des monuments anectodes de l'ancienne Egypte*. Trad. d'un ms. Grec, 1-3., Guerin, Paris 1731. La traduzione di Claudius uscì nel 1777-78: *Geschichte des ägyptischen Königs Sethos*, aus dem Franz. (des Jean Terrasson) übers. von Matthias Claudius. Th. 1. 2. Löwe, Breslau 1777-78.

⁶⁷ Johann Christoph Röhling, *Sesostris, Pharao von Mizraim. Eine Geschichte der Urwelt*, 3. Thle, bey Friedrich Wilmans, Bremen 1796-97-98.

⁶⁸ Christian Heinrich Spieß, *Die Geheimnisse der alten Ägyptier. Eine wahre Zauber- und Geistergeschichte des achtzehnten Jahrhunderts*, 3 Thle., s. e., Leipzig 1798-99.

⁶⁹ Le due fiabe fanno parte della raccolta di Wieland, *Dschinnistan oder Auserlesene Feen- und Geistermärchen* (1786-1789).

⁷⁰ Friedrich Eberhard Rambach, *Aylo und Dschadina oder die Pyramiden*, Barth, Leipzig 1792-1794.

⁷¹ Benedikte Naubert, *Almé oder ägyptische Märchen*, 5 Bde, Reimer, Berlin 1793-1797.

⁷² HKA I p. 95.

interpretata da Herbert Uerlings come l'espressione della disillusione romantica⁷³. Egli mette in rilievo un inaspettato parallelismo fra lo Schiller kantiano di *Das verschleierte Bild zu Sais*, e il Novalis romantico dei *Lebrlinge zu Sais*, parallelismo che però, paradossalmente rafforza la visione classica dell'uno e quella romantica dell'altro. L'impossibilità di raggiungere la conoscenza assoluta, coerente con le premesse kantiane della lirica, si ritrova secondo Uerlings nella fiaba di Novalis, se si riflette sul valore sostanzialmente ironico della chiusa. La famiglia felice dimostrerebbe che sotto il velo Hyazinth non ha trovato la conoscenza assoluta, ma la vita concreta. La fiaba andrebbe allora letta come la storia di un uomo «der von der Vorstellung erlöst wird, er müsse erlöst werden»⁷⁴. Essa sarebbe dunque l'espressione, romanticissima, dell'importanza fondamentale per l'uomo di avere desideri irrealizzabili e contemporaneamente della consapevolezza che essi dovranno rimanere tali. Ma la riflessione sul ruolo e sul significato degli elementi egiziani nel romanzo consente di formulare una diversa ipotesi interpretativa.

In una lirica che pure risale al maggio del 1798 Novalis scrive:

Eins ist nur, was der Mensch zu allen Zeiten gesucht hat; [...]

Glücklich, wer weise geworden und nicht die Welt mehr durchgrübelt,

Wer von sich selber den Stein ewiger Weisheit begehrt.

Nur der vernünftige Mensch ist der ächte Adept – er verwandelt

Alles in Leben und Gold – braucht Elixiere nicht mehr.

In ihm dampfet der heilige Kolben – der König ist in ihm –

Delphos auch und er faßt endlich das: *Kenne dich selbst.*⁷⁵

L'imperativo di Delfi non è fine a se stesso, la conoscenza non si esaurisce nell'atto contemplativo: chi conosce se stesso, scrive Novalis, sa dare la vita e sa trasformare tutto in oro. Alla contemplazione segue necessariamente l'azione, l'atto creativo che coinvolge sia la sfera soggettiva, sia quella oggettiva ormai impossibili da distinguere. Chi riesce a ricomporre «i colori dispersi del proprio spirito» non solo sa ristabilire «l'antico stato naturale», ma è anche in grado di dare vita a «nuove e varie combinazioni»⁷⁶:

⁷³ Cfr. Herbert Uerlings, *Novalis und die Weimarer Klassik*, «Aurora, Jahrbuch der Eichendorff Gesellschaft», L, (1990) pp. 30.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁷⁵ HKA, I, pp. 403-404.

⁷⁶ Cfr. *ibid.*, p. 83.

Der denkende Mensch kehrt zur ursprünglichen Funktion seines Daseins, zur schaffenden Betrachtung, zu jenem Punkte zurück, wo Hervorbringungen und Wissen in der wundervollsten Wechselverbindung standen, zu jenem schöpferischen Moment des eigentlichen Genusses, des innern Selbstempfängnisses.⁷⁷

L'immagine della famiglia felice e prolifica con cui Novalis chiude la fiaba non ha dunque una valenza ironica. La conoscenza assoluta non è irraggiungibile e la vita concreta non è il limite oltre al quale l'uomo non può andare, obbligato ad accontentarsi di desideri irrealizzabili. La famiglia felice e prolifica è al contrario simbolo altissimo di quella che per Novalis è l'«originaria funzione dell'esistenza umana», la capacità dell'uomo di sfondare i limiti imposti dalla conoscenza razionale e di scoprire il proprio potenziale creativo in una sfera cui si accede solo tramite la conoscenza intuitiva, come Hyazinth che giunge al cospetto della dea velata in sogno.

I *Lehrlinge zu Sais* non esprimono la disillusione romantica. La lettura di Novalis dell'Egitto misterico esprime in nuce il cuore del suo romanticismo che troverà la sua espressione più alta e più matura negli *Hymnen an die Nacht* e nel romanzo *Heinrich von Ofterdingen*. Quando Novalis afferma «die Welt muß romantisiert werden» e parla di una elevazione a potenza della realtà che si realizza nel momento in cui l'io attribuisce a ciò che è comune un senso più alto, a ciò che è ordinario un aspetto misterioso, a ciò che è noto la dignità dell'ignoto e a ciò che è finito una dimensione infinita⁷⁸, non crede che ciò che afferma abbia valore illusorio. Egli rappresenta in questo modo la fase estrema dell'evoluzione dell'individuo in epoca post-barocca. In un denso studio sul concetto dell'arte romantica come scoperta dell'«altro» Michael Neumann afferma che Novalis, con la sua vita e la sua opera, ha portato ad una conclusione radicale l'evoluzione della libertà dell'individuo creativo, valore fondamentale dell'Illuminismo, «um so der Aufklärung zurückzugewinnen, was sie aus ihrem Weltbild

⁷⁷ Ibid., p. 101.

⁷⁸ «Die Welt muß romantisiert werden. So findet man den ursprünglichen Sinn wieder. Romantisieren ist nichts als eine qualitative Potenzierung. [...] Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehn, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es – Umgekehrt ist die Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisirt – es bekommt einen geläufigen Ausdruck». Novalis, *Werke*, hrsg. und kommentiert von Gerhard Schulz, Beck, München 1969, p. 384.

ausgeschlossen hatte: das Unbekannte, das Unendliche, das Heilige – ihr Anderes»⁷⁹.

L'Egitto che nelle opere di Terrasson, Röhling, Wieland e Spieß era stato strumento della *Belebrung*, e quindi strumento, soprattutto negli ultimi due autori, di una lucida e consapevole strategia volta a ristabilire la *Grundordnung der Natur*, ha però in sé un potenziale «sovversivo», che lo ribalta nell'Egitto romantico di Novalis. In effetti Egitto illuminista e Egitto romantico non si contrappongono in modo netto, non sono due letture opposte dello stesso mito. Già nei testi caratterizzati da un marcato integralismo razionalistico il mito egiziano erode alla base la razionalità marmorea di cui essi si fanno paladini, smascherando il nichilismo celato dalla antropologia e dalla *Weltanschauung* illuminista, l'insufficienza della razionalità. Messa al bando la razionalità, il mito egiziano apre alla sfera dell'irrazionale non tanto per motivazioni di natura gnoseologica, quanto per il cuore etico che ne costituisce l'essenza. Attraverso la riflessione sul cammino iniziatico l'uomo scopre di possedere potenzialità, facoltà che fanno parte di una sfera «altra» rispetto a quella razionale e ad essa non inferiore; in questo modo è aperta la strada alla dimensione onirica, al meraviglioso, alla dimensione «altra» appunto, che sarà protagonista del primo romanticismo. Avviene nella ricezione del mito egiziano una svolta parallela a quella di cui sono delineate le coordinate nella riflessione di Michele Cometa sulla *Neue Mythologie*. Le mitologie herderiane e post-herderiane, scrive Cometa, vanno intese «nel riconoscimento teoretico di una facoltà mitopoietica nell'uomo che precede sì la ragione, ma in un certo senso ne costituisce una prima attuazione»⁸⁰, e sanciscono l'esistenza di una «ragione altra» che interpreta il mondo dal punto di vista dell'immaginazione poetica. Nel momento in cui questo avviene, la metaforica dell'Egitto misterico viene ribaltata e il processo iniziatico non è più la trappola nella quale cadono i creduloni, gli *Schwärmer*, coloro che non hanno più il lume della ragione, ma diviene la cifra della complessità del singolo che non può essere spiegata razionalmente, ma «interpretata» dal punto di vista della immaginazione poetica.

Il Settecento è la soglia della modernità, l'epoca in cui «si costituisce quella cultura del mutamento che è la cultura del moderno» fondata sulla

⁷⁹ Michael Neumann, *Untenwegs zu den Inseln des Scheins, Kunstbegriff und literarische Form in der Romantik von Novalis bis Nietzsche*, Klostermann, Frankfurt a. M. 1991, p. 138.

⁸⁰ Michele Cometa, *Mitologie della ragione in Johann Gottfried Herder*, in id. *Il romanzo dell'infinito. mitologie, metafore e simboli dell'età di Goethe*, Aesthetica, Palermo 1990, p. 15.

interdipendenza del «principio del piacere o del consumo e quello della produzione o del lavoro»⁸¹; è qui che si annidano le cause delle patologie dell'uomo moderno. Novalis è fra coloro che indicano nuove strade, scegliendo «di sprofondare ulteriormente in se stesso, mediante l'elaborazione della natura in idea, esalta l'incomparabile ricchezza del mondo interiore, onora la sacralità e il primato dell'ignoto»⁸². L'Egitto romantico di Novalis è la strada che consente di ricomporre, almeno temporaneamente, le scissioni che già minacciano l'unità dell'uomo moderno. L'Egitto iniziatico potenzia un uomo in fase di disgregazione, lo ricompone nella sua interiorità e nel suo rapporto con la natura, lo illude, anche se per breve tempo, di poter essere «immortale».

⁸¹ Cfr. Giuliano Baioni, *Il bello, il sublime, il mefistofelico*, in id. *Il giovane Goethe*, Einaudi, Torino 1996, p. 3.

⁸² Remo Bodei, *Scomposizioni. Forme dell'individuo moderno*, Einaudi, Torino 1987, p. 74.

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 1593-2478

Editor: Fausto Cercignani

Electronic Edition