GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Philosophie als Dichtung : Zum "magischen Idealismus" Friedrich von Hardenbergs (Novalis)

Fankhauser, Regula

1997

https://doi.org/10.25595/904

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Fankhauser, Regula: *Philosophie als Dichtung : Zum "magischen Idealismus" Friedrich von Hardenbergs (Novalis)*, in: Die Philosophin : Forum für feministische Theorie und Philosophie, Jg. 8 (1997) Nr: 16, 40-52. DOI: https://doi.org/10.25595/904.

Diese Publikation wird zur Verfügung gestellt in Kooperation mit dem Philosophy Documentation Center.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here: https://doi.org/10.5840/philosophin19978164

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY 4.0 Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de

Terms of use:

This document is made available under a CC BY 4.0 License (Attribution). For more information see:

https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.en

GenderOpen – Repositorium für die Geschlechterforschung: www.genderopen.de

FREIE UNIVERSITÄT BERLIN

HUMBOLDT-UNIVERSITÄT ZU BERLIN

Regula Fankhauser

Philosophie als Dichtung: Zum „magischen Idealismus" Friedrich von Hardenbergs (Novalis)

Seit kurzem haben Mickey Mouse, Bamby und Lion King eine neue Kollegin bekommen: sie heißt Dolly, ist noch kein Jahr alt und bereits das berühmteste und meist besprochene Schaf auf Erden. Dolly ähnelt ihren Kollegen nicht nur darin, daß sie mit PR-Präzision auf den Markt geworfen wurde – sechs Monate Tragzeit und weitere sechs Monate bis zur Publikation, so ihr Erfinder Jan Wilmut –, sondern auch hinsichtlich ihrer technischen Perfektion: sie ist eine Konstruktion, bei der jeder Strich sitzt. Bei Dolly nämlich wird nichts dem Zufall überlassen – ihre special effects bestehen sozusagen darin, daß die gewünschte Erbinformation zu 100 Prozent reproduziert worden ist. Wie das? Extrahieren, umpolen, ausspülen, absaugen, verschmelzen – und fertig ist das Schafsgesicht, das uns 12 Monate später von den Zeitungsseiten herunter so gutmütig und dümmlich anblickt wie ein beliebiges anderes auch. Und doch: Dolly besitzt eine ganz besondere Ausstrahlung, man könnte sie beinahe als magisch bezeichnen, denkt man an die Diskursmaschinerie, die dieses Schaf aus England in Gang gesetzt hat. Allerdings ist Dolly nicht das einzige Produkt aus dem Labor der Wissenschaft, das den Laien zum staunenden Zuschauer vor der Bühne des wissenschaftlichen Magiers macht: ein Gen für Übergewicht, eines für Melancholie, das virtuelle Küken Tamagotchi – zahlreich und verblüffend sind die Produkte, die der Wundertüte entweichen, so daß wir uns mehr und mehr außerstande sehen, zu entscheiden, was science und was fiction ist.

Nun ist natürlich der philosophische Experte auf den Plan gerufen: entscheiden soll er hinterher, wem oder was der ontologische Primat zukommt, was zu geschehen hat und was verboten gehört. Darum bemüht er sich meist redlich, nur: seine Analysen sind Teil des umfassenden Kults, der das Expertenwissen begleitet und zum Scheincharakter wissenschaftlicher Rationalität beiträgt.

Die Ästhetisierung hat die wissenschaftliche Erklärung so gut wie die allgemeine Lebenswelt des wissenschaftlichen Zeitalters ergriffen: Fiction kommt als Fact daher und Facts haben nur dann eine reelle (Markt-)Chance, wenn sie sich ins Kleid der Fiction hüllen.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

Dieser Zustand einer allgemeinen Vermischung oder Durchdringung von Theorie mit ästhetischem Schein ist so neu nicht: um 1800 wird – zumindest auf dem Papier – vorgedacht, in welche Richtung der wissenschaftliche Geist voranschreitet, wenn sich die Philosophie ihre eigene Ästhetisierung zum Ziel setzt. Das frühromantische Programm einer Überführung von Philosophie in Dichtung gehört zu der letzten glänzenden Inszenierung des Idealismus; daß er sich selber als „magisch" definiert, verweist nicht zuletzt auf die irritierende Aktualität, die diesem Projekt zukommt: Am Beginn des 19. Jahrhunderts – diesem Jahrhundert des Reduzierens und Rechnens, des Entzauberns und Festschreibens – steht ein Projekt, das quasi in einem Übersprung über das 19. die Entwicklungen des 20. Jahrhunderts vorweggenommen hat.

Die verschleierte Jungfrau zu Sais

Unter den zahllosen Fragmenten, Notizen und Entwürfen, die dem Texttorso des frühromantischen Dichter-Philosophen Hardenberg sein unverwechselbares Profil geben, findet sich auch folgendes Distichon:

„Einem gelang es – er hob den Schleier der Göttin zu Sais –
Aber was sah er? Er sah – Wunder des Wunders – Sich Selbst."[1]

Zitiert wird hier eine Allegorie, die der Goethezeit lieb war und in der sich verschiedene Motivstränge verdichten. Sowohl Herder[2] wie Schiller[3] haben die auf den oberägyptischen Isiskult zurückgehende Göttin zum Inbegriff geheimnisvoll verschlüsselter und vor dem Menschen verborgener Seinswahrheit und zum wiederholten Gegenstand ihrer Dichtungen gemacht. Entscheidend ist hierbei, daß insbesondere bei Herder der Schleier, der die Göttin verhüllt, mit dem Schleier der Natur assoziiert wird und als ständig sich verändernder Teppich Ausdruck *und* Verhüllung einer rätselhaften und dem Wissen nicht zugänglichen Naturkraft darstellt. Der Schleier symbolisiert die Natürlichkeit schlechthin, das Werden und Vergehen, das stetige Wirken der Natur, das über dem Wesen der Dinge liegt und dieses mit einem veränderlichen Gewebe bedeckt, das definitives Wissen verunmöglicht. In der ver-

[1] Novalis I,110; hier und im Folgenden beziehen sich die Zitatnachweise auf Novalis, *Schriften*. 5 Bde., hg. von Paul Kluckhohn u. Richard Samuel, Stuttgart 1960 ff.
[2] Und zwar 1774/76 in der *Aeltesten Urkunde des Menschengeschlechts*.
[3] 1791 in der *Sendung Moses* und 1795 im Gedicht *Das verschleierte Bild zu Sais*.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

schleierten Göttin zu Sais, die im übrigen im „Seriadischen Land", also in der mythischen Heimat hermetischer Naturphilosophie, thront, verbildlichen sich nicht nur die zwei Aspekte der Natur, die in der philosophischen Terminologie mit natura naturans und natura naturata bezeichnet werden, sondern ebenso manifest die Assoziierung von Mutter Natur mit einer großen Textilkünstlerin. Der „Schleier der Natur" metaphorisiert das Naturphänomen als Textur, die als sichtbare der Wahrnehmung und Deutung zugänglich ist und mit dem Text des Textkünstlers analogisiert werden kann.[4]

Die Metapher von der flechtenden und webenden Natur und der Versuch, das Werk der Natur und das Werk des Dichters miteinander zu vergleichen, kennzeichnet die Anstrengungen der Goethezeit. Es bleibt aber beim Vergleich: Sowohl Herder wie Schiller betonen nämlich das Verbot, das als Inschrift das Bildnis der Göttin sakralisiert; keinem Sterblichen nämlich sei es erlaubt, die Göttin zu entschleiern und ihr Geheimnis zu enträtseln.

Das eingangs zitierte Distichon nun zeigt, daß das Motiv durch die frühromantische Poetologie eine wesentliche Umdeutung erfahren hat: Der Schleier der Natur *ist* der Schleier der Dichtung – verschleiern und entschleiern, oder eben dichten und deuten sind Sache des frühromantischen Dichter-Philosophen, der als letztes Geheimnis der Allegorese seinem eigenen Spiegelbild gegenübersteht. Die These soll im Folgenden erläutert werden.

Besagtes Distichon findet sich unter den Paralipomena zu den *Lehrlingen zu Sais*, einem Romanfragment, in dem Hardenberg den im Zweizeiler komprimierten Motivkomplex breiter ausgeführt hat. Der Roman erzählt von einer Art Kolloquium unter „Lehrlingen", d. h. Adepten, die sich die Erörterung naturphilosophischer Konzepte vorgenommen haben. Deren auseinanderklaffende Vielfalt und die historische Entwicklung, innerhalb derer einzelne Positionen sich ablösen, ergeben ein uneinheitliches und verwirrendes Bild; die Unentscheidbarkeit hinsichtlich der Richtigkeit eines bestimmten Naturbegriffs und die Plausibilität der einzelnen, einander widersprechenden Auffassungen intensivieren im Verlaufe des Gesprächs das Begehren nach der Göttin und d. h. den Wunsch des Wißbegierigen nach Erkenntnis der Wahrheit. Entscheidend und für die Konzeption frühromantischer Theorie aufschlußreich ist die „Lösung", die sich abzeichnet: im Moment, da der Wahrheitsdiskurs ins Stocken gerät – und unschwer ist hier ein epochaler Bezug zu entdecken –, bringt eine allegorische Figur, die die Dichtung verkörpert, mit der Erzählung

[4] Eine Vorstellung, die auf den älteren Topos vom „Buch der Natur" rekurriert. Vgl. hierzu Hans Blumenberg, *Die Lesbarkeit der Welt*, Frankfurt a. M. 1981.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

eines Märchens den frühromantischen „Ausweg": im Märchen von *Hyazinth und Rosenblüte* wird das Erkenntnisideal, welches im Rahmen des Romangeschehens, und d. h. diskursiver Wahrheitsermittlung, problematisiert wurde, allegorisch eingelöst.

Das eingeschobene Märchen erzählt die Geschichte von Hyazinths Wahrheitssuche. Hyazinth ist ein „wunderlicher" junger Mensch, dem eigentlich nichts fehlt und der sich doch beständig grämt. Seine Sonderlichkeit stigmatisiert ihn zum Auserwählten – seine Anlage, über „seltsamen Dingen" zu sitzen und ihnen nachzugrübeln, kann auch die Liebe zu Rosenblüte nicht korrigieren – sie scheint nur suspendiert, bis sie beim Auftauchen eines Mannes „aus fremden Landen", der „ein wunderliches Kleid mit vielen Falten und seltsamen Figuren hineingewebt"[5] trägt, erst richtig ausbricht. Der Fremde reaktiviert den romantischen Virus mit allen Regeln der Kunst: er erzählt „von fremden Ländern, unbekannten Gegenden, von erstaunlich wunderbaren Sachen", und hinterläßt beim Abschied ein Buch, „das kein Mensch lesen konnte".[6] Der Reiz zeitigt seine Wirkung: Rosenblüte verliert seine Liebe und Hyazinth kennt fortan nur noch *ein* Objekt des Begehrens, nämlich die „Mutter der Dinge" oder die „verschleierte Jungfrau".[7] Dieses Objekt liegt in märchenhafter Ferne, einem Irgendwo, das er zu suchen sich aufmacht. Den Weg zu der Göttin kann ihm niemand weisen, er entsteht parallel zu der Entwicklung, die sein Selbst durchmacht, ja er *ist* diese Entwicklung. Die Szenerie am Wegrand und selbst der Puls der Zeit machen die Steigerung seines Begehrens mit und stehen für die Erotisierung, die kurz vor dem Höhepunkt in den Traumzustand überführt und den Schlafenden in die Arme der Göttin schleust. Umarmung, Entschleierung und Identifizierung des entschleierten Bildes mit der ehemaligen Geliebten Rosenblüte fallen ineins zusammen. In einem einzigartigen Amalgam verschmelzen Vorher und Nachher, Hier und Dort, Traum und Realität, und: Eigenes und Fremdes. Der Moment höchster Lust nämlich schließt „alles Fremde von diesem entzückenden Orte aus"[8] und bringt stattdessen die Symbiose mit dem entschleierten und geliebten Frauenbild, in dem die begehrte Göttin und die verlassene Geliebte eins werden.

Das Begehren, so muß man demnach schließen, richtet sich auf den Schleier. Weder die schleierlose Rosenblüte am Anfang des Märchens, noch die entschleierte Göttin können das Begehren fesseln. Letztere wird nur begehrt,

[5] Novalis I, 93.
[6] Ebd.
[7] Ebd.
[8] Novalis I, 95.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

solange sie verschleiert bleibt. Entschleiert fällt sie mit dem längst Bekannten zusammen, und das Glück, von dem das Märchen erzählt, könnte ebensogut Enttäuschung sein. Ziel- und Fluchtpunkt des Begehrens ist der Schleier als Verrätselung des Bekannten und als Aufforderung zur Entschleierung oder Deutung. Der Schleier ist also Resultat des Weges, den Hyazinth zurückgelegt hat, vielmehr: er ist dieser Weg selbst. Der Schleier ist Ausdruck seiner Selbststeigerung: erst nach diesem Weg wird Rosenblüte zur Göttin, erst jetzt ist sie Hyazinths Werk, Resultat eines Verschleierns und Deutens, Objekt der Allegorese.

Rosenblüte, die verschleierte Göttin zu Sais und Hyazinth überblenden sich so zu *einem* Bild. Es ist deshalb nichts als stimmig, wenn das Distichon an Stelle der Geliebten das eigene Spiegelbild einsetzt. Das märchenhafte Happy-End verdeckt die eigentliche Tragik, die es zugleich enthüllt, nämlich: daß der Weg der Selbststeigerung, den Hyazinth gegangen ist und der ihn auf den transzendentalphilosophischen Höhepunkt führen soll – nämlich „das Ich seines Ichs zugleich" zu sein[9] – in die leere Selbstverdoppelung führt. Am Schluß bleibt an Stelle einer Erkenntnis der innersten Einheit alles Seienden (der Mutter der Dinge) nur das Selbst und sein Spiegelbild übrig. Auf der Projektionsfläche der jungfräulichen Mutter schaut Narziß sich selbst.

Der magische Idealismus oder die Romantisierungskunst

Der Wunsch, die Braut noch einmal zu erfinden, bildet das Zentrum des Märchens und entspricht überdies Hardenbergs Dichtungskonzeption, die er als „Romantisierungskunst" bezeichnet hat. Wenn Hyazinth der Braut einen Schleier webt, um sich selbst schließlich darin zu finden, dann heißt dies nichts anderes, als sie dem Prozeß des Romantisierens zu unterwerfen.[10]

Hardenbergs magischer Idealismus, den er selber auch als Romantisierungskunst bezeichnet, konzipiert sich definitiv erst im Anschluß an eine Relektüre von Kants *Kritik der reinen Vernunft*. Zu Kants Bestimmung des Begriffs des Unbedingten notiert Novalis in seinen Kant-Studien folgende

[9] Novalis II, 425.

[10] Daß der Schleier im Werk Hardenbergs mit der Dichtung assoziiert wird, zeigt beispielsweise auch folgende Passage aus dem „Ofterdingen": „Es dünkte mich, sie (die Dichter, R. F.) müßten befreundet mit den scharfen Geistern des Lichtes sein, die alle Naturen durchdringen und sondern, und einen eigentümlichen, zartgefärbten Schleier über jede verbreiten." Novalis I,260.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

Bemerkung: „Wir *erkennen* es (das Unbedingte) nur, *insofern* wir es *realisiren.*“[11] Und etwas später: „Sollte *practisch* und poetisch eins seyn (..)?“[12] Die Notiz ist, so kurz sie auch ist, ausgesprochen aufschlußreich und geeignet, die Umdeutung, die Hardenberg an Kant vornimmt, im Wesentlichen zu skizzieren.

Kant scheidet bekanntlicherweise das Unbedingte aus der theoretischen Vernunft aus und verschiebt es in den Bereich reiner Spekulation, um es nichts desto weniger in der praktischen Vernunft als Moralgesetz wieder einzuführen. Erkannt werden kann das Unbedingte nicht; es kann aber sehr wohl realisiert werden, und zwar als unbedingte Pflicht. Der kategorische Imperativ, die Realisierung eines allgemeinsten, nur formalen moralischen Gesetzes, verwirklicht Kant zufolge das Unbedingte als Freiheit. Wenn die theoretische Erkenntnis an die Erfahrung gebunden ist und also ein An-sich-Seiendes und Unbedingtes nicht in den Griff bekommt, so ist dagegen die praktische erfahrungsunabhängig und in ihrem Vollzug unbedingt. Bei Hardenberg nun findet eine signifikante Verschiebung statt, die überdies mit einem Schlag die Spaltung, die aus Kants Philosophie resultiert, überwindet: Kants Moralität tritt ihre Funktion an die Poesie ab – die poetische Realisierung des Unbedingten wird zum Beweis und Prüfstein menschlicher Freiheit. Mehr noch: die poetische Realisierung des Unbedingten fungiert als erweiterte *theoretische* Erkenntnis. Die Einbildungskraft, welche bei Kant noch im Bereich des rein Subjektiven verblieb und keine Erkenntnis eines objektiven Zusammenhangs für sich beanspruchen konnte, erlangt im frühromantischen Denken als „poetische Synthesis“ der Subjektivität objektive Verbindlichkeit.

Dieses „magisch-idealistische“ Verständnis der Subjektivität findet sich an etwas späterer Stelle, im *Allgemeinen Brouillon*, in folgende Notiz komprimiert:

> „Kants Frage: sind synthetische Urtheile a priori möglich? läßt sich auf mannichfaltige Weise specifisch ausdrücken.
> z. B. = Ist die Philosophie eine *Kunst* (eine Dogmatik) (Wissenschaft)
> = Giebt es eine Erfindungskunst ohne Data, eine absolute Erfindungskunst.
> = Lassen sich Kranckheiten nach Belieben machen etc.
> = Lassen sich Verse nach Regeln und ein Wahnwitz nach Grundsätzen denken. (..)
> = Ist *Magie* möglich, (...)“[13]

[11] Novalis II, 386.
[12] Novalis II, 390.
[13] Novalis III, 388.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

Führte Kants eigene Beantwortung obiger Frage zu der These, daß sich die Gegenstände nach der Erkenntnis richten und nicht umgekehrt, so konzentriert sich Novalis in der Ausfaltung der Frage auf die verschiedenen Möglichkeiten des Machbaren. Sein Interesse gilt der Reichweite kreativer Willkür und der Frage, wo und inwiefern der subjektiven Freiheit unüberschreitbare Grenzen gesetzt werden. Das Problem präzisiert sich in der Definition des magischen Vermögens: „Magie ist = Kunst, die Sinnenwelt willkührlich zu gebrauchen."[14] Gebrauchen meint hier soviel wie bestimmen, und zwar im Hinblick auf eine Steigerung dessen, was bestimmt werden soll. Dem magischen Idealisten sind das freie Spiel der Einbildungskraft, d. h. die Macht des kreativen Vermögens wichtigstes Desiderat einer auf Kant zurückgehenden Subjektsphilosophie. „Verse nach Regeln", „Kranckheiten nach Belieben", „Wahnwitz nach Grundsätzen" – gemeinsam ist all diesen Varianten magischer Praxis, daß sie versuchen, daß Unberechenbare einem System von Regeln einzuschreiben, um es handhabbar zu machen. So verstandene Magie hat ihr Ideal zwangsläufig in der Dichtung: Dichtung führt die Welt vor Augen, als ob sie an sich sinnvoll wäre. Wirklichkeit erscheint darin als durch und durch anthropomorphe und unterwirft sich dem Maßstab ihres Schöpfers, d. h. dem Menschen. Der Dichter zeigt Welt nicht, wie sie ist – das wäre ein wie auch immer zu verstehender Realismus, noch wie sie sein sollte, sondern er beschwört eine mit Sinn durchwirkte Welt, in der der Unterschied zwischen Möglichem und Wirklichem dahinfällt. In der Poesie wird das Geheimnisvolle etwas, was nach notwendigen Regeln konstruiert worden ist und doch nicht kausal-mechanischen Gesetzen gehorcht. Poesie verbindet den Zauber des Wunderbaren mit dem scheinbar Natürlichen und Notwendigen – jedes einzelne Wort findet sich in ihr in „schöner Gesellschaft", d. h. in einem zusammenhängenden Ganzen, welches dem Einzelnen einen passenden und sinnvollen Platz im Ensemble zumißt: „Die Poesie hebt jedes Einzelne durch eine eigenthümliche Verknüpfung mit dem übrigen Ganzen (..) die Poesie bildet die schöne Gesellschaft – die Weltfamilie – die schöne Haushaltung des Universums."[15] Und anstatt wie der Philosoph analytisch nur alles zu ordnen und zu „stellen", bemüht sich der Dichter, kraft seiner „Zauberworte", schöne, d. h. aus sich heraus sinnvolle Gruppen entstehen zu lassen: „Seine Worte sind nicht allgemeine Zeichen – Töne sind es – Zauberworte, die schöne Gruppen um sich her bewegen."

[14] Novalis II, 546.
[15] Novalis II, 533.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

Die romantische Rede vom dichterischen Zauberwort konzipiert – im Rückgriff auf die mystischen Sprachspekulationen der Renaissance und deren Lehre von den Ähnlichkeiten – einen Sprachbegriff, der das instrumentelle Sprachverständnis des 18. Jahrhunderts zu korrigieren trachtet.[16] In Hardenbergs Modell der „Zauberworte" geht es nicht mehr um die Frage nach der Arbitrarität, d. h. nach dem Verhältnis von Wort und Ding, sondern um das formale Verhältnisspiel der Ähnlichkeiten, um die „Syntax", die die Dinge so gut wie die Worte miteinander verkettet und aufeinander abbildet. Das formale Spiel, die „grammatische Mystik" sind für Hardenbergs Sprachkonzeption prioritär. Die Form der Sprache offenbart hierbei die Form des Seins, die musikalische, d. h. von einem semantischen Bezug befreite Sprache der Dichtung löst das Wort aus seiner Verzahnung mit dem Ding und errichtet stattdessen eine eigengesetzliche Welt, in der – so die Annahme – ein in der Wirklichkeit sonst verschütteter Sinn zum Tragen kommt.

Hardenbergs magisch-idealistischer Sprachbegriff zeigt, worauf es ihm ankommt: auf das Zusammenfallen von Sein und Bedeuten, oder von Ontologie und Semiologie. Dies wird augenfällig auch an anderer Stelle, wo Hardenberg sich explizit auf eine kabbalistische Schöpfungsformel bezieht und mit dieser sein Sprachideal assoziiert: „Eine Definition ist ein *realer,* oder generirender Name. Ein gewöhnlicher Namen ist nur eine Nota." Und weiter: „Schemhamphorasch – Name des Namens. Die reale Definition ist ein Zauberwort."[17] „Schemhamphorasch" bezeichnet hier das Ideal, wie es zuerst die biblisch-johanneische Tradition überliefert und wie es von der kabbalistischen Sprachmystik aufgenommen wird: erinnert wird an eine Sprachfähigkeit, in der Schaffen und Benennen eins sind. Die menschliche Sprache ahmt dieses nur dem Schöpfergott ganz zugedachte Sprechen zwar nach; sie bleibt aber, da sie immer zugleich spontan schaffend und rezeptiv aufnehmend ist, unvollständig. Menschliches Sprechen ist nur zum Teil „generierend", eher ein Verwandeln und Übersetzen, denn ein Schöpfen oder Schaffen. Und doch: „homo secundus deus" – das ursprüngliche und göttliche Sprechen, in dem Schaffen und Benennen eins wäre, schwebt Hardenberg als Ideal oder als „Zauberwort" vor.

Die poetische Sprache als magische Praxis – das wäre die dichterische Beschwörungsformel, der es gelingen müßte, das Benannte zu erschaffen und

[16] Hardenbergs Sprachtheorie und sein Rekurs auf den Sprachbegriff der Renaissance kann hier nicht ausführlich dargestellt werden. Vgl. hierzu meine Arbeit *Des Dichters Sophia. Entwürfe des Weiblichen im Werk Friedrich von Hardenbergs*, Köln/Weimar/Wien 1997.

[17] Novalis II, 592.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

im Akt des Benennens in die Präsenz zu holen. Es wäre diejenige Sprache, die den Unterschied zwischen Sein und Benennen nicht anerkennt und den ontologischen Primat des Wirklichen vor der Kunst verleugnet.

Dichterische Schöpfung ist für Hardenberg eine „Erfindungskunst", die das Gewöhnliche und Faktische ganz im Geheimnisvollen aufgehen läßt. Oder anders gesagt: die neben oder hinter dem Schleier der kreativen Subjektivität nichts anderes mehr kennt.

Die Poetisierung der Wissenschaften

Die Poetisierung der Wissenschaften und deren Überführung in eine Einheitswissenschaft gehört zu den großartigsten und auch unbescheidensten Projekten, die die Philosophie seit 1800 ausgebrütet hat: „Verwandlung aller Wissenschaften in Eine ist freylich eine philosophische Aufgabe – eine absolute Forderung der Lust zu wissen."[18]

Das Ideal einer Einheitswissenschaft, das hier anvisiert wird, reflektiert nicht nur das transzendentalphilosophische Ideal vollendeten Selbstbewußtseins, sondern weiß sich auch von einem Begehren geleitet, das gewissermaßen aufs Ganze geht.

Die „Simplification und Combination der Wissenschaften", d. h. also ihre Mathematisierung, hat ihren Zweck und ihr Ziel in der Einen Wissenschaft, welche die Totalität der Wirklichkeit nicht nur abbildet, sondern rekonstruiert und damit ersetzt.

Innerhalb dieses Projekts der umfassenden Systematisierung und Vernetzung, welche die sich spezifizierenden und ausdifferenzierenden wissenschaftlichen Disziplinen miteinander verbinden und zu einer Art gigantischen Interdisziplinarität führen möchte, übernimmt die Poesie die Funktion der Übersetzung. Unter Poetisierung versteht Hardenberg nämlich Ineinanderverwandlung oder Überführung des einen ins andere; poetische Anwendung einer Wissenschaft meint Anwendung der einen Wissenschaft auf möglichst viele andere. Poetische Anwendung einer Wissenschaft auf beliebige andere ist poetische Synthesis oder freie Verkettung; eine Verkettung also, die versucht, das absolut Selbsttätige des transzendentalphilosophischen Prinzips in den positiven Wissenschaften wirksam werden zu lassen, um diese im Hinblick auf die eine Gesamtwissenschaft zu steigern und zu vereinen. Das letzte

[18] Novalis III, 666.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

Erkenntnisziel aber ist das Ganze schlechthin; es ist – ganz platonisch – das *eine* Gesetz, aus dem alles, was ist, erklärt werden kann, das Geheimnis, das die „Lehrlinge zu Sais" als „verschleierte Göttin" bezeichnet haben.

Das methodische Vorgehen dieser Poetisierung der Wissenschaften liegt im Analogie-Denken und in Hardenbergs Sprachbegriff. Wenn in der göttlichen Sprache Sein und Bedeuten zusammenfallen und Benennen und Schaffen in einem Akt zusammenfallen, so versucht dagegen die menschliche Sprache, die idealiter immer Poesie ist, im unendlichen Übersetzen sich dem göttlichen Wort zu nähern. Eine poetisierte Wissenschaft, welche die verschiedenen Wissensgebiete aufeinander abbilden und miteinander vernetzen möchte, arbeitet damit an der Verwirklichung des Ideals, das Hardenberg in einem Fragment als „Schemhamphorasch" bezeichnet hatte. Mit dem Projekt einer poetisierten Wissenschaft verfolgt Hardenberg nicht nur einen „ganzheitlichen", d. h. totalen Wissensanspruch, sondern ebenso die Überwindung der instrumentellen Vernunft der positiven Wissenschaften.

Davon legt wiederum ein Fragment Zeugnis ab: „Unser Denken war bisher entweder blos mechanisch – *discursiv* – atomistisch – oder blos intuitiv – dynamisch – Ist jezt etwa die Zeit der Vereinigung gekommen?"[19] Die programmatische Forderung nach einer Poetisierung der Wissenschaft strebt also eine integrative Vervollständigung bisheriger Methoden und Wissensformationen an. Das mechanistische Weltbild, das das wissenschaftliche Denken seit dem siebzehnten Jahrhundert bestimmt und das sich aus einem dynamischen, sprich hermetisch-naturphilosophischen Denken herausentwickelt und von diesem emanzipiert hat, charakterisiert Novalis wiefolgt: „Aus logischen Atomen baut er (d. h. der mechanistische Denker, R. F.) sein Weltall – er vernichtet alle lebendige Natur, um ein Gedankenkunststück an ihre Stelle zu setzen – sein Ziel ist ein unendliches Automat."[20] Als Gegenstück zum Naturwissenschaftler Baconscher Herkunft nennt Hardenberg den „Alchymisten"; dieser ist bloß „dynamisch", denn: „Er haßt Regel, und feste Gestalt. Ein wildes, gewaltthätiges Leben herrscht in der Natur – Alles ist belebt. Kein Gesetz – Willkühr und Wunder überall."[21] Diese beiden gegensätzlichen Haltungen zu vereinen und wechselseitig durcheinander zu ergänzen ist Aufgabe desjenigen, der die synthetische dritte Stufe ersteigt. Er erscheint als Künstler: „Die dritte Stufe ersteigt der Künstler, der Werckzeug und Genie

[19] Novalis II, 524.
[20] Ebd.
[21] Novalis II, 524.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o

zugleich ist. (...) Er findet, daß so heterogen auch diese Thätigkeiten (die mechanische und die dynamische, R. F.) sind, sich doch ein Vermögen in ihm vorfinde von Einer zur andern überzugehn, nach Gefallen seine Polaritaet zu verändern (...)"[22]

„Werckzeug und Genie" also ist der Künstler, das heißt aber im Kontext der Wissenschaftstheorie nichts anderes, als daß er Möglichkeiten und Reichweite der instrumentellen Vernunft („Werckzeug") durch die intuitiven Qualitäten der Einbildungskraft („Genie") zu ergänzen weiß. Eine poetisierte Wissenschaft kombiniert folglich je nach Bedarf die diskursive und instrumentelle Ratio mit den alten Fähigkeiten der Inventio und Imaginatio. Damit ist eine entscheidende und integrative Vervollständigung des wissenschaftlichen Geistes anvisiert: in einer poetisierten Wissenschaft erhalten Phantasie und Kreativität, Intuition und Heuristik einen nicht zu unterschätzenden Stellenwert. Poetisches Denken ist demnach integrierendes Prinzip vielmehr denn Gegenentwurf zu den positiven Wissenschaften; dichterische Kreativität, wie sie von Hardenberg verstanden wird, ist nicht ein dem wissenschaftlichen Diskurs Äußerliches und Unverfügbares, sondern bisher fehlendes Moment in diesem selbst. Sie wird als notwendige Ergänzung in die methodische Systematik aufklärerischer Herkunft integriert.

Die Wissenschaftskritik, die Hardenberg mit seinem enzyklopädischen Projekt anstrebt, steht weder im Zeichen einer Umkehr noch im Formulieren einer Alternative, sondern einer Erweiterung und Vernetzung bisheriger wissenschaftlicher Theorieansätze. Das Produkt, das sich daraus ergeben dürfte, kann metaphorisch und in Anlehnung an das obige Zitat mit seiner Unterscheidung in mechanistisches „Automat" und dynamisches „wildes Leben" als „wilder Automat" bezeichnet werden. Eine Metapher, die erstaunlich modern anmutet und auf die ich am Schluß in einem anderen Zusammenhang noch einmal kurz zurückkommen werde.

Vorerst aber läßt sich folgender Schluß ziehen: Die poetische Wissenschaft des Novalis ist Echo und Replik auf den aufgeklärten und positiven Wissenschaftsbegriff, der Natur als entschleierte und entmystifizierte zurückläßt. Der Schleier aber, den die frühromantische Philosophie mit der Poetisierung der Wissenschaften zu weben versucht, rettet kein wie auch immer verstandenes Geheimnis der Natur; anstatt ins verborgene Antlitz der Göttin zu schauen steht der poetische Wissenschaftler sich selbst gegenüber. Die Vermenschlichung des Natürlichen aber, die damit Hand in Hand geht, tilgt an der Natur

[22] Novalis II, 525.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

das Gynäkomorphe und schleust Weibliches als kreatives Potential in die Vernunft selbst und deren Produkte ein.

Von Newton bis Kant dominierte der Mechaniker, der die Natur unterwirft und in der Unterwerfung positiviert. Die vollständige Beherrschung allerdings blieb diesem versagt, so daß er von einem wilden, naturwüchsigen und unberechenbaren Rest umzingelt wurde, der durch den Raster der positiven Vernunft nicht einzufangen war. Bei Hardenberg dagegen führt die Poetisierung der Wissenschaft zu einer Verfeinerung und Verbesserung des erkenntnistheoretischen Rasters, und zwar derart, daß er sich zuletzt zum Schleier verdichtet, der die Wirklichkeit erstickt: dem poetischen Wissenschaftler nämlich steht kein Anderes und Unverfügbares gegenüber, sondern ein wohl organisiertes Universum von Signaturen oder „Chiffren". Die Rede von den „Chiffren" allerdings spricht für sich: „Chiffrensprache" gebraucht Hardenberg sowohl für die natürliche wie für die gedruckte, bibliophile Welt.[23] Auszudeutende Zeichen hier wie dort: im semiologischen Universum wird derjenige, der Zeichen deuten, mit Zeichen umgehen und Zeichen einsetzen kann, zum Schöpfer dessen, was ist.

Der Schleier der Deutungen und Erklärungen aber erbt vom Schleier der Natur die magische Aura: ein aufgebauschter Faltenwurf, der einen wieder das Staunen und Schaudern lehrt.

Magisches fließt also zurück in die Philosophie und die Wissenschaft und wird zu einem ihrer wesentlichen Momente. Nicht nur, daß – wie Rüdiger Bubner meint[24] – ein immer dichter geknüpftes Netz von theoretischen Erkenntnissen eine durch und durch problematisierte Wirklichkeit überwuchert und diese mit einem ästhetischen Schein überzieht. Mehr noch: dieses Netz selbst trägt magische Züge.

Epilog

Zur Zeit, da ich diesen Aufsatz schreibe, liefern sich in Manhattan zwei für mich schon beinahe extraterrestrische Größen einen erbitterten Wettkampf: der russische Schachweltmeister Garri Kasparow gegen den IBM-Super-Computer Deep Blue – im Moment steht es 2:2.

[23] Vgl. Novalis II, 662.

[24] In: Rüdiger Bubner, *Ästhetische Erfahrung*, Frankfurt/M. 1989, S. 134.

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.or

Natürlich muß der Name des Computers auf jemanden, der sich bis zum Überdruß mit der blauen Blume beschäftigt hat, geradezu eine unwiderstehliche Anziehungskraft ausüben. Ironisch gemeint oder nicht: Daß der aufgerüstete Schachcomputer mehr ist als ein kühler Rechner, dafür steht sein Name. Die mystische Tiefe versetzt nicht nur Garri Kasparov in Angst und Schrekken. Das Anthropomorphe dieses „wilden Automaten", so könnte man etwas paradox formulieren, ist sein unberechenbar Weibliches: ein Schirm oder eine Projektionsfläche, hinter der sich ein gefährlich lockender Abgrund verbirgt. Die narzißtische Inszenierung hält dieweil die halbe Welt in Atem: nichts weniger als den „menschlichen Geist" zu retten, d. h. zu beweisen, hat sich Kasparov vorgenommen. Die magische Aura, die sowohl den Schachweltmeister wie den Super-Rechner umgibt, verschleiert den Reduktionismus, der die menschliche Intelligenz aufs Schachspiel zurückstutzt. Der blaue Schirm – eine poetische Reminiszenz an die Romantik – gerät zur Projektionsfläche eines narzißtischen Schauspiels, an dem die Welt identifikatorisch teilnimmt. Und nun soll Kasparow im zweiten Spiel auch noch die „Hand Gottes" gesehen haben – der liebe Gott und Garri Kasparow als zwei ebenbürtige Partner – ein metaphysisches Gruseln überkommt mich. Die Maschine als Mittel zur Selbstvergottung – ich frage mich nur: wen sehe ich lieber in der Pose Gottes, den russischen Schachweltmeister oder den amerikanischen Giganten IBM?

P. S. Deep Blue hat gewonnen. Kasparow: „Ich schäme mich."

Anschrift der Autorin: Regula Fankhauser, Thunstr. 39, CH-3005 Bern

censed from Philosophy Documentation Center for OCLC WorldCat Local 2017/8/15 © 2017 Philosophy Documentation Center http://www.pdcnet.o