

SANNA SCHULTE

Graz

## Die romantische Entzifferung der Welt von CERVANTES bis CALVINO. Über die Wiederkehr der Romantik und ihrer Beziehung zu kollektiven Unbewussten

Wie wirkmächtig sind die ästhetischen Konzepte der Romantik und welche Gültigkeit haben sie über die Epoche der Romantik hinaus bei literarischen Versuchen, die Welt zu entziffern? Ausgehend von dieser Fragestellung stehen die Transzendentalpoesie der Romantik und das Prinzip der frühromantischen Ironie im Zentrum dieses Beitrags. Ihre Bedeutung allerdings reicht über die Epochengrenzen der Romantik hinaus; das zeigen Vorläufer wie CERVANTES und ebenso postmoderne Autoren, deren poetologischen Programme im engen Zusammenhang mit der frühromantischen Ironie nach der Definition FRIEDRICH SCHLEGELS stehen. Auf dieser Basis wird die These eruiert, inwiefern die selbstreflexiven Momente als Diskussion der Möglichkeitsbedingungen von Kunst die anhaltende Faszination für die Romantik begründen. Eine mögliche Erklärung für die beständige Wiederkehr und Aktualisierung der romantischen Ästhetik im Verlauf der Literaturgeschichte liegt in ihrer Fähigkeit, das Verhältnis des Menschen zur Welt versuchsweise zu fassen. Sie vermittelt somit eine Ahnung von der Schöpfung ebenso wie von unserer Psyche.

**Schlüsselwörter:** Romantik, Postmoderne, Ironie, Unbewusstes, ITALO CALVINO, FRIEDRICH SCHLEGEL

**The romantic deciphering of the world from CERVANTES to CALVINO. On the return of Romanticism and its relationship to the collective unconscious**

How potent are the aesthetic concepts of Romanticism, and what validity do they have beyond the epoch of Romanticism in literary attempts to decipher the world? Starting from this question, the transcendental poetry of Romanticism and the principle of early Romantic irony are at the center of this essay. However, their significance extends beyond the Romantic epoch, as shown by precursors such as CERVANTES and postmodern authors whose poetological ideas are closely related to early romantic irony as defined by FRIEDRICH SCHLEGEL. On this basis, this thesis explores how the self-reflexive moments are a discussion of the conditions of the possibility of art and are the reason for the enduring fascination with Romanticism. A possible explanation for the constant return to and renewal of romantic aesthetics over the course of literary history lies in Romanticism's constant attempt to grasp the relationship between human existence and the world. In this respect the Romantic aesthetic conveys a sense of creation as well as of the human psyche.

**Keywords:** Romanticism, Postmodernism, Irony, Unconscious, ITALO CALVINO, FRIEDRICH SCHLEGEL

**Romantyczne czytanie świata od CERVANTESA do CALVINO. O powrocie romantyzmu i jego związku z podświadomością zbiorową**

Jak istotne są estetyczne koncepcje romantyzmu i jaką rolę zyskują one po epoce romantyzmu w literackich próbach czytania świata? Opierając się na tym pytaniu, artykuł koncentruje się na poetyce romantyzmu i wczesnoromantycznej ironii. Koncepcje te wykraczają poza epokowe granice romantyzmu; pokazują to zarówno prekursorzy tacy jak CERVANTES jak i postmoderniści twórcy, których programy literackie są ściśle związane z ironią, zdefiniowaną przez FRIEDRICH SCHLEGELA. Na tej podstawie artykuł formułuje tezę dotyczącą autorefleksji jako znaku trwałej fascynacji romantyzmem w sztuce. Jednym z możliwych wyjaśnień ciągłego powracania i aktualizowania się estetyki romantycznej w historii literatury jest jej zdolność do uchwycenia relacji między człowiekiem a światem. W ten sposób zaczynamy rozumieć zarówno ideę stworzenia jak i psychikę człowieka.

**Słowa kluczowe:** romantyzm, postmodernizm, ironia, podświadomość, ITALO CALVINO, FRIEDRICH SCHLEGEL

**Die romantische Potenzierung der literarischen Welt**

Die Welt muß romantisirt werden. [...]

Romantisiren ist nichts, als eine qualitative Potenzirung.

(NOVALIS 1991:545)

## 1. Einleitung

NOVALIS' Diktum, die Welt müsse durch eine **Potenzierung** romantisiert werden, gehört zu den treffendsten Bezeichnung des romantischen Verhältnisses von Weltwahrnehmung und Poesie. Die ‚mise en abyme‘, das Bild im Bild, das sich unendlich wiederholt oder spiegelt, und in der Romantik unheimlich populär war, liefert die anschauliche optische Variante zu diesem Verfahren. Als ein Beispiel für eine literarische Version einer ‚mise en abyme‘ gibt ITALO CALVINO zu bedenken, dass der betörende Gesang der Sirenen, den der an den Schiffsmast gebundene Odysseus hört, dessen eigene Geschichte erzählt: die Odyssee (CALVINO 1984). Inwiefern NOVALIS qualitative Potenzierung auch als literarischer Auftrag zu verstehen ist, sich an sie eine Poetologie bindet und wie verbindlich diese im Verlauf der Literaturgeschichte immer wieder ist, soll im Folgenden genauer untersucht werden.

Der Beitrag gliedert sich in vier Schritte. Im ersten wird in einer Zusammenschau etablierter Romantik-Forschung – mit einem Fokus auf die vor allem von FRIEDRICH SCHLEGEL definierte frühromantische Ironie und deren charakteristische Bewegung des Oszillierens – die Transzendentalpoesie der Romantik und die spezifische Form der Arabeske vorgestellt. Sie stellen den theoretischen Rahmen dar für das, was NOVALIS Potenzierung nennt. Ein zweiter Schritt spannt ein weites Netz über Raum und Zeit – von Shakespeare, CERVANTES und Sterne hin zu postmodernen Autoren wie ITALO CALVINO –, um die Präsenz der in der Frühromantik virulenten und ausformulierten ästhetischen Prinzipien über Epochen, Sprachen und Landesgrenzen hinweg zu zeigen. Der dritte Schritt fragt nach dem Grund für diese scheinbare Allgemeingültigkeit der Prinzipien und sucht eine Antwort in der Fähigkeit der frühromantischen Ästhetik, auf die Möglichkeitsbedingungen von Kunst zu reflektieren. Im vierten und letzten Schritt wird die Idee verfolgt, inwiefern dasselbe für die Psyche gelten kann. Liegt die Popularität der Ironie in ihrer Verbindung zu Strukturen eines auch kollektiven (Un)Bewusstseins?

## 2. Zur romantischen Ästhetik

„Ich bin mir selbst ein Gegenstand der Anschauung und des Denkens“ (KANT 1900), bestimmt Immanuel Kant den Grundsatz der Transzendentalphilosophie in seinen *Vorlesungen über Metaphysik*. Diese revolutionäre philosophische Betrachtungsweise, die auf Selbstbewusstsein zielt, wird von den

Frühromantikern in ein literarisches Konzept übertragen: Sie machen sich selbst, ihre Texte und die Bedingungen von Literatur zum Gegenstand ihrer Poesie. Die Reflexionen über den Entstehungsprozess des Werkes, den Aufbau, die Vorbilder und die erwünschte Wirkung auf den Leser werden zum Dreh- und Angelpunkt der romantischen Literatur. Ein Grund für diesen Fokus auf die Selbstreflexion liegt in der fundamentalen Infragestellung des künstlerischen Schaffensprozesses durch die Aufklärung. Woher kommt die Literatur und an welche Bedingungen ist sie geknüpft, wenn sie nicht mehr durch äußere Instanzen vorgegeben wird? Die frühromantischen Dichter und Denker suchen die Bedingungen ihres Schaffens bei sich selbst und entwickeln das Konzept einer autonomen und autoreflexiven Kunst. Die Literatur bekommt ein Selbstbewusstsein.

Zu den wichtigsten Theoretikern der frühromantischen Poetologie zählt FRIEDRICH SCHLEGEL, der auf der Grundlage von Kant ein Konzept der Transzendentalpoesie entwickelt:

Transzendentalphilosophie im Sinne Kants ist eine Philosophie, welche den Erkenntnisprozess durchgängig mit der Reflexion über die Möglichkeitsbedingungen von Erkenntnis verbindet. Analog dazu wäre Transzendentalpoesie eine Poesie, die in den Darstellungsprozess selbst die Reflexion über ihre eigenen und spezifischen Möglichkeitsbedingungen integriert. (SCHMITZ-EMANS 2004:51)

Mit der Selbstreferenzialität und dem Bewusstsein der eigenen Artifizialität verknüpft ist der Begriff der ‚romantischen Ironie‘, den FRIEDRICH SCHLEGEL ins Zentrum seiner Ausführungen stellt und als einen „steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung“ (SCHLEGEL II 1967:172) charakterisiert, wobei das Geschaffene immer wieder hinterfragt und reflektiert wird, die Möglichkeit seiner Rücknahme immer präsent bleibt:

Das Absolute, das der Dichter aussagen soll, stellt sich ihm als ein unentwirrbares Chaos dar. Er kann die Ordnung des Universalen mit seinem begrenzten Intellekt nicht erfassen, sondern immer nur vereinzelte Einblicke gewinnen. Dieses Bewußtsein macht ihn skeptisch gegenüber seinem eigenen Schaffen. Er überläßt sich nie ganz ohne Rückhalt seinem schöpferischen Enthusiasmus, sondern macht dessen Produkt stets zum Objekt eines kritischen Bewußtseins. Darum nennt Schlegel die Ironie den ‚steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung. (BAUSCH 1964:114)

FRIEDRICH SCHLEGEL definiert die Ironie als eine Bewegung zwischen zwei im Grunde unvereinbaren Gegensätzen wie Endlichkeit und Unendlichkeit oder Ordnung und Unordnung. Dabei geht es gerade nicht um die Vereinbarkeit oder Versöhnung der Gegensätze, sondern um eine Bewegung zwischen

den Extremen, einen Schwebestand, ein Oszillieren: „Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben und keins zu haben. Er wird sich wohl entschließen müssen, beides zu verbinden“ (SCHLEGEL II 1967:173). Im ironischen Spielraum wird alles beweglich und insofern relativiert, als das Gegenteil schon mitgedacht wird, aber es wird dadurch nicht vernichtet oder unwahr (vgl. ALLEMANN 1956:23): „Alles was etwas wert ist, muß zugleich dies sein und das Entgegengesetzte“ (FRIEDRICH SCHLEGEL zitiert nach BEHLER 1969:112). Die Reflexion tritt an zentrale Stelle, die „als Grenzwerte einer oszillierenden Bewegung beide Momente aus sich selbst hervorbringt: den Schein eines Gegebenen und seine (ironische) Rücknahme“ (GELLHAUS 1995:13).

Man kann die frühromantische Ironie mit Peter Szondi als ästhetische Relativitätstheorie betrachten: „Die romantische Ironie faßt die Realität als ein Vorläufiges auf und bringt ihrerseits nur Vorläufiges hervor“ (SZONDI 1973:157). Es muss nicht etwas verworfen werden, um etwas Anderes geltend zu machen. Gegensätze können nebeneinander stehen, schließen einander nicht aus, sind jedoch auch nie endgültig: „Das Gesagte wird durch die Art, wie es gesagt wird, aufgehoben zugunsten eines anderen, dem das gleiche Schicksal blüht, nämlich, kaum gesagt, zugunsten eines dritten sich aufheben zu müssen“ (FRANK 1989:311). Diesem poetologischen Prozess liegt die Erkenntnis zugrunde, dass sich Wahrheit und Wirklichkeit nicht fassen lassen, sondern man nur versuchen kann, sich ihnen anzunähern. Durch das romantische und ironische Erzählen ist der Leser aufgefordert, mit dem Autor an der Berechenbarkeit und Verfügbarkeit der Welt beständig zu zweifeln. Was sich aus diesem Vorgehen ergibt, ist letztlich vor allem „Einsicht in die Gebrechlichkeit der Welt“ (DENNELER 1996:122).

FRIEDRICH SCHLEGEL verbindet seine Transzendentalpoesie nicht nur mit dem für sie zentralen Konzept der frühromantischen Ironie, deren charakteristische Bewegung mit dem Begriff des Oszillierens gefasst wird, sondern ebenso mit der Form der Arabeske. Die Arabeske ist ihm zufolge die geeignete Form für das ironische Erzählen, denn sie hat „das Geschick, Heterogenes und einander Widerstrebendes in ein formales, ästhetisches Beziehungsverhältnis zu setzen, ohne die Andersartigkeit harmonisierend aufzulösen“ (OESTERLE 1995:181). Die Arabeske ist Unordnung und Ordnung zugleich. Sie vereinigt Verwirrung und künstliche Ordnung, sowie Fülle und Einheit nach SCHLEGELS Leitidee des Oszillierens. Das Chaos ist Ausdruck einer nicht vorgefundenen Ordnung in der Welt, es bildet den Zufall nach, ist das Leben selbst, während das System den Rahmen für die Theorie, die

Reflexion, die Philosophie bildet, die in jeder Arabeske enthalten ist: „wahre Arabesken“ vereinigen den Roman und die Theorie des Romans“ (POLHEIM 1969:73). So entsteht der Roman des Romans, der sowohl Theorie und Praxis als auch Poesie und Wissenschaft miteinander verbindet.

Was schließlich die Verschmelzung von Poesie und Philosophie im Roman betrifft, die Schlegel forderte, so waren seine diesbezüglichen Bemerkungen nicht divinatorisch, sondern historisch getreu; denn das 18. Jahrhundert ist ja das klassische Jahrhundert des philosophischen Romans. Man denke etwa an Voltaires Polemik gegen Leibniz im *Candide*, an Diderots *Jacques le Fataliste*, an die Rolle, die Humes Philosophie im *Tristram Shandy* spielt. (EICHNER 1969:161)

### 3. Gleichzeitig in der Welt Sein und über der Welt Stehen

Der nun folgende Abschnitt zu LUDWIG TIECK und JEAN PAUL soll veranschaulichen, wie diese theoretischen Ideen in einigen zentralen Texten der Epoche deutlich widerscheinen. Darüber hinaus öffnet ein erster Brückenschlag in die Postmoderne den Blick auf die Anwendbarkeit der frühromantischen Konzepte über die Romantik hinaus: Die Verwandtschaft zwischen JEAN PAULS und ITALO CALVINOS Texten wird augenfällig.

Ob TIECKS Theaterstücke als angemessenes literarisches Pendant zu FRIEDRICH SCHLEGELS Theorie der romantischen Ironie gelten dürfen, ist in der Literaturwissenschaft heftig umstritten. Während Beda Allemann die These vertritt, TIECKS Auffassung der Ironie beruhe auf dem banalen Missverständnis, Ironie sei Illusionszerstörung (vgl. ALLEMANN 1956:50), versucht Ingrid Strohschneider-Kohrs nachzuweisen, dass die Ironie in TIECKS Lustspielen über die reine Illusionszerstörung hinausgehe und als ästhetische Intention und Gestaltungsprinzip erkennbar sei (vgl. STROHSCHNEIDER-KOHR 1977:316). FRIEDRICH SCHLEGEL selbst rühmt TIECKS „Sinn für Ironie“ – in *Franz Sternbalds Wanderungen* scheine „der romantische Geist angenehmer über sich selbst zu fantasieren“ (SCHLEGEL II 1967:245) –, so dass ich zu Illustrationszwecken kurz auf TIECKS Lustspiel *Der Gestiefelte Kater* eingehen möchte.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Wenn man etwas weiter ausholen würde, könnte man diesen Bogen schon über CHRISTOPH MARTIN WIELAND spannen: Auch er lässt sich als bedeutender Transformator der Ironie von einer rein rhetorischen zu einer literarisch-ästhetischen Form begreifen. Sein früherer Roman *Don Sylvio von Rosalba* (1764) spielt intertextuell mit CERVANTES' *Don Quixote* und entwickelt neben dem expliziten Rückgriff zudem die Tradition des pikaresken und ironischen Erzählens weiter.

Die Rahmenhandlung des auf die Bühne gebrachten Märchens ist eine Publikumskarikatur – durchaus vergleichbar mit PETER HANDKES *Publikumsbeschimpfungen*, mit dem Unterschied allerdings, dass TIECK sicherheitshalber ein fiktives Publikum verhöhnt. Die Geschichte vom gestiefelten Kater hebt sich zugunsten der „Spielidee der Konfrontierung des Theaters mit dem Theater“ (STROHSCHNEIDER-KOHRs 1977:301) auf und inszeniert dieselbe als Antwort auf die Frage, „ob nicht Kunstwerke existieren, bei denen Täuschung nicht die erste Bedingung, das Hauptgesetz ausmacht“ (TIECK 1855:142). Die romantische Potenzierung wird deutlich sichtbar im Selbstbewusstsein der Figuren als Schauspieler, in denen sich das ironische Weltverhältnis der frühromantischen Dichter und Denker spiegelt: die Verbindung des „In-der-Welt-Seins“ mit dem „Über-der-Welt-Stehen“ (SZONDI 1973:159f.; vgl. auch GREINER 1996).<sup>2</sup>

Das Bewusstsein von sich selbst als Mensch bzw. Figur beruht auf diesem doppelten Blick, der einerseits die menschlichen Verstrickungen ausbuchstabiert und andererseits die Außenperspektive auf diese Begrenztheit sucht, nicht um erstere aufzulösen, sondern kontrastierend beiden gleichermaßen Geltung zu verschaffen. Der programmatische Perspektivwechsel zwischen Mikroskop und Fernrohr in der *Vorschule der Ästhetik* beispielsweise ermöglicht die typische Ironie JEAN PAULS und gehört zu seiner poetologischen Grundkonzeption:

Ich konnte nie mehr als drei Wege, glücklicher (nicht glücklich) zu werden, auskundschaften. Der erste, der in die Höhe geht, ist: so weit über das Gewölke des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäusern und Gewitterableitern von weitem unter seinen Füßen nur wie ein eingeschrumpftes Kindergärtchen liegen sieht. – Der zweite ist: - gerade herabzufallen ins Gärtchen und da sich so einheimisch in eine Furche einzunisten, daß, wenn man aus seinem warmen Lerchennest herausieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuser und Stangen, sondern nur Ähren erblickt, deren jede für den Nestvogel ein Baum und ein Sonnen- und Regenschirm ist. – Der dritte endlich – den ich für den schwersten und klügsten halte – ist der, mit den beiden andern zu wechseln. (JEAN PAUL IV 1960:85f.)

---

<sup>2</sup> Greiner argumentiert, dass TIECKs Werk die komödiantischen Elemente der Märchenform auf innovative Weise reflektiert und transformiert. Er hebt hervor, dass TIECK in seinem Werk die traditionelle Märchenstruktur parodiert und dabei eine tiefgehende Reflexion über die Natur des Komischen und die Möglichkeiten des Erzählens bietet. Greiners Untersuchung zeigt, dass TIECK nicht nur die Märchenmotive neu interpretiert, sondern auch die Grenzen des Genres auslotet, indem er komödiantische Elemente mit einer romantischen Reflexion verbindet.

SCHLEGEL, der sich über JEAN PAUL durchaus auch kritisch geäußert hat, bezeichnet dessen Texte im *Brief über den Roman* als „die einzigen romantischen Erzeugnisse unseres unromantischen Zeitalters“ (SCHLEGEL II 1967:330). Dieses Lob bezieht sich auf die narrativen Strategien JEAN PAULS, hauptsächlich die Ironie und die reflektierenden Passagen der Erzählerfiguren, die sich zu einer eigenständigen Geschichte des Erzählens verdichten. Dies verleiht JEAN PAULS Texten die für SCHLEGEL so zentrale Balance zwischen Konstruktion und Destruktion. Es gelingt JEAN PAUL, „die tradierte Romanform zu sprengen und dennoch einen Roman zu schreiben“ (HILLEBRAND 1972:173).

JEAN PAULS Verhältnis zu den Romantikern ist gespalten. Im Gegensatz zu TIECK, der oft als Paradebeispiel der Romantik angeführt wird, fügt er sich nicht ohne Widerstand in diese Epoche. JEAN PAULS Ironie und seine Romankonzeption rücken ihn in die Nähe der Frühromantik, von anderen romantischen Tendenzen distanziert er sich jedoch bewusst. Mit Friedrich Hölderlin und Heinrich von Kleist gehört JEAN PAUL zu jenen Größen dieser Zeit, die sich nicht an eine Richtung binden, sondern sich selbstständig entwickeln und aus diversen Strömungen bedienen. Für ihn ermöglicht gerade die ironische Reflexion über die Erzählbarkeit eine bedingungslose Öffnung. Der Karneval der Anspielungen und Möglichkeiten, der sich daraus ergibt, mutet aus heutiger Perspektive vergleichsweise postmodern an.

Zu den stärksten narrativen Strategien JEAN PAULS gehört neben der Schilderung von Szenen des Lesens und Erzählens die direkte Interaktion mit dem Leser, wodurch die Reflexion des Erzählens sich als dialogisches Spiel entfaltet. Die Erzähler JEAN PAULS behaupten, sie würden zum Vergnügen des Lesers schreiben, lassen ihm zuliebe die Sonne auf- und untergehen.<sup>3</sup> Sie sprechen den Leser direkt an, nennen ihn einen Freund und der gemeinsame Blick auf das erzählte Geschehen machen den Leser zum Komplizen, manchmal sind das nur „wir zwei, ich und der Leser“ (JEAN PAUL IV 1960:145), manchmal wird diese intime Komplizenschaft jedoch mit einer größeren Lesegemeinschaft ironisch kontrastiert: „die paar tausend Leser, die mit mir ins Fenster sehen“ (JEAN PAUL IV 1960:152). Gerade dadurch, dass sich die Rollen, die der Leser im Text spielt, ständig verändern, entwickelt er als Figur(en) eine eigene Dynamik und schärft auch die Aufmerksamkeit des realen Lesers für die ihm zuge dachte Rolle. Das Verhältnis zwischen Erzähler und Leser kann sich durchaus verwandeln und kippt von der gemütlichen,

---

<sup>3</sup> „Geh auf, schöner Himmelfahrts- und Hochzeitstag, und erfreue auch Leser!“ (JEAN PAUL IV 1960:145).

häuslichen Erzählszene, die den Großvater im Lehnstuhl karikiert und in der wie im *Leben des vergnügten Schulmeisterlein Maria Wutz* „die Vorhänge zugezogen und die Schlafmützen aufgesetzt werden“ (JEAN PAUL I 1960:422), plötzlich in ein Machtspiel, das auf der Abhängigkeit des Lesers von der Lust des Erzählers beruht: „Ich breche hier ab, weil ich noch überlegen will, ob ich seinen Hochzeitstag abzeichne oder nicht“ (JEAN PAUL I 1960:446).<sup>4</sup>

Die Erzählsituation, in der der Leser es sich nun gemütlich machen soll, um in der nachfolgenden Geschichte alle möglichen Rollen des Lesens zu durchleben und zu reflektieren, vom leidenschaftlichen über das wissenschaftliche hin zu einer wahren Begegnung zwischen Schreibenden und Lesenden, ist erkennbar als Konzept eines der wichtigsten Romane der postmodernen Literatur. ITALO CALVINOS *Wenn ein Reisender in einer Winternacht* (ital. *Se una notte d'inverno un viaggiatore*) beginnt mit folgenden Sätzen:

Du schickst dich an, den neuen Roman ‚Wenn ein Reisender in einer Winternacht‘ von Italo Calvino zu lesen. Entspanne dich. Sammle dich. [...] Mach lieber die Tür zu, drüben läuft immer das Fernsehen. [...] Such dir die bequemste Stellung: sitzend, langgestreckt, zusammengekauert oder liegend [...], hochgestützte Füße sind die erste Bedingung für den Genuß einer Lektüre. [...] Stell dir das Licht so ein, daß deine Augen nicht müde werden. (CALVINO 1986:7f.)

Der simpelste Kunstgriff, die Aufmerksamkeit des Lesers auf die Kunst des Erzählens zu lenken, ist, ihm seine eigene Abhängigkeit vor Augen zu führen, z.B. indem der Erzähler Unlust und Müdigkeit empfindet.<sup>5</sup> Die Erzählsituation zum Gegenstand permanenter Reflexion zu machen, führt zu einer arabischen doppelten Struktur des Textes, die für fast alle Romane CALVINOS charakteristisch ist: Die Erzählerin des *Ritters, den es nicht gab* (ital. *Il cavaliere inesistente*), die Nonne Teodora, der von der Vorsteherin des Klosters die Aufgabe des Schreibens verordnet wurde, beschreibt das Schreiben als Qual. Ihre Rolle als Nonne im abgeschiedenen Kloster macht ihr zudem die Imagination der Welt außerhalb der Klostermauern schwer: „Was also kann schon eine arme Klosterfrau von der Welt wissen? [...] Gott mag wissen, wie ich es jetzt anfangen soll, die Schlacht zu beschreiben“ (CALVINO 1987:34). Oder: „Diese Geschichte, die zu schreiben ich unternommen habe, ist noch

---

<sup>4</sup> Diese Allmacht des Erzählers wird oftmals als Rücksichtnahme getarnt: „Schon gestern wußt’ ich’s; aber ich wollte dem Leser, den ich von weitem darauf bereite, nichts von der traurigen Nachricht sagen“ (JEAN PAUL IV 1960:173).

<sup>5</sup> Auch THOMAS MANN, der als bedeutender Ironiker gilt, nutzt dieses Mittel beispielsweise in den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull* (vgl. MANN 1954).

schwieriger, als ich dachte. Ich muß nämlich nun die größte Narrheit der Sterblichen schildern: Die Liebesleidenschaft“ (CALVINO 1987:34).

Dass man dieser Erzählerin nicht alles glauben kann, wird dem hinteres Licht geführten Leser spätestens am Ende des Romans deutlich, wenn sich herausstellt, dass die Nonne sich bisweilen in eine Ritterin verwandelt und ihr Klosterleben gegen das Leben auf dem Schlachtfeld eintauscht. Dieses spielerische Ärgernis eines unzuverlässigen Erzählers kennt der Leser JEAN PAULS nur all zu gut. Der Dreistigkeit zuliebe sagt es ihm der Erzähler im *Hesperus*<sup>6</sup> nochmal in aller Deutlichkeit: „Leser kann man nicht genug betrügen, und ein gescheiter Autor wird sie gern an seinem Arm in Mardereisen, Wolfgruben und Prellgarne geleiten“ (JEAN PAUL I 1960:662).

#### 4. Ironie als Weltliteraturprinzip

Die frühromantische Ironie, begriffen als systematische d.h. auch ästhetische Reflexion über die Möglichkeitsbedingungen von Literatur, als offenes Spiel von Weltvernichtung und Welterschöpfung, ist romantisches Gestaltungsprinzip, damit aber keineswegs zeitlich gebunden. Es stellt sich die Frage, inwiefern das ironische Selbstbewusstsein literarischer Texte ein über die Epoche der Romantik hinaus gültiges Kriterium für Weltliteratur ist. Diese Betrachtungsweise ist durchaus im Sinne der Erfinder, nicht nur weil sich in ihrer Ästhetik ein grundlegendes Verhältnis von Mensch und Welt widerspiegelt, sondern auch weil die Romantiker sich intensiv mit der europäischen Literaturgeschichte auseinandersetzen. Sie übersetzen Weltliteratur aus zahlreichen Sprachen und beziehen sich in ihren Literaturentwürfen auf Autoren wie DANTE, WILLIAM SHAKESPEARE, MIGUEL DE CERVANTES und LAURENCE STERNE.<sup>7</sup> Insbesondere der *Don Quijote* sowie der *Tristram Shandy* können als entscheidende Vorläufer des Phänomens der literarischen Ironie betrachtet werden. Im Folgenden wird vor allem CERVANTES berühmter *Don Quijote* auf seine Vorbildfunktion für SCHLEGELS Ironiekonzept befragt, aber auch postmoderne Nachfolger angesprochen. Es geht dabei

---

<sup>6</sup> Der vollständige Titel lautet: *Hesperus oder 45 Hundposttage. Eine Lebensbeschreibung von Jean Paul.*

<sup>7</sup> Diese wären selbst wohl verwundert, als ironisch bezeichnet zu werden. Bis zur Frühromantik und FRIEDRICH SCHLEGELS neuem Ironiekonzept war Ironie ausschließlich ein Begriff der Rhetorik und kein Stilmittel der Literatur (vgl. BEHLER 1997:8).

weniger um konkrete Vergleiche als um eine generelle Ausweitung der Gültigkeit der romantischen Poetologie. Nicht nur kann die Literatur nach der Erfindung ihres Selbstbewusstseins nicht dauerhaft hinter dieses zurückfallen, es wird auch offensichtlich, dass das gleichzeitige In-der-Welt-Sein und Über-der-Welt-Stehen als Strukturprinzip zumindest implizit auch vor der Romantik (als literarisches Erfolgsrezept) bedeutsam ist.

Schon die Vorrede des *Don Quijote* ist eine Parodie auf die Textsorte der Vorrede und nimmt sich damit ironisch selbst in den Blick. Der Ratschlag des Freundes, wie eine Vorrede anzufertigen sei, lässt sich als Absage an die Vorrede lesen. Sie ist eine Begründung dafür, dass Vorreden eigentlich überflüssig sind und dem Leser den Zugang zum Text eher erschweren als erleichtern. SCHLEGELS Idee des Oszillierens wird hier als eine dem Text inhärente Gegenbewegung deutlich. Die Möglichkeiten der Vorrede werden hier *ex negativo* behandelt. Schließlich endet die Vorrede da, wo sie hätte anfangen sollen: nach dem Ratschlag des Freundes.<sup>8</sup> So wie die Vorrede eine „Fopperei aller Kommentatoren und der ganzen Gattung von Kommentaren“ ist und „die falsche und eitle ‚Notwendigkeit‘ gelehrter Zitate, Randglossen und Erläuterungen Lügen straft“ (JOMMI 1964:21), so ist *Don Quijote* eine Parodie auf die Ritterromane der Zeit und hat explizit das Ziel, „das Ansehen und die Gunst zu zerstören, die die Ritterbücher in der Welt und bei der Masse genießen“ und „das auf so schlechter Grundlage ruhende Gerüste jener Ritterbücher niederzureißen“ (CERVANTES I 1947:9f.)

CERVANTES nutzt die Struktur der Ritterromane als Vorlage, um seinen Helden die typischen Abenteuer eines Ritters inklusive gattungstypischer Motive wie der Brautsuche erleben zu lassen. Zahlreiche Anspielungen auf andere Texte machen die Parodie perfekt und zeichnen die Welt des Ritters selbstreflexiv als Welt der Literatur aus. Die Struktur einer Gattung ironisch zu übernehmen, um die gängigen Muster spielerisch zu nutzen, wird als Kunstgriff in der Postmoderne noch einmal perfektioniert, wie sich in der Vorgehensweise der frühen Romane PETER HANDKES zeigt. *Die Hornissen*, *Der Hausierer*, *Die Angst des Tormanns beim Elfmeter*, aber auch *Der kurze Brief zum langen Abschied* spielen mit dem Schema des Kriminalromans in einer Weise, dass die Methode zum eigentlichen Thema der Texte wird. Besonders augenfällig ist dies in *Der Hausierer*, dessen Kapitel jeweils in einen

---

<sup>8</sup> Auch *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman* von LAURENCE STERNE (vgl. STERNE 2001) kommt, obwohl der Titel ein ganzes Leben, eine Biographie ankündigt, kaum über die Geburt und Taufe des Gentlemans hinaus.

theoretischen Teil zur schematischen Darstellung einer Mordgeschichte und eine praktische Ausführung, die Geschichte des Hausierers, unterteilt sind. In einem seiner wichtigsten poetologischen Aufsätze *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* schreibt HANDKE, es ginge ihm immer zuallererst um die Methode und die ironische Offenlegung der Konstruktion der Texte (vgl. HANDKE 1972:26): „Die Methode der Geschichte ist für mich nur noch anwendbar als reflektierte Verneinung ihrer selbst: eine Geschichte zur Verhöhnung der Geschichte“ (HANDKE 1972:26).

In derselben Weise wie HANDKES ironisch reflexiven Kriminalgeschichten sind die Märchen ITALO CALVINOS Reflexionen über Märchen und UMBERTO ECOS *Der Name der Rose* eine Metaerzählung des historischen Romans. Die ursprüngliche Gattung wird damit keineswegs nur destruiert, sondern bleibt als Narrativ erhalten, erfährt vielmehr im romantischen Sinne eine Potenzierung. Das Bewusstsein von der jeweils offengelegten Erzählkunst dient dazu, den Genuss derselben zu steigern, so wie das Herzogpaar im zweiten Teil des *Don Quijote* dieses vorführt: Obwohl die Verrücktheiten des Don Quijote als Warnung an den Leser im Umgang mit seiner Lektüre gelten dürfen, sind sie gleichermaßen Einladung, ihm in die Welt seiner Imaginationen zu folgen. Das Herzogpaar, das bereits den ersten Teil des Romans gelesen hat und somit Don Quijotes Eigenheiten kennt, bereitet sich und ihm jedenfalls das Vergnügen, sein Spiel mitzuspielen (vgl. MÜLLER 1995:56).

Bei CERVANTES wird aus dieser gleichberechtigten Beziehung zwischen Autor und Leser ein Spiel, bei dem Spielarten, der Welt zu begegnen, ausprobiert werden. CERVANTES geht es dabei hauptsächlich um die Anerkennung seiner Geschichte als mögliche Realität: Während die Geschichtsschreibung von der Realität schreibe, wie sie sei, schreibe die Dichtung von der Realität, wie sie hätte sein sollen oder sein können, schreibt er im *Don Quijote* (vgl. CERVANTES II 1947:31). Dichtung wird so zu einem Spiel mit der Wahrscheinlichkeit und muss sich an bestimmte Vorgaben der Realität und des Möglichen halten (vgl. JOMMI 1964:29), „weil die Lüge desto besser ist, je wahrhaftiger sie scheint“ (CERVANTES II 1947:455).

*Don Quijote* ist nicht das einzige Beispiel romantischen und ironischen Erzählens vor der Romantik, wenn auch sicher eines der wichtigsten. Das Spiel mit dem Leser und seinen Erwartungen an eine bestimmte Gattung findet man vergleichsweise auch bei DENIS DIDEROT: Der Erzähler in DIDEROTS *Jacque der Fatalist und sein Herr* (1972) enttäuscht den Leser nicht nur in seiner Lesererwartung, sondern spricht dies zusätzlich in herablassendem und beherrschendem Ton offen an:

Jetzt wirst du glauben, lieber Leser, jenes Pferd sei dasjenige, das Jaques Herr gestohlen worden war: doch da irrst du dich. So etwas könnte vielleicht in einem Roman ein bisschen früher oder später auf diese oder eine andere Weise geschehen; aber dies ist kein Roman, das habe ich dir, wie ich glaube, bereits gesagt, und ich wiederhole es nochmals. (DIDEROT 1972:45)

Die Lesersprache und die Infragestellung der eigenen Gattungszugehörigkeit verfolgen das Ziel, nicht nur den erwartungsvollen Leser zu desillusionieren, sondern zeitgleich die ganze auf Illusionen bauende Gattung *ad absurdum* zu führen. Der „wahre Narr ist [...] der sich in der Sicherheit traditioneller Romankünstlichkeit wöhnende Leser“ (WARNING 1979:471). Im spielerischen Dialog mit dem Leser wird die Konzeption des Textes offengelegt, gattungsspezifische Täuschungsmanöver aufgedeckt und ein Blick hinter die Kulissen gewährt, in den geheimen Mechanismus und das versteckte Innenleben des Textes sozusagen. Mit dem Eingeständnis der Künstlichkeit des Textes wird eine Reflexionsebene gewonnen, gleichzeitig aber auch der Pakt zwischen Autor und Leser auf der Basis der Komplizenschaft erneuert. Der Autor zeigt dem Leser die Strippen, an denen die Marionetten hängen, und verwickelt ihn in seine Arbeit. Seine Winkelzüge werden durchsichtig. Dass die romantisierende Potenzierung eine Wiederverzauberung der Welt bedeutet, wird hier auf einer strukturellen Ebene deutlich, auf der das Versprechen der blauen Blume und des „Sesam öffne dich“ eingelöst ist. Der Einblick in die Machart der Texte suggeriert eine Ahnung von der Machart der Welt.

## 5. Die Entzifferung der Welt

Die auffälligen Parallelen der im vorigen Abschnitt zitierten Texte aus so unterschiedlichen Epochen ergeben sich daraus, dass sie in ihrer Suche nach dem, „was die Welt im Innersten zusammenhält“, bei sich selbst anfangen. Sie fabulieren ein Geschehen herbei, das sich aus dem Fiktionsmaterial des eigenen Schreibprozesses und komplementär dazu des Gelesenwerdens ergibt (vgl. WÖLFEL 1989:57). Die erkennbare Ordnung in diesem Erzählgeschehen, das arabeske Zusammenspiel von Vielfalt und Einheit, darf nicht nur als Muster für die jeweilige Gattung und Machart gelten, sondern weist ahnungsvoll über sich hinaus – wie HANDKE schreibt – auf ein „Muster für einen größeren, einen noch größeren, den größtmöglichen [Zusammenhang]“ (HANDKE 1991:20). Literatur müsse romantisch sein, so HANDKE, dem seine Verwandtschaft mit den Romantikern bzw. ihrem (ihnen nur halb/bedingt zugehörigen) Zeitgenossen JEAN PAUL sehr bewusst ist. Er stellt sich wie

Thomas Mann in eine direkte Linie mit dessen Weltwahrnehmung „Jean Paul – das ist ein Vorfahre oder Vorgänger meiner Person oder ich bin ein Nachgeborener“ (MANN 1960:353).

Die Nähe der romantischen und der postmodernen Literatur ergibt sich unter anderem aus einer historischen Situation – als Reaktion auf die Aufklärung und die Gewalt der Französischen Revolution an ihren Kindern, genauso wie auf das Scheitern der Ideologien des 20. Jahrhunderts und den Holocaust. Die Ironie „als Seele der arabesken Form“ (POLHEIM 1969:71) ist eine Verweigerung einer einheitlichen Darstellung, die sich in der historischen Perspektive als Abgrenzung von vorherigen Epochen und eines naiven Fortschrittsglaubens darstellt. Die postmoderne Literatur ist im „Zeitalter der transzendentalen Heimatlosigkeit“ (LUKÁCS 1987:32) auf sich selbst zurückgeworfen und sucht einen Ausweg in der romantischen Idee von der Lesbarkeit der Welt. Die Schrift wird zum denkbaren Schlüssel, die Prozesse des Lesens und Schreibens werden zu Spiegeln der Wirklichkeit; gerade dass ihnen statt Gewissheit die Vorläufigkeit der Ironie anhaftet und der „Denkhabitus der Paradoxierung“ (BETYNA 1998:13) zu eigen ist, macht die Glaubwürdigkeit in dieser historischen Situation aus. CALVINO formuliert dies als postmodernes Verhältnis zur Welt genauso wie als literarischen Auftrag: „Die Welt ist nicht lesbar, aber wir müssen gleichwohl versuchen, sie zu entziffern“ (CALVINO 1984:11).

Walter Benjamin hat in seinem Aufsatz *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (BENJAMIN I, I 1974:71-209) präzise erfasst, worin die Stärke und die ungebrochene Anziehungskraft der romantischen Ästhetik liegt. SCHLEGEL erreiche, so Benjamin, die Freiheit der Kunst von ästhetischen Doktrinen nicht durch die Versuche einer Definition von Harmonie, sondern durch einen Fokus auf das Werk als Reflexionsmedium über Möglichkeiten und Bedingungen von Kunst überhaupt (vgl. BETYNA 1998:15). Damit definiert Benjamin nicht nur die frühromantische Ästhetik treffend, sondern fokussiert genau das Element, das die Verbindung zwischen Frühromantik und Postmoderne darstellt. Unabhängig von der Relevanz der Ästhetik für die beiden Epochen, haben nicht nur die obigen Ausführungen zur Zeitlosigkeit dieser Ästhetik und ihrer Wiedererkennbarkeit bei CERVANTES, aber auch STERNE, SHAKESPEARE oder BOCCACCIO gezeigt, dass die scheinbar frühromantische Ironie ein viel weitreichenderes Konzept darstellt. Der Ausführung Benjamins folgend könnte ein Grund dafür darin liegen, dass die Zersetzung der Form durch Ironie auf eine Ahnung der Bedeutung von Kunst als Spiegel der Schöpfung zielt:

Die Ironisierung der Darstellungsform ist gleichsam der Sturm, der den Vorhang vor der transzendentalen Ordnung der Kunst aufhebt und diese und in ihr das unmittelbare Bestehen des Werkes als ein Mysterium enthüllt. (BENJAMIN I,I 1974:22)

Ironie zielt auf jede Form, die damit „zum Opfer der ironischen Zersetzung“ wird. Sie wird zum Instrument der Öffnung zum Absoluten schlechthin, denn sie bricht mit jeder einheitlichen Form, bedeutet selbst – wie in SCHLEGELS *Lucinde* – die Transzendenz der Form. Was sich offenbart, wenn die Form transzendiert wird und der Schreibprozess sichtbar wird, ist eine Ahnung der Schöpfung. Der postmoderne Protagonist wie CALVINOS Palomar ist ein Suchender, der an den Plänen der Welt interessiert ist und den Leser auffordert, sich an der Suchanstrengung zu beteiligen. Der Roman ist das zentrale Medium dieser Komplizenschaft. In ihm vergewissern sich alle Beteiligten der noch möglichen Spielarten, der Welt und der Innenwelt zu begebenen.

## **6. Oszillieren als psychische Bewegung**

Without consciousness there would be no world,  
for the world exists as such only in as far as it is  
consciously reflected and consciously expressed by a psyche.  
(JUNG 2014:37)

Die Märchenformel „Es war einmal“, mit der deutsche Märchen in der Regel beginnen, ist im Rumänischen erweitert. Dort heißt es: „Es war einmal wie es niemals war“. Somit wird gleich am Beginn der Märchenerzählung deutlich, dass das Gesehen auch sofort wieder zurückgenommen werden kann, da es sich weniger um ein historisches als ein erzählerisches Ereignis handelt. Die Parallele zur frühromantischen Ironie, in der das Erzählte unter der ständigen Bedingung seiner möglichen Zurücknahme steht, fällt sofort ins Auge. Spannend an der rumänischen Märcheneröffnung ist aber auch, dass sie darauf hinweist, dass das Märchen nicht an Raum und Zeit gebunden ist. Seine Handlung spielt in einem Raum des Möglichen, im Bereich der Phantasie. Zu der Idee, dass es so oder aber auch ganz anders sein kann, gehört ebenso die Verschiebung der Handlung in die Psyche. Das Märchen-geschehen erzählt von psychischen Vorgängen, die sich außerhalb von Raum und Zeit ereignen und sich im Zweifelsfall sogar unserem Bewusstsein entziehen. Die Betrachtung des Märchens als einen Hinweis auf ein inneres Geschehen und eine psychologische Dynamik geht auf Marie-Louise von Franz zurück,

die in Anlehnung an zentrale Thesen ihres Lehrers C.G. JUNG die psychologische Märcheninterpretation ins Leben gerufen hat. Ihrer Idee nach werden in Märchen archetypische Inhalte des kollektiven Unbewussten mit ihrem prozesshaften Zusammenwirken in der menschlichen Psyche dargestellt. Die Tradition des Märchenerzählens ist uralte. Es ist aber vor dem Hintergrund der frühromantischen Ästhetik bedeutsam, dass dem Märchen in der Epoche der Romantik ein hoher Stellenwert kommt. Die Sammlungen und Niederschriften der Volksmärchen und Hausmärchen der Gebrüder Grimm fällt in diese Zeit; die Romantiker – hier vor allem LUDWIG TIECK, NOVALIS oder E.T.A. HOFFMANN – machen zudem die Gattung des Kunstmärchens populär. In Anbetracht der bereits angeführten Parallelen ist es eine beinahe absurd, dass ITALO CALVINO für eine der ersten umfassenden Märchensammlungen Italiens verantwortlich ist und Hausmärchen aus verschiedenen Regionen und Dialekten Italiens zusammengetragen und herausgeben hat. Seine *Fiabe italiane* (Italienische Märchen) sind in Italien so bekannt und verbreitet wie die *Hausmärchen* der Gebrüder GRIMM in Deutschland.

Aus seiner Beschäftigung mit den Märchen heraus hat ITALO CALVINO seinen Weg des allegorisch-phantastischen Erzählens entwickelt, der seine Trilogie *I nostri antenati* (*Unsere Vorfahren*) berühmt gemacht hat. Die Idee des Märchens als reinstem und einfachstem Ausdruck kollektiv unbewusster psychischer Prozesse wird hier gepaart mit höchster Selbstreferenzialität und Reflexionen des Erzählens, ohne dass dabei ein Widerspruch entstände. Nicht nur auf formaler Ebene, sondern auch auf inhaltlicher verhandelt CALVINO die Notwendigkeit, Wiederstrebendes miteinander oszillierend in Verbindung zu bringen. Die oben bereits erwähnte Nonne Teodora in *Der Ritter, den es nicht gab* führt ein Leben zwischen schreibender Einsiedelei und ereignisreichen Liebes- und Kriegskämpfen. Der titelgebende Ritter ist reines Bewusstsein, während dessen Knappe ohne jedes Bewusstsein zu sein scheint. Der Baron, der in *Der Baron auf den Bäumen* (ital. *Il barone rampante*) auf den Bäumen lebt, liest, um sich zu bilden und sein Bewusstsein zu erweitern, während sich der Brigant beim Lesen ganz vergisst. Am stärksten ausgeprägt ist die Allegorie des geteilten Menschen, der beide Teile in sich miteinander in ein Verhältnis bringen muss, in der ersten der drei phantastischen Erzählungen *Il visconte dimezzato* (*Der geteilte Visconte*): Der Visconti ist in eine gute und eine böse Hälfte gespalten, die notwendigerweise wieder zusammengeführt werden müssen. Zur gleichen Zeit – die Trilogie entsteht im Laufe der 1950er Jahre – beschreibt C.G. JUNG seine

Aufgabe im Umgang mit seinen Patienten in *Gegenwart und Zukunft* (erstmalig publiziert 1957) als vergleichbar simpel:

the doctor has to establish a relationship with *both* halves of his patient's personality, because only from them both, and not merely from one half with the suppression of the other, can he put together a whole and complete man. (JUNG 2014:54)

Was zunächst wie eine 'simple fusion' erscheint, ist aber auch bei JUNG ein hochkomplexer Vorgang, der in seiner philosophischen Reichweite mit dem Begriff des Oszillierens zusammenfällt. Eine "liberation from the opposites" (JUNG 1933:189) kann es bei JUNG nicht geben, stattdessen die Bewegung zwischen ihnen. Der "conflict between conscious and unconscious, spirit and nature, knowledge and faith" (JUNG 2014:58) – eine pathologische Spaltung – "is itself a reflection of the paradox contained in the psychic being of men" (JUNG 1933:189). Auch seine eigene Arbeit, die er im Umgang mit dem Patienten als wechselnde Bewegung zwischen Understanding and Knowledge begreift (vgl. JUNG 2014:37), schließt er aus dieser Perspektive nicht aus. Der Versuch des Psychologen, die Welt der Psyche zu entziffern, führt in die scheinbare Gegensätzlichkeit von "physical and spiritual aspects. The modern psychologist [...] finds himself between the two, dangerously committed to 'this as well as that'" (JUNG 2014:37) und lüftet wie der Künstler selbstreflexiv die Vorhänge des eigenen Vorgehens. Er macht seine Arbeit sichtbar genauso wie seine Entdeckungen über das Seelenleben. Dabei lädt er zum Staunen über die Psyche ein, enthüllt aber das Mysterium ihrer Existenz nicht:

This reveals a material and a spiritual aspect which appear a contradiction as long as we fail to understand the nature of psychic life. Whenever, with our human understanding, we must pronounce upon something that we have not grasped or cannot grasp, then – if we are honest – we must be willing to contradict ourselves, and we must pull this something into its antithetical parts in order to deal with it all. The conflict of the material and spiritual aspects of life only shows that the psychic is in the last resort an incomprehensible something. (JUNG 2014:37)

Die Gemeinsamkeit von JUNGs Beschreibung des Seelenlebens und der romantischen Ästhetik ist insofern nicht verwunderlich, als die Romantiker ein ausgeprägtes Interesse an der Psyche haben. Das Unbewusste ist ein zentrales Problem im Diskursnetzwerk der Romantik und eine speziell für diese Epoche zentrale „Form der Weltzuwendung“ (HANSEN 2018:128). Die romantischen Überlegungen zum Seelenleben werden vor allem mit dem Begriff des Okkultismus zusammengebracht und oftmals als Scharlatanerie bewertet. Aus heutiger Perspektive steht "the conceptualization of the unconscious that

is historically specific for the era of the romantic movement” (HANSEN 2018:153) den Ideen von C.G. JUNG sehr nahe. Dabei ist es kaum eine Koinzidenz, dass JEAN PAUL als erster ‚das Unbewußte‘ als Begriff einführte (vgl. HANSEN 2018:142). TIECKS Figuren zum Beispiel in *Der goldne Topf* sind als einzelne, widerstrebende Stimmen einer einzigen, gemeinsamen Psyche zu lesen und lassen sich oftmals als Archetypen erkennen. E.T.A. HOFFMANNS *Nachtstücke* sind als Abbilder des Seelenlebens zu denken, das hier oftmals pathologischen Charakter erhält und in einem Nahverhältnis zum Wahnsinn steht. Uffe Hansen hat in seinen Überlegungen *On the Un-concious* herausgestellt, dass den Romantikern eine Vorstellung nicht fremd war, die wir heute – auf den Ideen Freuds und C.G. JUNGS basierend – als „Kollektives Unbewusstes“ bezeichnen und die einige Gemeinsamkeiten mit Platons Anamnesis einer universeller Erinnerung aufweist. HOFFMANNS Figuren “do not think their own thoughts exclusively” und die Konzeption seiner Stücke “gain a certain historical and socio-psychological dimension that reaches far beyond the merely individually psychological” (HANSEN 2018:148).

Deutlich erkennbar ist, inwiefern sich die Beschäftigung mit dem Unbewussten in der Ästhetik der Romantik niederschlägt. Die Wiederverzauberung der Welt geschieht über ein selbstreflexives Spiel und hat dabei eine tiefenpsychische Dimension. Es ist gerade diese spiegelnde Funktion der Ästhetik für psychische Prozesse, die sie zeitlos gültig macht. Die Sichtbarmachung des Seelischen im künstlerischen Prozess fällt zusammen mit dem Streben nach dem Absoluten und Höchsten. Daraus ergibt sich ein zeit- und raumloses Muster menschlichen Daseins und menschlicher Erfahrung schlechthin, die insofern mit den Geschichten der griechischen Mythologie und mit den Märchen auf der ganzen Welt vergleichbar ist und eine Art Bildgebungsverfahren für JUNGS Archetypen darstellt.

Trotz der Ironie werden die Ideen von Wahrheit und Sinn nicht aufgegeben, nur auf einer anderen Ebene eingeholt. Sie werden geöffnet, statt festgelegt, sie bieten sich an in einer ganz wandelbaren Form, die der Gesamtheit menschlicher Erfahrung gerecht zu werden sucht. Reflexion und Ironie stellen einen mimetischen Erkenntnisanspruch nicht in Frage. Vielmehr wird eine unendliche Bewegung und Annäherung der Poesie an etwas Absolutes sichtbar, das sich auch als Innenwelt erkennen lässt. Damit ist der frühromantischen Ästhetik und Narration eine tiefenpsychologische Struktur, eine zeit- und raumlose Gültigkeit und eine mystische Wahrheit eingeschrieben.

Oszillierend „auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben“ bedeutet, dass die Kunst sich selbst immer wieder als Experimentierkammer und Versuchslabor des Erschaffens und Vernichtens ausstellt. Für einen Moment wird dabei die Vergleichbarkeit der Menschen mit den Göttern erprobt, wobei auch hier die Zurücknahme dieser Hybris sofort mitgedacht und dennoch eine Ahnung von der Schöpfung vermittelt wird. Im vollen Bewusstsein seiner lediglich künstlichen Flügel erprobt Ikarus das Fliegen. Und nichts als das Bewusstsein seiner Künstlichkeit und Vergeblichkeit macht diesen Flug zu etwas Formvollendetem: einer gelingenden Parabel auf das menschliche Dasein. Das Absolute bleibt unerreichbar, aber in der Annäherung liegt die Vollendung des Kunstwerks.

## **7. Zusammenfassung**

Die ästhetischen Konzepte der Romantik, insbesondere die Transzendentalpoesie und die frühe romantische Ironie, wie sie von FRIEDRICH SCHLEGEL definiert wurden, haben eine weitreichende Wirkung, die über ihre eigene Epoche hinausgeht und besonders die Postmoderne beeinflusst. Der Beitrag zeigt, dass die selbstreflexiven Elemente der romantischen Ästhetik, insbesondere die Ironie und die 'mise en abyme', als bedeutende literarische Werkzeuge zur Reflexion über die Bedingungen und Möglichkeiten von Kunst dienen. Diese Ästhetik zeigt sich auch bei SHAKESPEARE, CERVANTES, JEAN PAUL, ITALO CALVINO und PETER HANDKE. Die romantische Ironie, die durch ständiges Oszillieren zwischen Selbstschöpfung und Selbstvernichtung gekennzeichnet ist, und die Arabeske als Form, die Chaos und Ordnung vereint, haben sich als besonders einflussreich erwiesen. Diese Konzepte reflektieren die Komplexität des menschlichen Verhältnisses zur Welt, öffnen dabei eine psychische Dimension und bieten als großangelegte Analogie zur Schöpfung eine faszinierende Perspektive auf die Natur der Kunst und der Erzählung.

## **Literatur**

ALLEMANN, BEDA (1956): *Ironie und Dichtung*. Pfullingen.

BAUSCH, WALTER (1964): *Theorien des epischen Erzählens in der deutschen Frühromantik*. Bonn (= Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 8).

BEHLER, ERNST (1969): *Die Theorie der romantischen Ironie im Lichte der handschriftlichen Fragmente Friedrich Schlegels*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Sonderheft zum 88. Bd.: *Friedrich Schlegel und die Romantik*:90-115.

BEHLER, ERNST (1997): *Ironie und literarische Moderne*. Paderborn / München / Wien / Zürich.

BENJAMIN, WALTER (1974): *Gesammelte Schriften*. Unter der Mitwirkung von THEODOR W. ADORNO / GERSHOM SHOLEM, ed. von ROLF TIEDEMANN. Frankfurt a.M.

BETYNA, GABRIELE INES (1998): *Kritik, Reflexion und Ironie. Frühromantische Ästhetik und die Selbstreferenzialität moderner Prosa*. Thomas Bernhard, Peter Handke und Botho Strauß Düsseldorf.

CALVINO, ITALO (1984): *Kybernetik und Gespenster. Überlegungen zu Literatur und Gesellschaft*. Aus dem Italienischen von Susanne Schoop. München / Wien.

CALVINO, ITALO (1986): *Wenn ein Reisender in einer Winternacht*. Aus dem Italienischen von Burkhart Kroeber. München / Wien.

CALVINO, ITALO (1987): *Der Ritter, den es nicht gab*. Aus dem Italienischen von Oswald von Nostitz. München / Wien.

CERVANTES SAAVEDRA, MIGUEL DE (1947): *Leben und Taten des scharfsinnigen edlen Don Quixote von LaMancha*. Übersetzt von Ludwig Tieck und illustriert von Gustav Doré. Bd. I u. II. Basel.

DENNELER, IRIS (1996): *Die Kehrseite der Vernunft. Zur Widersetzlichkeit der Literatur in Spätaufklärung und Romantik*. München.

DIDEROT, DENIS (1972): *Jacques der Fatalist und sein Herr*. Aus dem Französischen von Ernst Sander. Stuttgart.

EICHNER, HANS (1969): *Thomas Mann und die deutsche Romantik*. In: *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*. Die Vorträge des Zweiten Kolloquiums in Amherst / Massachusetts, ed. von WOLFGANG PAULSEN. Heidelberg (= Poesie und Wissenschaft 14), 152-176.

FRANK, MANFRED (1989): *Einführung in die frühromantische Ästhetik*. Vorlesungen. Frankfurt a.M.

GELLHAUS, AXEL (1995): *Enthusiasmus und Kalkül. Reflexionen über den Ursprung der Dichtung*. München.

GREINER, BERNHARD (1996): *Die Komödie: Studien zur komischen Literatur von Lessing bis Kleist*. Frankfurt a.M.

HANDKE, PETER (1972): *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt a.M.

HANDKE, PETER (1991): *Versuch über den geglückten Tag. Ein Wintertagtraum*. Frankfurt a.M.

HANSEN, UFFE (2018): *On the Unconscious*. In: *Romantik – Journal for the Study of Romanticisms* 07:127-156.

HILLEBRAND, BRUNO (1972): *Theorie des Romans I. Von Heliodor bis Jean Paul*. München.

*Die romantische Entzifferung der Welt*

- JEAN PAUL (1960): *Werke*. Erster Band. *Die unsichtbare Loge*. Hesperus, ed. von NORBERT MILLER. München.
- JEAN PAUL (1960): *Werke*. Vierter Band. *Kleinere erzählende Schriften*, ed. von NORBERT MILLER. München.
- JOMMI, GOFFREDO (1964): *Realität der irrealen Dichtung*. *Don Quijote und Dante*, ed. von ERNESTO GRASSI. Aus dem Spanischen von Otto von Taube. Reinbek bei Hamburg.
- JUNG, CARL GUSTAV (1933): *Modern Man in Search of a Soul*. London.
- JUNG, CARL GUSTAV (2014): *The Undiscovered Self*. London / New York.
- KANT, IMMANUEL (1900): *Vorlesungen über Metaphysik*. Akademie-Ausgabe der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Bd. XXIX, ed. von JOHANN GEORG SCHWARZE. Berlin.
- LUKÁCS, GEORG (1987): *Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik*. Darmstadt / Neuwied.
- MANN, THOMAS (1954): *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, ed. von KLAUS MANN. Frankfurt a.M.
- MANN, THOMAS (1960): *Jean Paul*. Rede gehalten am 21. März 1913 in München anlässlich des 150. Geburtstags von Jean Paul. In: DERS.: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Bd. 12: *Reden und Aufsätze*. Frankfurt a.M., 353-370.
- MÜLLER, MARIKA (1995): *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt* (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 142). Würzburg.
- NOVALIS (1981): *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, ed. von ERNST SCHULTZ. Stuttgart.
- OESTERLE, INGRID (1995): *Arabeske Umschrift, poetische Polemik und Mythos der Kunst. Spätromantisches Erzählen in Ludwig Tiecks Märchen-Novelle ‚Das alte Buch und die Reise ins Blaue hinein‘*. In: NEUMANN, GERHARD (ed.): *Romantisches Erzählen* (= Stiftung für Romantikforschung 1). Würzburg, 167-194.
- POLHEIM, KARL KONRAD (1969): *Friedrich Schlegels ‚Lucinde‘*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*. Sonderheft zum 88. Bd.: *Friedrich Schlegel und die Romantik*:61-89.
- SCHLEGEL, FRIEDRICH (1967): *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*. Bd. II. München.
- SCHMITZ-EMANS, MONIKA (2004): *Einführung in die Literatur der Romantik*. Darmstadt.
- STERNE, LAURENCE (2001): *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*. New York.
- STROHSCHNEIDER-KOHRNS, INGRID (1977): *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen.
- SZONDI, PETER (1973): *Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einer Beilage über Tiecks Komödien*. In: HASS, HANS-EGON / MOHRLÜDER, GUSTAV-ADOLF (ed.): *Ironie als literarisches Phänomen*. Köln (= Neue wissenschaftliche Bibliothek 57), 149-162.

TIECK, LUDWIG (1855): *Nachgelassene Schriften*. Bd. 2, ed. von RUDOLF KÖPKE. Leipzig.

WARNING, RAINER (1979): *Opposition und Kasus – Zur Leserrolle in Diderots ‚Jaque le fataliste et son maître‘*. In: DERS. (ed.): *Rezeptionsästhetik*. München, 467-493.

WÖLFEL, KURT (1989): *Jean Paul-Studien*, ed. von BERNHARD BUSCHENDORF. Frankfurt a.M.

### Sanna Schulte

Dr. phil., hat an der an der RWTH Aachen University die Fächer Neuere Deutsche Literaturgeschichte, Deutsche Philologie und Politische Wissenschaft studiert. Sie hat mit einer Dissertation über *Bilder der Erinnerung. Über Trauma und Erinnerung als literarisches Konzept in Herta Müllers ‚Reisende auf einem Bein‘ und ‚Atemschaukel‘* promoviert und an den Universitäten Aachen, Wien und Graz sowie am Literaturarchiv der Österreichischen Nationalbibliothek gelehrt und geforscht sowie außerdem eine Professur am Lehrstuhl für Heterogenitätsforschung an der TU Dortmund vertreten. Forschungsschwerpunkte: Mehrsprachigkeit, Exil- und Erinnerungsliteratur, deutsch-jüdische Literatur- und Kulturgeschichte. Publikationen als (Mit-)Herausgeberin: *Erschriebene Erinnerung. Die Mehrdimensionalität des inszenierten Erinnerens in literarischen Texten*, Köln / Weimar / Wien 2015; *Exil interdisziplinär*. Würzburg 2018; *Leseszenen. Poetologie – Geschichte – Medialität*. Heidelberg 2020.



© by the author, licensee University of Lodz – Lodz University Press, Lodz, Poland. This article is an open access article distributed under the terms and conditions of the Creative Commons Attribution license CC BY-NC-ND 4.0 (<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>)  
Received: 2024-04-15; verified: 2024-07-03. Accepted: 2024-09-05

---