

„Schläft ein Lied in allen Dingen . . .“

Eine Studie zur deutschen Romantik

MICHAEL SCHERER

Der Beginn der Romantik steht in einem inneren Zusammenhang mit dem Deutschen Idealismus Fichtes, Schellings und Hegels und deren Aufbruch in die absolute Subjektivität des transzendentalen Ichs. Zunächst kehren die Gedanken des Idealismus in essayistisch-fragmentarischer Form bei dem führenden Theoretiker der ersten romantischen Gruppe in Jena wieder, bei Friedrich Schlegel. Er war es, der in programmatischer Weise nicht nur die Französische Revolution und Goethes Roman „Wilhelm Meisters Lehrjahre“, sondern auch Fichtes Wissenschaftslehre als „die größten Tendenzen des Zeitalters“ verkündete. Die in dieser Lehre niedergelegte Forderung einer höchsten und umfassenden Bewußtheit führt zunächst zur Kritik, die dann auch in der ersten romantischen Zeitschrift, dem „Athenäum“, einen breiten Raum einnimmt. Aber auch das künstlerische Schaffen ist ohne letzte Bewußtheit nicht möglich. Nach Friedrich Schlegel muß in jedem guten Gedicht „alles Absicht und alles Instinkt“ sein. Wie das Instinkthaft-Unbewußte im künstlerischen Prozeß immer wieder von der Bewußtheit her angespiegelt und dadurch aufgehoben wird, diese Verbindung von Instinkt und Absicht, das ist das Wesen der romantischen Ironie, für Novalis nichts anderes als „wahrhafte Gegenwart des Geistes“. Aus diesem Ansatz ergeben sich alle andern Forderungen Friedrich Schlegels, nämlich daß Poesie und Philosophie vereinigt werden sollen und schließlich eine „progressive Universalpoesie“ alles umfassen soll „vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden System der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang“.

Nur *ein* Dichter hat das unendliche Programm einer „Transzendentalpoesie“ in sein Schaffen aufgenommen: Novalis. Auf der Suche nach dem absoluten Ich einer solchen Poesie schlägt er den gleichen Weg ein wie Fichte. Für diesen gehört zur „Wissenschaftslehre“ nichts weiter, „als daß man sich auf sich selbst besinne, und einen festen Blick in sein Inneres wende“. Bei Novalis heißt das:

Die Tiefen unseres Geistes kennen wir nicht. —
Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns,
oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten,
die Vergangenheit und Zukunft.

Symbol dessen, der den Weg nach innen beschreitet, wird der Bergmann, der „Herr der Erde“, dem in der Nacht der Klüfte „ein ew'ges Licht“ erstrahlt. Die Absage an das Lichtreich der Tagwelt findet ihren Ausdruck in den ersten „Hymnen an die Nacht“; in der dritten Hymne reißt „des Lichtes Fessel“, der Weg nach innen ist frei und führt in einer unmittelbaren Bewegung zum letzten Ziel, von dem das berühmte Distichon spricht:

Einem gelang es, — er hob den Schleier der Göttin zu Sais —

Aber was sah er? — er sah — Wunder des Wunders, sich selbst.

In der dritten „Hymne an die Nacht“ heißt es: „... über der Gegend schwebte mein enthundner, neugeborner Geist“; in einem berühmten Fragment wird das gleiche Ziel in philosophischer Diktion genannt:

Die höchste Aufgabe der Bildung ist, sich seines transzendentalen Selbst zu bemächtigen, das Ich seines Ichs zugleich zu sein.

Das Ziel des Innenwegs ist das Wunder des Wunders, das transzendente Selbst, das Ich des Ichs, das ewige Licht, das aus der Nacht der Innenwelt erstrahlt. Hier ist der Punkt, wo Novalis, durch den Tod seiner Braut erschüttert, durch Gedankengänge bei Spinoza, Böhme, Herder, Schleiermacher bestärkt, weit über Fichte hinausgeht. Das Ich des Ichs ist für ihn nicht der denkende und wollende Mittelpunkt des Seins, sondern, wie Adam Müller einmal von Novalis selbst sagt, der Brennpunkt, in dem „alle jene tausendfarbigen Erscheinungen der Wissenschaft und Kunst mit ihren unendlichen Reflexen“ zusammenstrahlen. So ist es zu verstehen, daß Novalis in einem seiner Fragmente hofft, daß „es Menschen gibt und geben wird, die weit besser fichtisieren als Fichte“. „Es können — so fährt er fort — wunderbare Kunstwerke hier entstehen, wenn man das Fichtisieren erst artistisch zu treiben beginnt.“ Es handelt sich vor allem um Kunstwerke der Poesie, denn die Poesie ist, wie Klingsor im Roman „Heinrich von Ofterdingen“ sagt, „die eigentümliche Handlungsweise des menschlichen Geistes“. Als eigentliche Tätigkeit des transzendentalen Ichs verfügt sie über unbegrenzte Ausdrucksmöglichkeiten; sie kann vor allem die Bilder der Sinnenwelt willkürlich gebrauchen, eine Kunst, die Novalis als magisch bezeichnet, weswegen er auch von seiner Weltanschauung als magischem Idealismus spricht. In Novalis' Dichtung äußert sich diese magische Kunst in den unendlichen Möglichkeiten des Traumes und des Märchens, das Novalis in einem seiner Fragmente als den „Kanon der Poesie“ betrachtet, in dem grenzenlosen Entwurf des Romans „Heinrich von Ofterdingen“, in der Wiedergeburt des von den Fesseln des Lichts befreiten Ichs in den „Hymnen an die Nacht“, für das der Grabhügel der Geliebten zur Staubwolke wird, Jahrtausende abwärts ziehen wie Ungewitter und schließlich das Schicksal der ganzen Menschheit in Vergangenheit und Zukunft offenbar wird. Was hier in der Dichtung gelingt, scheint dem empirischen Ich nur der Tod zu gewähren — darum die Todessehnsucht des sehr bald vom Tod gezeichneten Dichters.

So ist gerade im Werk des Freiherrn von Hardenberg die geistige Situation der beginnenden Romantik unerhörte dichterische Gestalt geworden.

Ganz anders spiegelt sich diese Situation im Werk des Freundes Ludwig Tieck. Als Tieck im Dienst des Aufklärers Nicolai zu schreiben beginnt, bedrängt ihn bereits ein radikaler Zweifel an dem vernünftigen Weltbild der Spätaufklärung. Dieser Zweifel steigert sich bis zur vollendeten Skepsis. Die Transzendentalphilosophie wird nicht wie ursprünglich bei Novalis als letzte Überhöhung der Bewußtseinshaltung erfahren, sondern als ihre chaotische Selbstauflösung. Umfassender Ausdruck dieser Erfahrung ist bei Tieck der Roman „William Lovell“ (1795). Die Krise des Romanhelden beginnt in dem Augenblick, als sich seine Skepsis gegenüber objektiven Werten durch die „Kritik der reinen Vernunft“ bestätigt findet. Nun fallen Worte wie: „Die Wesen sind, weil wir sie dachten“, „Die Tugend ist nur, weil ich sie gedacht“, „Wir können nicht die wahre Gestalt der Dinge erkennen“.

Diese Krise der Erkenntnis wiederholt sich nun mehrmals in diesen entscheidenden Jahren. Im gleichen Jahr 1795, in dem Tieck seinen Roman abschließt, ringt Hölderlin in Jena um den Zugang zu Fichtes Philosophie. Aber noch im gleichen Jahr kehrt er in seine Heimat zurück, nicht nur ein Opfer seiner finanziellen Lage, sondern auch seiner Natur, die sich im tiefsten nach Wesenheiten sehnt, die nicht vom Ich abhängig sind. In Gedichten wie „An die Natur“, „Da ich ein Knabe war“ und in der ersten Fassung des Gedichtes an „Diotima“ gedenkt er dieser Wesenheiten, die ihm in der Kindheit nahe waren; dann aber verlieren sie sich aus seinem Leben; was dem Bewußtsein vorschwebt, ist nur Traum und Schatten, etwa in der letzten Strophe des Gedichtes „An die Natur“:

Ewig muß die liebste Liebe darben,
Was wir lieben, ist ein Schatten nur,
Da der Jugend goldne Träume starben,
Starb für mich die freundliche Natur;
Das erfuhst du nicht in frohen Tagen,
Daß so ferne dir die Heimat liegt,
Armes Herz, du wirst sie nie erfragen,
Wenn dir nicht ein Traum von ihr genügt.

Als das Jahr 1795 zu Ende geht, löst sich diese Krise in überraschender Weise: der Glaube an Wesenheiten jenseits des eigenen Ichs bestätigt sich in der Begegnung mit Susette Gontard — Hölderlins Diotima.

Während nun Hölderlins Weg zu den realen Mächten von Natur, Vaterland und Gott führt, ersteht in dem Jahr 1795 neben „William Lovell“ und Hölderlin noch ein dritter Zeuge für jene tiefe geistige Krise, die die in der Philosophie bis zu ihrer letzten Konsequenz gesteigerte Bewußtseinshaltung heraufführt: die Gestalt Leibgebers in Jean Pauls Roman „Siebenkäs“. Er ist die erste ausgeprägte Gestalt in der deutschen Dichtung, die die These eines absoluten Bewußtseins in einem empirischen Dasein verwirklichen will. In höchster Ironie wird ihm das ganze Dasein zum Welttheater, ja sein eigenes empirisches Ich zu einer Scheinform, die er schließlich an seinen Freund Siebenkäs abtritt. Dieser täuscht nämlich auf Leibgebers Rat seinen

eigenen Tod vor, um sich von seiner Frau trennen zu können, und lebt nach seiner Scheinbeerdigung als Leibgeber weiter, während der ehemalige Leibgeber, der sich so in seinem Bewußtsein über sein eigenes Ich erhoben, es gesetzt und abgesetzt hat, in die Welt hinausirrt.

So äußert sich die geistige Lage, aus der heraus die Bewußtseinsphilosophie mit Fichtes „Wissenschaftslehre“ zu ihrer äußersten Position vordrang, im Bereich der Dichtung vor allem als Bewußtseinskrise, weil das Auseinanderfallen von empirischem und transzendentelem Ich das bisherige Verhältnis des Menschen zu den Dingen und Ideen radikal in Frage stellt. Dazu kommt, daß die Versuche, diese Spaltung zu überwinden, die Krise nur noch verschärfen, vor allem wenn sich das transzendente Ich im hiesigen Dasein verwirklichen soll, ganz im Sinne des Wortes von Jean Paul: „Wer Fichte und Schelling so oft aus Spaß gelesen hat, der macht endlich Ernst genug daraus“. Zu welcher Groteske das führen kann, zeigt eine Jean Paulsche Gestalt, die in den Jahren zwischen Kants „Kritik der reinen Vernunft“ und Fichtes „Wissenschaftslehre“ in der Welt der Dichtung aufgetaucht ist, nämlich das Schulmeisterlein Maria Wuz in Auental. Dieser lebenswerte Mensch kauft nur ein einziges Buch, nämlich den Katalog der Buchmesse, schaut sich die Titel an und schafft sich nun eine eigene Bibliothek, indem er zu den Titeln von Neuerscheinungen, wie „Die Räuber“ oder „Kritik der reinen Vernunft“, selbst die Bücher schreibt und sie für die Originale hält. So zerzt er wie eine Spinne alles aus sich und hüllt sich darin ein, als sei es die einzige geistige Welt, die es gibt — ein kompletter Narr, aber ein glücklicher Mensch, weil er nie aus dem Traum seines Ichs erwacht.

Viel verhängnisvoller ist es, wenn die Freiheit des transzendentelem Ichs auf das ethische Handeln eines empirischen Ichs übertragen wird, statt daß sich dieses zur Welt des kategorischen Imperativs erhebt. Diesen Schritt macht Tiecks Romanheld William Lovell. Aus Kants Philosophie ergibt sich für ihn folgendes:

So beherrscht mein äußerer Sinn die physische, mein innerer Sinn die moralische Welt. Alles unterwirft sich meiner Willkür, jede Erscheinung, jede Handlung kann ich nennen, wie es mir gefällt; die lebendige und leblose Welt hängt an den Ketten, die mein Geist regiert, mein ganzes Leben ist nur ein Traum, dessen mancherlei Gestalten sich nach meinem Willen formen. Ich selbst bin das einzige Gesetz in der ganzen Natur, diesem Gesetz gehorcht alles.

Aus dieser Haltung heraus wird William Lovell zum Verbrecher, der vor allem das Vertrauen anderer Menschen, die noch an objektive Werte glauben, schmählich täuscht und mißbraucht, nur noch übertroffen von Jean Pauls skrupelloser Verführergestalt des Roquairol, der sich ebenfalls aus einer absoluten Bewußtseinshaltung die Maximen seines Handelns ableitet.

Es gibt noch eine dritte Spielart jenes romantischen Typus, der das Absolute verwirklichen will, ohne sich über sein empirisches Dasein erheben zu können. Das ist der Künstler, dessen transzendenteles Streben sich in einem

Übermaß an Phantasie äußert, ohne daß er wie Novalis fähig ist, sich auf „magischem“ Wege die dieser Phantasie entsprechende objektive Welt zu schaffen. Der Dichter, an dessen Namen sich der eigentliche Auftakt der Romantik knüpft, Wackenroder, hat in seinem unglücklichen Kapellmeister Berglinger („Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ 1797) jene Gestalt geschaffen, dessen ganzes Leben „der Kampf zwischen seinem ätherischen Enthusiasmus und dem niedrigen Elend dieser Erde“ war, bis er schließlich zusammenbrach. In Ludwig Tiecks Künstlergestalt Franz Sternbald wiederholt sich noch einmal der gleiche Konflikt zwischen unendlichem Wollen und begrenztem Können, aber er ist wesentlich dadurch gemildert, daß der Held die Poesie, die darzustellen ihm nicht gelingt, in seinem romantischen Wanderleben traumhaft verwirklicht.

Die Bewußtseinskrise in der Dichtung setzte damit ein, daß die Welt der Dinge und Werte nicht als Erscheinung, wie Kant es lehrte, sondern als Schein empfunden wurde; sie verschärfte sich, als sich das empirische Ich in einer solchen Welt absolute Möglichkeiten anmaßte, zu einer Haltung, die sich je nach den individuellen Gegebenheiten im Narren, im Verbrecher und im scheiternden Künstler differenzierte; sie führte schließlich in dem Augenblick zur Katastrophe, als sich das scheinbar absolute Ich auch noch dieses letzten Wahnes bewußt wird. Dem Schulmeister Wuz erspart der Dichter diese letzte Erkenntnis; dem Narren wird auch noch das Sterben „so sanft und meerstille“, wie sein ganzes Leben gewesen war. Aber für William Lovell und Leibgeber endet die Höllenfahrt des Bewußtseins erst am Rande des Nichts, das nun im Niemandsland zwischen Bewußtsein und Wirklichkeit sein Medusenhaupt reckt. Während Lovell sich als einziges Gesetz in der ganzen Natur wähnte, muß er am Schluß erkennen, daß er nur Marionette war. In einer rührselig-kitschigen Weise versucht er das erbärmliche Nichts seiner Existenz zu verschleiern, bis ihn die Kugel des Rächers trifft und damit doch noch das Walten einer ewigen Gerechtigkeit ahnen läßt. Ganz im Gegensatz dazu stellt sich Jean Pauls Leibgeber der letzten Katastrophe. Er hat — wie erwähnt — seinen Namen an Siebenkäs, der ihm sehr ähnlich sieht, abgetreten und ist in die Welt hinausgeirrt. Unter dem Namen Schoppe taucht er in Jean Pauls größtem Roman „Titan“ wieder auf und begegnet unerwartet seinem alten Freund Siebenkäs, alias Leibgeber:

Schoppe schauete sich endlich um. Der schreitende Abguß seiner Gestalt bewegte sich her . . .

„Mein Schoppe“, rief sie, „ich suche dich, kennst du mich nicht?“ „Lange genug! Du bist der alte Ich — nur her mit deinem Gesicht an meins und mache das dumme Sein kalt“, rief Schoppe mit letzter Manns-Kraft. — „Ich bin Siebenkäs“, sagte das Ebenbild zärtlich und trat ganz nahe. — „Ich auch, Ich gleich Ich“, sagte er noch leise, aber dann brach der überwältigte Mensch zusammen, und dieser reinigende Sturm wurde ein seufzendes, stilles Lüftchen. Mit weiß werdendem Gesicht, krampfhaft sich selber die starren Augen zuziehend, stürzte er

um, die spielenden Finger schienen den Hund noch anzulocken, und die Lippen wollten sich zu einem Spottwort spitzen, das sie nicht sagten . . .

Als ihn nun Siebenkäs an die alte Zeit erinnert, heißt es bei Jean Paul weiter: Der Mund fing ein kleines Lächeln an, von Lust und Tod zugleich gezogen — die breite Brust stieg noch einmal voll auf zu einem frohen Seufzer — es war der letzte des Lebens, und lächelnd blieb der Verstorbne auf der Erde zurück.

Ein furchtbarer Abgrund tut sich auf, wo dem Menschen, der alles auf sein Ich gesetzt hat, „der Ich“ als eine von ihm unabhängige Wirklichkeit gegenübertritt. Aber so nahe hier Jean Paul an den äußersten Rand des Nichts gerät, das Lächeln auf dem Antlitz des toten Schoppe kündigt von der letzten Heimkehr zum Sein. Denn — so fährt der Dichter des „Titan“ weiter:

etwas Höheres als das Leben suchtest du hinter dem Leben, nicht dein Ich, keinen Sterblichen, nicht einen Unsterblichen, sondern den Ewigen, den All-Ersten, den Gott. — Das hiesige Scheinen war dir so gleichgültig, das böse wie das gute. Nun ruhst du im rechten Sein, der Tod hat vom dunkeln Herzen die ganze schwüle Lebens-Wolke weggezogen, und das ewige Licht steht unbedeckt, das du so lange suchtest; und du, sein Strahl, wohnst wieder im Feuer.

Nur an einer einzigen Stelle in jenem Niemandsland der Romantik zwischen Bewußtsein, das sich selbst aufheben will, und Wirklichkeit, die noch im Dunkel liegt, regt sich das Nichts, und selbst das ist eher als echte Erfahrung ein faszinierendes Spiel, nämlich in der Dichtung „Nachtwachen“, die unter dem immer noch nicht völlig geklärten Pseudonym „Bonaventura“ im Jahre 1804 erschien. In diesen Phantasiestücken eines wahnsinnigen Nachtwächters hat die Gleichung von Sein und Bewußtsein zur völligen Scheinhaftigkeit alles Seins geführt, das sich in den Formen von Traum, Theater, Maske, Puppe und Echo dem Menschen vorspiegelt. Zweimal fällt dieser Schein und enthüllt das reine Nichts — das eine Mal vorübergehend, als der Nachtwächter in der letzten Silvesternacht des 18. Jahrhunderts statt der Zeit die Ewigkeit ausruft und sich mit dem Ende von Raum und Zeit für die entsetzten Menschen auch ihr deus philosophorum in ein Nichts auflöst, das andere Mal am Schluß der ganzen Dichtung, als der Nachtwächter vor dem offenen Sarg seines Vaters steht:

Bei der Berührung zerfällt alles in Asche, und nur auf dem Boden liegt noch eine Handvoll Staub, und ein paar genährte Würmer schleichen sich heimlich weg, wie moralische Leichenredner, die sich beim Trauermahle übernommen haben. Ich streue diese Handvoll väterlichen Staub in die Lüfte, und es bleibt — Nichts!

So endet zur gleichen Zeit, da sich in Novalis das Selbstbewußtsein zur unendlich schöpferischen Phantasie des magischen Idealismus steigert, an anderen Stellen die romantische Bewußtseinskrise am Rande des Nichts. Aber wo der Mensch an dieser seiner äußersten Grenze steht, wird er bereit

für die Erfahrung Gottes und der Dinge. In der Geistesgeschichte der Neuzeit spüren wir diese neue Wirklichkeit schon bei Johann Gottfried Herder. Bereits seine Betonung des Individuellen in Mensch und Volk hatte das in der Geschichte sich entfaltende Leben auf irrationale Größen bezogen. Angesichts der Bewußtseinsphilosophie sieht sich Herder gezwungen, seinen Seinsbegriff abzugrenzen. So schreibt er 1799 in seiner „Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft“:

Sein ist der Grund aller Erkenntnis. Wo nichts ist, erkennt nichts und wird nichts erkannt; darüber kann nicht philosophiert werden . . .

Sein ist also auch der Grundbegriff der Vernunft und ihres Abdrucks, der menschlichen Sprache. Keine Wahrnehmung, kein Begriff in ihr, er betreffe Sache oder Beschaffenheit, Zeit und Ort, Tun oder Leiden kann gedacht werden, ohne daß ihm ein Sein, das man zeigt oder voraussetzt, zum Grunde liege. Das Sein knüpft jedes Urteil des Verstandes; keine Regel der Vernunft kann ohne ein Sein gedacht werden. Erscheinung (!) führt auf Täuschung; die Worte Dasein, Gegenstand, Wahr, Wissen, Wesen u. f. bezeichnen ein Daseiendes, Gewisses, Festes.

Dieses Sein (Ichts, Etwas) offenbart sich durch Kraft; sonst wäre es Nichts . . .

Das überwältigende Grunderlebnis dieser Wirklichkeit kennzeichnet eine weitere Gruppe von Dichtern und dichterischen Entwicklungsstufen, die ganz der romantischen Epoche angehören. Für Wilhelm Heinrich Wackenroder, der 1797 mit seinen „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“ fast gleichzeitig mit Friedrich Schlegel und doch wieder ganz anders die Romantik programmatisch eröffnete, äußert sich diese Wirklichkeit in zwei wunderbaren Sprachen: in der Natur und in der Kunst. Die Natur liegt jenseits unseres Verstehens: „Wir wissen nicht — heißt es in den „Herzensergießungen“ — was ein Baum ist; nicht, was eine Wiese, nicht, was ein Felsen ist“; doch verbindet uns mit der Natur eine „wunderbare Sympathie“. Auch die Kunst ist nicht ein Werk des menschlichen Bewußtseins und ihrer höchsten Form: der Phantasie, sondern das Werk einer „unbegreiflichen Schöpfungskraft“, die sich von der Phantasie ebenso unterscheidet wie das Sein vom Bewußtsein. Es war gerade des Kapellmeisters Tragik, daß er Phantasie in reichem Maße, aber nicht diese Schöpfungskraft besaß. Darum steht am Schluß dieser Erzählung jene sich selbst beantwortende Frage:

Ja, ist diese unbegreifliche Schöpfungskraft nicht etwa überhaupt ganz etwas anderes, und — wie mir jetzt erscheint — etwas noch Wundervolleres, noch Göttlicheres, als die Kraft der Phantasie?

Wackenroders Freund Tieck, der in dieser Freundschaft die Lovell-Krise endgültig überwindet, wiederholt in seinem 1798 erschienenen Roman „Franz Sternbalds Wanderungen“ Wackenroders Auffassung von den zwei wunderbaren Sprachen, wenn er schreibt:

So hat sich der großmächtige Schöpfer heimlich- und kindlicherweise

durch seine Natur unsern schwachen Sinnen offenbart, er ist es nicht selbst, der zu uns spricht, weil wir dermalen zu schwach sind, ihn zu verstehen; aber er winkt uns zu sich, und in jedem Moose, in jeglichem Gestein ist eine geheime Ziffer verborgen, die sich nie hinschreiben, nie völlig erraten läßt, die wir aber beständig wahrzunehmen glauben. Fast ebenso macht es der Künstler: wunderliche, fremde, unbekannte Lichter scheinen aus ihm heraus, und er läßt die zauberischen Strahlen durch die Kristalle der Kunst den übrigen Menschen entgegenspielen, damit sie nicht vor ihm erschrecken, sondern ihn auf ihre Weise verstehn und begreifen...

Aber im Gegensatz zu Wackenroder offenbart sich für Tieck, den Berliner Großstädter, in der Natur nicht nur eine geheimnisvolle, sondern auch schaudererregende Wirklichkeit. In seinen ersten romantischen Erzählungen um die Jahrhundertwende verdichtet sich diese Wirklichkeit in zwei bezeichnenden Bildern: einmal im Venusberg der Erzählung „Der getreue Eckart und der Tannenhäuser“, aus dessen Innern Musik wie „aus dem innersten Herzen der seligsten Natur“ klingt, am stärksten aber im „Runenberg“ der gleichnamigen Erzählung aus dem Jahre 1802. Auch das von Tieck geprägte Wort „Waldeinsamkeit“ ist erfüllt von jenem süßen Grauen, das, wie Tieck einmal sagt, „über Blumenfelder schlich“. Natur als jenseits des menschlichen Bewußtseins seiende Wirklichkeit wird hier erlebt wie an ihrem Schöpfungstag oder wie von einem Blindgeborenen, der auf einmal sehend wird. Tatsächlich erscheint dieses letzte Motiv in den „Nachtwachen von Bonaventura“, allerdings mit der bezeichnenden Schlußwendung:

O Nacht, Nacht, kehre zurück! Ich ertrage all das Licht und die Liebe nicht länger!

Am großartigsten ist es aber bereits zehn Jahre vorher in Jean Pauls erstem Roman „Die unsichtbare Loge“ gestaltet. Gustav, der Held des Romans, verbringt die ersten acht Jahre seines Lebens in einer unterirdischen Höhle. An einem Junimorgen vor Sonnenaufgang ereignet sich für ihn das Urerlebnis der Erde:

Nun schlagen die hohen Wogen des lebendigen Meeres über Gustav zusammen — mit stockendem Atem, mit erdrücktem Auge, mit überschatteter Seele steht er vor dem unübersehblichen Angesicht der Natur...

Jean Pauls Sprache steigert sich dann zu dithyrambischer Glut, als sich im Osten wie ein Gott der Sonnenball erhebt.

Das Urerlebnis der Dinge dieser Erde als der einen Sprache Gottes strahlt über die Jahre hinweg weit in die ganze Romantik hinein, überwältigt uns vor den Bildern eines Caspar David Friedrich und in der Musik Beethovens, begegnet uns in vielen Abwandlungen bei all jenen Romantikern, die aus der Krise des Bewußtseins herausgefunden haben. Ein besonderer Fall ist Heinrich von Kleist. Er ist der letzte Romantiker, den die Transzendentalphilosophie in eine Lebenskrise stürzt. Diese Krise vom Jahre 1801 sprengt die Schale aufklärerischer Rationalität, in der Kleist aufgewachsen war, und gibt

ihn ganz der irrationalen Tiefe seines Daseins anheim. Nur wer ganz aus dieser Tiefe lebt, findet seinen Weg in der traumhaften Sicherheit eines „Käthchen von Heilbronn“. An die Stelle des absoluten Bewußtseins tritt das absolute Gefühl. Aber auch hier gibt es, wie aus Kleists Novellen deutlich wird, Krisen, ja schauerliche Verwirrungen. Schließlich gelingt Kleist jene Gestalt, die den romantischen Weg vom Ich durch das Nichts hindurch zur Wirklichkeit beschreitet: der „Prinz von Homburg“. In einer der schönsten Szenen dieses Dramas wird es deutlich, wie in dem Augenblick, als das Ich von sich völlig frei geworden ist, das ganz andere, das Ding erscheint und das Du in Natalie und das Wir in der Gemeinschaft vorbereitet. Als mit verbundenen Augen der Prinz von Homburg von dem Rittmeister Stranz in den Garten geführt wird und in völliger Gelöstheit den Tod erwartet, entwickelt sich folgendes für den Prinzen letztes Gespräch:

Homburg: Ach, wie die Nachtviole lieblich duftet!

Spürst du es nicht?

Stranz: Es sind Levkoyn und Nelken.

Homburg: Levkoyn? — Wie kommen die hierher?

Stranz: Ich weiß es nicht. —

Es scheint, ein Mädchen hat sie hier gepflanzt.

Kann ich dir eine Nelke reichen?

Homburg: Lieber! —

Ich will zu Hause sie in Wasser setzen.

Keine Stelle in Kleists Dichtung ist dieser vergleichbar. Aber sie ist innerlich verwandt mit zahlreichen Stellen jener romantischen Dichtung, für die sich in völligem Selbstvergessen das Wunder der Wirklichkeit offenbart. Bild dieses Selbstvergessens ist in ganz anderem Sinne als bei Novalis die Nacht. Alles, was jenseits des Ichs ist, gewinnt nun seine eigene Sprache und ist damit für den, der sich für dieses andere ganz öffnet, vernehmbar:

Schweigt der Menschen laute Lust:

Rauscht die Erde wie in Träumen

Wunderbar mit allen Bäumen,

Was dem Herzen kaum bewußt,

Alte Zeiten, linde Trauer,

Und es schweifen leise Schauer

Wetterleuchtend durch die Brust. (Eichendorff)

Ludwig Tiecks „süßes Grauen“ hat sich in Eichendorffs „leise Schauer“ gewandelt. Die Dinge stehen dem Menschen als eine mit dem Bewußtsein allein nicht mehr faßbare, geschweige denn zu setzende Wirklichkeit gegenüber. Was sie von der Sache und dem Gegenstand unterscheidet, ist das geheimnisvolle Leben in ihnen:

Schläft ein Lied in allen Dingen,

Die da träumen fort und fort,

Und die Welt hebt an zu singen,

Triffst du nur das Zauberwort. (Eichendorff)

Die Dinge haben eine Botschaft für uns, sind, wie Wackenroder sagte, die eine wundervolle Sprache, in der Gott zu uns redet. So hat die Romantik auf einem abenteuerlichen Wege den Menschen „vom Ich als Prinzip der Philosophie“ zur Wirklichkeit geführt. Wie diese Wirklichkeit in dem Maße dem Menschen wieder entgleitet, als er sie entzaubert, als er das vom Flaum des Geheimnisvollen bedeckte Ding zur Sache, zum Gegenstand und schließlich zur Funktion degradiert, das steht auf einem anderen Blatt. Am Ende dieses Weges klagt Rilke in den Duineser Elegien:

... Mehr als je
fallen die Dinge dahin, die erlebbaren, denn,
was sie verdrängend ersetzt, ist ein Tun ohne Bild.

Das Christentum in Ceylon

ANGELIKA SIEVERS

Die zauberhaft schöne Tropeninsel Ceylon ist in jeder Hinsicht von großer Mannigfaltigkeit: zunächst das Landschaftsbild, dann aber auch bei näherem Zusehen das völkische und religiöse Bild. Ceylon ist ein im wesentlichen buddhistisches Land. 65% der Bevölkerung gehören dieser Religion an, und zwar die Singhalesen als herrschende Rasse der Insel; weitere 20% sind Hindugläubige südindischer Abstammung (Tamilen), die wenigen handeltreibenden Malaien und „Moors“ sind Mohammedaner, während 9% der Singhalesen und Tamilen Christen sind — ein für den Orient beträchtlicher Anteil, der mit Ausnahme der Philippinen nirgend sonst erreicht wird.

So sind wir denn auch nicht verwundert, wenn uns inmitten der anmutigen Kokospalmenlandschaft an der Küste meilenweit christliche Kirchen grüßen. Die Häufigkeit dieses Bildes, die auch dem flüchtigen Blick nicht entgehen kann, ist auffällig und zwingt zum Nachdenken über ein Stück Missionsgeschichte und kulturlandschaftlichen Wandel im buddhistischen Tropenland. Das Christentum ist dort nicht gewachsen. Und dennoch hat es in gewissen Gegenden Bodenständigkeit erlangt und sie so sichtbar umgewandelt, daß wir von einer „christlichen Landschaft“ in Ceylon sprechen können, die Aufmerksamkeit beansprucht.¹

¹ Dieses Thema ist grundsätzlich erörtert worden von *P. Deffontaines*, *Géographie et religions*, Paris 1948 und von *Paul Fickeler*, *Grundfragen der Religionsgeographie*, in: *Erdkd.*, Archiv f. wiss. Geogr. 1947, 121—144. Der großen Bedeutung für landeskundliche Darstellungen entspricht es aber, daß in vielen solchen Werken das Thema berührt wird. — Zum Vergleich mit dieser Ceylon-Studie sei auf den Bild- und Textband von *Plattner* und *Moosbrugger*, *Christliches Indien; eine Fahrt durchs Land der Hindus auf den Spuren katholischer Missionare* (Atlantis, Zürich-Freiburg 1955, 100 Abb. und 146 S. Text) verwiesen, vgl. diese Zeitschrift 159 (1956/57) 237.