

Zeitschrift: Neue Schweizer Rundschau
Herausgeber: Neue Helvetische Gesellschaft
Band: 21 (1953-1954)

Artikel: Nihilismus der Romantik
Autor: Kohlschmidt, Werner
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-758738>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 22.12.2024

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

NIHILISMUS DER ROMANTIK

Von Werner Kohlschmidt

Das Thema wird manchen überraschen, manchem geradezu als Paradoxie erscheinen. Denn im allgemeinen verbinden wir mit dem Begriff der Romantik sehr positive Wirklichkeiten: Fülle des Gefühls, Reichtum der Träume, Tiefsinn des Gedankens, eine starke Fähigkeit zum spekulativen und emphatischen Aufschwung im Religiösen, ein ungemein differenziertes Organ für alles Geschichtliche. Diese Gesichtspunkte sind es denn auch, die die Wissenschaft ganz überwiegend am Phänomen der Romantik verfolgt und dargestellt hat. Die Stimme des ersten, der mit unbestechlichem Blick, vielleicht aber auch aus der Haßliebe des Nicht-mehr-Romantikers die nihilistische Seite an der Romantik wahrnahm: die Stimme Sören Kierkegaards wurde bis vor wenigen Jahrzehnten nahezu überhört. Ihre Wirkung blieb esoterisch im Bereich der Theologie und Philosophie. Nietzsches Romantikkritik war zwar scharf genug und fand eine breite Resonanz, vor allem in der kulturkritischen Literatur, aber sie ging in anderer Richtung; denn sie wurde selber von einem Nihilisten vorgetragen, der sich denn doch nicht wohl in der Kritik seiner eigenen Grundlagen selber mitaufheben konnte. Es ist wohl erst die Wirkung der Kulturkrise unserer Tage, die auch eine so überraschende neue Welle der Wirkung Kierkegaards mit sich gebracht hat, die den Blick erschlossen hat für die negative Seite der Romantik. Aber dieser Prozeß ging wiederum noch kaum im Bereich der eigentlichen Literaturwissenschaft vor sich oder wurde doch von ihr für ihre Fragestellungen nicht genug ausgenützt, zumal die Romantikrenaissance nach der Jahrhundertwende (unter dem Eindruck von Neuromantik, geistesgeschichtlicher Strömung und Jugendbewegung) den Blick der Forschung von neuem auf die positiven Seiten des romantischen Weltanschauens und Dichtens gelenkt hatte. So findet sich sogar noch in einer erst wenige Jahre zurückliegenden Gemeinschaftsveröffentlichung über die Romantik (Romantik, ein Zyklus, Tübinger Vorlesungen, Tübingen-Stuttgart 1948) bezeichnenderweise nur bei dem philosophischen Mitarbeiter ein deutlicher Hinweis auf das Problem des Nihilismus in der Romantik.

Heute sind wir in einer Lage, in der das Urteil über die nihilistischen Tendenzen der Romantik sich stärker hervorwagt, und zwar auf Grund der Erkenntnis, daß sie einen erheblichen Anteil hat an der inneren Vorgeschichte der deutschen Katastrophe, die ja auch eine europäische Katastrophe wurde. Dichterisch und essayistisch hat Thomas Mann seit dem «Zauberberg» dieses Motiv kulturkritisch wohl radikaler verfolgt als irgend jemand anderes. Er war dazu legitimiert durch seinen eigenen Werdegang und die ihm von daher aufgezwungene kritische Auseinandersetzung mit Nietzsche und Wagner. Im «Doktor Faustus» hat er das Leiden an seiner eigenen geistigen Herkunft wie auch an dem nihilistischen Ausschlag der deutschen Geschichte wohl am radikalsten als entscheidende Mitwirkung der romantischen Tradition in Deutschland dargestellt (vielleicht zu radikal, aber dies kann hier nicht erörtert werden). Nicht zufällig hat fast zu der gleichen Zeit, wie der «Doktor Faustus» erschien, einer der Biographen Thomas Manns, Ferdinand Lion, ein ganzes Buch dieser fragwürdigen Seite der Wirkungsgeschichte der deutschen Romantik gewidmet («Romantik als deutsches Schicksal», 1947). Man darf den Wandel des Urteils, der sich bei Mann und bei Lion unter dem Eindruck politischer Erfahrungen kundtut, vielleicht auf die einfache Formel bringen, daß nun die Romantik weitgehend als ein Danaergeschenk und nicht mehr wie früher nur als eine selbstverständliche Bereicherung der deutschen Geistesgeschichte erkannt wird. Naturgemäß geht dies über die Vorbehalte weit hinaus, die seit jeher vom Fundament der klassischen Aesthetik und Ethik im Romantikurteil der Wissenschaft aufklangen: so etwa schon bei Rudolf Haym, dem großartigen enzyklopädischen Darsteller der Romantik im vorigen Jahrhundert, oder vom Klassizismus Georges aus, in Friedrich Gundolfs Darstellungen von Romantikern. Bei diesen handelte es sich um ein vergleichsweises Abwerten vor allem in ästhetischer Hinsicht, nicht eigentlich um den ambivalenten Kern, um die zerstörerische Aktivität im romantischen Phänomen.

Beides: die Betonung der abendländischen Funktion der Klassik (und damit die Selbstidentifikation mit dieser) und die Einsicht in die grundsätzliche negative Ausschlags- und zerstörerische Wirkungsmöglichkeit der Romantik hat in bekenntnishafter Form Fritz Strich in dem Vorwort zu der vierten Auflage seines in unserer Wissenschaft so wirkungsmächtigen Buches «Klassik und Romantik» zugleich herauszustellen gesucht. Indem er den prekären inneren Anteil der Romantik an den Katastrophen der jüngsten Geschichte hervorhebt, legt er wie Thomas Mann ein entscheidenderes Gewicht auf die destruktive Seite ihres Wesens und ihrer Wirkung.

Wenn er sich freilich — unter ausdrücklicher Aufhebung der früheren Gleichwertigkeit seines Begriffspaares Klassik : Romantik — dabei vor allem auf den Vorrang des griechischen Erbes für die abendländische Geschichte beruft, scheint er mir die christliche Komponente zu unterwerten, die ja in einem kulturkritischen Spannungsverhältnis auch zum Griechentum steht und gerade dadurch das, was wir heute Abendland nennen, in steter lebendiger Auseinandersetzung mit der Antike gebildet hat. Mir scheint, es geht bei dem Nihilismusproblem in der Romantik auch gerade um die Blickschärfe, die der radikale Kulturkritiker Kierkegaard allein aus seiner Theologie gewann. Gleichwohl dürfte gerade von Strichs Begriffspaares ein Weg auch zu unserem Thema führen: «Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit» lautet ja der vollständige Titel. Wo aber «Unendlichkeit» im unbedingten Sinne vorhanden ist, da ist in der Dialektik der Wirklichkeit auch Null und Nichts ganz nahe. Das lehrt zum Beispiel die Geschichte der Mystik auf das eindrucklichste; jener Geistesströmung nicht abendländischer Herkunft (aber abendländischer Adoption), in der sich die Begriffsbildung des Nihilismus vollzieht.

I. Der spekulative Nihilismus der Frühromantik

So liegt denn nichts näher, als daß bei einer so sehr in gedanklicher Dialektik und emotionaler Gegensätzlichkeit sich bewegendem Erscheinung dem All das Nichts als Korrelat, als andere Erscheinungsseite derselben Wirklichkeit, an die Seite tritt. So ist es schon in der mittelalterlichen Mystik gewesen, so zeigt es sich später in der wechselnden Interpretation Spinozas bald als Pantheisten, bald als Materialisten. So verhält es sich auch in der eigentümlichen Zwischensphäre des 18. Jahrhunderts, die sich in der Berührung von Pietismus, Alchimie und extremer Freigeisterei herausgebildet hat und aus der wechselweise und unberechenbar mystisch fromme oder extrem atheistische Erscheinungen das Zeitalter beunruhigten. Innerhalb solcher durch die Dialektik der Extreme zum Ausschlag nach dem All oder nach dem Nichts gleich fähigen Bewegungen, ambivalent in ihrem Kerne, muß man aber auch die Romantik sehen. Die Belege hierfür finden sich vor allem in den Spekulationen der Fragmente des Novalis und Friedrich Schlegels (minder provozierend in denen Wilhelm Schlegels und Schleiermachers), das heißt in der hohen Zeit der Frühromantik. Historisch gesehen, handelt es sich bei diesen Fragmenten um ein wunderliches Gemisch von originellem schöpferischem Witz und

einer Kombination von Anregungen neuplatonischer, spinozistischer, Hamannscher und Jacobischer, schließlich Fichtescher und Schellingscher Herkunft. Die Neuheit oder Originalität der Inhalte ist gerade innerhalb dieses Bereichs absolut abhängig und untrennbar von der dialektischen Denkform und ihrem Ausdruck, der Wortspielfreude, die in diesen mehr oder weniger unverbindlichen, aber kecken und überaus selbstbewußten Spekulationen geradezu ihre Triumphe feiert. Fr. Schlegels Theorie der Ironie und des Witzes liefert die programmatische Grundlage für diese geistige Revolution in Aphorismen, die möglichst nichts unangetastet läßt und möglichst viele überlieferte Werte auf den Kopf stellt. Es dürfte einleuchtend sein, wie geeignet diese Atmosphäre und Form, deren Gegenstand das Revolutionäre um des Revolutionären willen ist und deren Denkmethode ein dialektisches Spielen mit den Gegensätzen im steten antithetischen und identifizierenden Austausch der höchsten und niedersten Werte, dem Umschlag religiöser Spekulationen in nihilistische förderlich ist. Dies liegt einfach schon in der Freude am Extrem, für die Schaffen und Vernichten in einem Augenblick als Antithesen und im nächsten als Identitäten erscheinen. Nicht umsonst hat diese frühromantische Spekulation die alte mystische *Complexio oppositorum* wiederum auf ihre Fahnen geschrieben. Daher aber begegnet auch in diesem Bereich trotz des Auftauchens des Begriffes Nihilismus (bei Novalis) keineswegs eine dem modernen Begriff verwandte Form nihilistischer Angst oder Verzweiflung, da im Grunde die begriffliche Auffangbarkeit der Negationen und Annihilationen jederzeit klarsteht. Wie das höchste Wissen für Friedrich Schlegel dem höchsten Nichtwissen oder vielmehr dem Wissen des Nichtwissens gleichsteht, so ist Ironie zugleich radikaler Werteabbau und eminent schöpferisches Verhalten in einem. Der Begriff des Atheismus verliert seine radikal negierende Note, wenn er in Verbindung mit der Bemerkung auftaucht, daß es Theisten im höchsten Sinne noch gar nicht gegeben habe. Immer dreht es sich also letztlich um die schöpferischen Möglichkeiten, die nur eine Reduktion des Vorhandenen auf das pure nihil entbinden. Das heißt: wie in der Ironie die freie Bewegung des Geistes schlechthin (auf Grund eines radikalen Entwertungsprozesses) sich bezeugt, so ist auch im Weltanschaulichen das nihil um des pan willen im Spiele. Hier ist subjektiv noch nichts von Verzweiflung spürbar, sondern auch wo die Hohlform einer radikal negierenden Begrifflichkeit uns anblendet, die trunkene Entdeckungs- und Abenteuerfreude, die später der Romantik verlorengeht, in dem gleichen Maße, wie Schwermut und Genuß der Sentimentalität überhandnehmen. Aber wenn auch die Weltangst im

spekulativen Nihilismus der Frühromantik nicht ins Bewußtsein tritt, so schafft man in diesem Bereich doch die unmittelbare innere Voraussetzung dafür. Im dialektischen Spiel mit dem Chaos, dem Nichts, in der Radikalität des In-Frage-Stellens durch die Ironie, die man noch genießt, schwinden die Werte, und vor allem verliert sich der metaphysische Raum. Das Bewußtsein der Geborgenheit des Menschen in einem Sinn beginnt sich zu zersetzen.

Das Produkt dieses spekulativen Nihilismus ist auch Fr. Schlegels «Lucinde», die man kaum als Roman nehmen kann, sondern vielmehr als ein Konglomerat von Aphorismen ansehen muß. Die Juliusgestalt dieser Bekenntnisse ist der Typus eines geistigen Wollüstlings, der sich in die Sensationen der eigenen Sinnlichkeit verliert. Die Folge ist eine Entleerung der Welt, die sich schon im ersten Satz ankündigt: «Die Menschen und was sie wollen und tun, erschienen mir, wenn ich mich daran erinnerte, wie aschgraue Figuren ohne Bewegung: aber in der heiligen Einsamkeit um mich her war alles Licht und Farbe.» Die Entleerung der Welt durch die ästhetische Innerlichkeit liegt auf der Hand. Ein wirkliches Gegengewicht ist nicht vorhanden. Denn die Einsamkeit ist keins. Es liegt auch nicht in dem später beschworenen freien Eros, denn ein Julius kann nicht in einem Du aufgehen ohne das Bewußtsein, was trage *ich* für eine Erweiterung davon? Die entleerte Wirklichkeit wird nicht wie bei Novalis durch eine echte Innerlichkeit aufgewogen. Der eigentlich nihilistische Zug in Julius ist der der Bewußtheit auch im höchsten Genuß: «Dennoch lauschte ich mit kühler Besonnenheit auf jeden leisen Zug der Freude, damit mir auch nicht einer entschlüpfe und eine Lücke in der Harmonie bleibe. Ich genoß nicht bloß, sondern ich fühlte und genoß auch den Genuß.» Das ist reiner Ausdruck nihilistischer Subjektivität, für die Menschen und Welt keinen andern Sinn mehr haben als den, dem Ich Sensationen zu liefern. Das Ich selbst aber ist so arm, daß es Freude und Harmonie registrieren muß unter steter Kontrolle des Bewußtseins. In ihm selbst liegt die Leere, aber keine Gegenwart mehr.

In diesem Zusammenhang muß man sich klarmachen, daß bei Novalis und Schlegel die Subjektivität überhaupt mit allen Attributen Gottes ausgestattet wird. Wörtlich findet sich die Bezeichnung des Menschen als allwissend, allmächtig, Messias, Offenbarung im Fleische, ja sogar als Weltschöpfer. Es liegt auf der Hand, daß der Gottesbegriff selber dadurch ausgehöhlt und entwertet wird. (Zum Teil war dies auch das Danaergeschenk Fichtes an die Romantik.) Man darf Novalis' Abendmahlshymne als sprechendes Zeugnis solcher Aushöhlung des Göttlichen bezeichnen. Ihr Zen-

trum ist das Sinnliche. Sie ist ein ins Theologische aufgehöhhtes Bacchanal. Wenn aber Gott schwindet und das menschliche Ich zum Erben seiner Eigenschaften wird, so ist die Frage, was geschieht, sobald Zweifel oder Ueberdruß an der nur immer sich selbst ausstrahlenden und wieder empfangenden narzißhaften Subjektivität sich anmelden. Die Gottheit ist entleert. Auf spekulativem Wege ist sie so nicht wiederzugewinnen. Die Rückkehr zu ihr auf dem Erweckungswege ironisiert Friedrich Schlegel selber an Jacobi als einen «salto mortale in den Abgrund der göttlichen Barmherzigkeit», als «moralische débauche». Wird sich dann der Erbe Gottes, der Mensch, im fort dauernden Selbstgenuß selber fragwürdig, so ergibt sich von hier aus ein gerader Weg zum Nihilismus, das heißt zum Gefühl der Sinnlosigkeit der Welt. Friedrich Schlegel hat mit seiner späteren Konversion für sich beglaubigt, daß er an diesem Ende angekommen war. Novalis brauchte seines frühen Todes wegen die Erfahrung nihilistischen Folgerungszwangs an sich nicht mehr zu machen. Bei Schleiermacher waren die Spekulationen der Athenaeumszeit ohnehin nicht echte Existenzanfechtungen, sondern hauptsächlich Bildungsexperimente. Damit ist der spekulative Nihilismus der Frühromantik in keiner ihrer führenden Persönlichkeiten voll zum Austrag gekommen. Aber er liegt trotzdem in ihr als eine unmittelbare Ausschlagsmöglichkeit. Die eigentliche Dichtung bestätigt das nicht nur hinterher, sondern bereits gleichzeitig und sogar vorher. Das ist schon beim jungen Tieck und Wackenroder aufzuspüren. Was bei Friedrich Schlegel noch «Idylle vom Müßiggang» ist, wird bei ihnen zum Nihilismus der Zeitangst, der aus dem Ueberdruß am selbstgenießenden Müßiggang erwächst. Das wird zu zeigen sein.

II. Der Nihilismus der Zeitangst bei Wackenroder und Tieck

Nihilismus als Lebensstimmung hat es apriori mit der Zeit zu tun. Treffend hat von philosophischer Seite Walter Bröcker in einem Vortrag, den er «Im Strudel des Nihilismus» genannt hat, diese Zeitbeziehung folgendermaßen formuliert: «Die beste Definition aber, die mir heute zu geben möglich scheint, ist die, daß der Nihilismus der Zustand des Menschen ist: daß für ihn im Grunde alles langweilig ist.» «Zustand der Langeweile» ist für Bröcker gleichbedeutend mit dem, was Heidegger «Grundstimmung» nennt. Langeweile ist Zeitleere. Zeitleere aber ist begleitet von Angst.

In einem bisher immer Wackenroder zugeschriebenen Stück aus den «Phantasien über die Kunst», dem «Fragment aus einem Briefe

Joseph Berglingers», findet sich folgendes: Berglinger, die aus den «Herzensergießungen» bekannte Gestalt des am Uebermaß des Gefühls zugrunde gehenden musikalischen Genies, wird auf einem Sonntagsspaziergang in die allgemeine Freude an dem schönen Sommertag hineingerissen. Aber der Abend bricht an: «Das Schauspiel der Welt war für diesen Tag zu Ende, meine Schauspieler nach Hause gegangen... Denn Gott hatte die lichte, mit Sonne geschmückte Hälfte seines großen Mantels von der Erde hinweggezogen... und nun schliefen alle seine Geschöpfe... Alles hatte nun Waffenstillstand, um morgen von neuem wieder loszubrechen: und so immerfort bis in die fernsten Nebel der Zeiten, wo wir kein Ende absehen. Ach! Dieser unaufhörlich eintönige Wechsel der Tausende von Tagen und Nächten — daß das ganze Leben des Menschen und das ganze Leben des gesamten Weltkörpers nichts ist als so ein unaufhörliches seltsames Brettspiel solcher weißen und schwarzen Felder, wobei am Ende keiner gewinnt als der leidige Tod — das könnte einem in manchen Stunden den Kopf verrücken.» Dies ist genau das, was ich den Nihilismus der Zeitangst nannte und was Bröcker mit der auf die Zeit bezogenen Definition des Nihilismus als Langeweile bezeichnet. Er ist die notwendige Folge der unweigerlichen Selbstabnutzung der romantischen Subjektivität. Das Ich, mit der Vergänglichkeit des einzigen Haltes, des ästhetischen Genusses, immer wieder in der Erfahrung konfrontiert, wird zwangsweise in eine nihilistische Zeitbeziehung versetzt. In eine totale Zeitangst, in der das öde Einerlei eines unendlichen Wechsels von erfüllten und enttäuschten Augenblicken den Sinn des Daseins in Frage stellt. Das zeigt sich auch noch an anderer Stelle bei Wackenroder in erschütternder Weise, nämlich in dem wunderbaren morgenländischen Märchen von einem nackten Heiligen. Hier ist die totale Zeitangst Grundstimmung einer dichterischen Gestalt geworden. Dieser sonderbare Heilige ist ihr Opfer. Es wird von ihm gesagt, daß er «Tag und Nacht keine Ruhe hatte, ihn dünkte immer, er höre unaufhörlich in seinen Ohren das Rad der Zeit seinen sausenden Umschwung nehmen».

Dieses Rad der Zeit ist «fürchterlich», es ist von der «gewaltigen Angst» die Rede, die den Armen nie losläßt. «Wie ein Wasserfall von tausend und aber tausend brüllenden Strömen, die vom Himmel herunterstürzten, sich ewig, ewig ohne augenblicklichen Stillstand, ohne die Ruhe einer Sekunde, ergossen, so tönte es in seinen Ohren, und alle seine Sinne waren mächtig nur darauf hingewandt, seine arbeitende Angst war immer mehr und mehr in den Strudel der wilden Verwirrung ergriffen und hineingerissen...» In dieser Lage kann der Heilige es nicht ertragen, daß andere ruhig hin und wie-

der gehen und miteinander sprechen können. «Er zitterte vor Heftigkeit und zeigte ihnen den unaufhaltsamen Umschwung des ewigen Rades, das einförmige, taktmäßige Fortsausen der Zeit; er knirschte mit den Zähnen, daß sie von dem Getriebe, in dem auch sie verwickelt und fortgezogen wurden, nichts fühlten und bemerkten . . .» Wer so etwas erfinden kann, muß es erfahren haben. Auch stimmt es ja genau zu der Zeitangst Joseph Berglingers. Diese Zeitangst aber ist nichts als die existentielle Verdichtung der nihilistischen Langeweile, Ausdruck des Schwundes jedes metaphysischen Trostes, der Ausgeliefertheit des Ichs an eine dämonische Ewigkeit, deren Kennzeichen die Einförmigkeit des Ablaufs ist. Der Nihilismus dieser Zeitangst liegt darin, daß die Subjektivität nicht mehr der Zeit habhaft ist, sondern daß die Zeit ihrer habhaft ist. Dieses romantische Ich ist eine Beute der Zeit. Seine Zeitlichkeit ist zugleich seine Vernichtung. In diesen Beispielen so radikaler Zeitangst gibt es nun allerdings eine Erlösung: die Erlösung durch die Kunst. Aber das ist in Wirklichkeit keine Durchbrechung des Zirkels. Denn der kairos des künstlerischen Genusses und Schaffens ist in Wackenroders Berglinger-Motiv allzu deutlich selber der Zeitlichkeit unterworfen. Der ästhetische Augenblick vermag höchstens den Zeitrhythmus zu gliedern, aber in seiner Abnutzbarkeit, das heißt Vergänglichkeit, und seinem Kontrast zur Lebenswirklichkeit das ewige Einerlei nur zu bestimmen als eine Abfolge von Selbstgenuß und um so tieferer Enttäuschung, die das Ich immer wieder der Erfahrung der Sinnlosigkeit aussetzt.

Das Offenbarwerden nihilistischer Konsequenzen bei Wackenroder (*wenn* wir es hier mit einem unverfälschten Wackenroder-Stück zu tun haben) ist ohne Zweifel der Wirkung Tiecks zuzuschreiben. Von den beiden Freunden war er der Partner, der durch seine an Hofmannsthal erinnernde Frühreife schon alle Voraussetzungen für einen vorzeitigen Selbst- und Weltüberdruß in sich trug. Als Primaner schon mitten im Literatengenosse des damaligen Berlin durch allzu frühe Aufträge veranlaßt, alle erdenklichen Sensationen vorzeitig aus sich herauszuholen, war Tieck schon ein vollkommener Routinier des Gefühls in einem Alter, in dem andere erst zu erwachen beginnen. Aller Register schauriger und sentimentaler Motive kundig, wurde er von Ekel und Grauen vor dem Leben und von Verzweiflung an der eigenen Lage im Leben gepackt, und sein Anschluß an die Romantik war nicht arglos, sondern der eines tödlich Versehrten, der Heilung in einer Wundertinktur sucht (ein Begriff seines Wortschatzes). Das Ergebnis dieser nihilistischen Verzweiflung, die an einem so jungen Menschen um so ergreifender berührt, waren das erste aus-

weglose Schicksalsdrama der deutschen Literatur und der Briefroman «William Lovell». Tieck begann dies Werk als 19jähriger und schloß es vier Jahre später ab. Das heißt vor der Zeit der produktiven Gemeinsamkeit mit Wackenroder und vor Schlegels «Lucinde». Aber hier ist auf ganz unspekulativer Grundlage die Geschichte eines Spiegelmenschen bis zur bittersten Konsequenz den spekulativen Frühromantikern schon vorweggenommen. William Lovell ist die Figur des Bewußtseinsmenschen, der in der Reflexion auf sich selbst und die Welt alles auflöst. Sein äußeres Schicksal, wie er vom Knaben zum Weltmann, als solcher zum Verführer und Spieler und schließlich zum gewöhnlichen Verbrecher wird, ist nur der Spiegel für sein Inneres. Nehmen wir aber Lovells Ausgangspunkt, so sehen wir, daß er als reiner romantischer Schwärmer sein Leben beginnt. Als einer, der nach der eigenen Formel von «süßer Schwermut» beherrscht wird. Und nun findet sich schon hier das, was als nihilistische Seite der Juliusgestalt in der «Lucinde» wahrzunehmen ist: Der im Genuß süßer Schwermut Befangene ist gar nicht echt befangen. Wie ein kühler Rechner fragt er: «Aber soll in dieser Sehnsucht nicht selbst ein Gewinn für uns liegen?», und schon im Anfang heißt es: «Ich behorchte in mir leise die wehmütige Melodie meiner wechselnden Gefühle.» Das ist das Ich, das sich zum Weltmittelpunkt geworden ist, indessen im Innersten selber leer ist. Daß dieser Jüngling später in Paris alle Schulen der Sinnlichkeit durchläuft, dabei immer kälter und verzweifelter wird und zum absoluten Zyniker, braucht wohl kaum zu überraschen. «Ob ich mit Worten oder Karten, Definitionen oder Würfeln oder Versen spiele, gilt das nicht alles gleich?» Einen unzweideutigeren Ausdruck nihilistischer Grundstimmung kann es kaum geben. Denn dies ist die Sinnlosigkeit des Lebens und der eigenen Stellung darin. Daß Tieck in seinem Lovell auch das Denken und die Kunst in die allgemeine Sinnlosigkeit einbezieht, gibt besonders zu denken.

Und bereits hier finden wir auch die Entwicklung des Zeitbewußtseins zum folgerichtig nihilistischen. Zuerst vertuscht Lovell sich die Leere der Zeit dadurch, daß er die ganze Zeitwirklichkeit in den Traumbereich versetzt und damit verflüchtigt. Dann begegnen wir dem verzweifelten Versuch, eine Position zur Zeit im Gedanken der Veränderung zu finden: «Veränderung ist die einzige Art, wie wir die Zeit bemerken.» Darin liegen schon Zeitleere und Langeweile. Und Lovell endet auch in dem dumpfen Bewußtsein, gerade dann durch die Zeit gerichtet zu sein, wenn er sie krampfhaft auskosten, ja auspressen möchte im Genuß. Man sieht, wie hier eine tödliche Gefährdung der Romantik sich schon in

ihrem Frühstadium und ganz unreflektiert entlarvt. Es fällt von hier ein eigentümliches Licht auf die Rolle der Liebe wie die der Kunst in der Romantik. Sowohl die Berufung der Liebe in der «Lucinde» wie die der Kunst in den «Herzensergießungen und Phantasien» können dann als krampfhaftes Umgehen der letzten nihilistischen Konsequenzen erscheinen, die der junge Tieck indessen schon gezogen hatte (weil er auch als Person das Aesthetische zu früh erfahren und abgenutzt hatte, um es noch zur Gott ersetzenden Idee zu stilisieren. Wir erkennen nun die Herkunft des Nihilismus der Zeitangst im «morgenländischen Märchen» und im Berglinger-Brief. Sie ist vom Geiste des «Lovell» und ohne Zweifel der ursprünglich argloseren Kunstbegeisterung Wackenroders durch Tieck zugesetzt. Indessen bedeutet sie nichts als den offenen Ausdruck unbewußterer Aengste, die überhaupt der Erhebung der Kunst zum Heiligtum in der Romantik zugrunde liegen. Vermutlich ist auch Schellings Kunstphilosophie hiervon nicht auszunehmen. In der Dichtung ist es sichtbarer, weil hier die Erfahrung der Abnutzbarkeit auch des Aesthetischen immer wieder durchbricht und damit dem vollkommenen Nihilismus die Türe öffnet. Ließe sich das doch sogar an Tiecks «Sternbald» zeigen, dem Malerroman, der als letztes Zeugnis den verzweifelten Versuch Tiecks anzeigt, sich an Wackenroders Kunstbegeisterung einen neuen innern Halt gegen die Entleerung der Welt zu verschaffen. Aber auch im «Sternbald» findet sich der Schüler Dürers und Lucas v. Leydens schließlich in Italien in der Lage, auch den einzigen Lebensinhalt, die Kunst, als Sinn in Frage stellen zu müssen.

III. Nihilistische Zersetzung des Menschen in der jüngeren Romantik

Daß Tieck nur etwas in der romantischen Grundstimmung Beschlossenes besonders deutlich verrät, kann man an der Gestaltenwelt der romantischen Prosadichtung erkennen. Niemals vorher und auch nachher vielleicht nur innerhalb unserer eigenen Epoche ist eine so verräterische Fülle von nihilistischen Existenzmöglichkeiten in der deutschen Dichtung erfunden und gestaltet worden wie in der Romantik. Auch Jean Paul formt gleichzeitig mit Tieck-Wackenroders «Phantasien» im «Titan» die Gestalt des Roquairol, des zugleich glühenden und eiskalten Schauspielers des Daseins, dessen Mitte die Zeitleere, die Langeweile ist, und der folgerichtig auch mit seinem und seiner Nächsten Leben

ein frevlerisches Spiel treibt, das zum Untergange führt. Nach dem «Lovell» die geschlossenste Erfindung nihilistischer Existenz. Von der Lucinde und vom Lovell führt eine Linie zu Brentanos «Godwi», wo die Vatergestalt geradezu eine Wiederholung der Lovell-Existenz ist, die des Sohnes und des Dichters Maria (Brentano selber) Synthesen aus dem Julius der «Lucinde», Lovell, Berglinger und Sternbald. Der Nihilismus der Zeitangst zieht sich auf diesem Wege zum Bewußtsein einer dumpfen Ausgeliefertheit an ein unentrinnbares und erbarmungsloses Schicksal zusammen, das die Erfahrung der Unzulänglichkeit des ästhetischen Haltes der Kunst, die immer häufiger die ihr Verfallenen zerstört, gleichsam zu erklären hat. Der reinste Ausdruck dieser Entwicklung wird dann die Dichtung E. T. A. Hoffmanns. Seine Figuren des Kapellmeisters Kreisler oder des Bruder Medardus in den «Elixieren des Teufels» setzen über die nihilistische Angefochtenheit Berglingers und Sternbalds durch die Kunst eine dumpfe Ausgeliefertheit an ein Schicksal, in der auch die menschliche Freiheit ihren Sinn verliert. Diese Genies sind nicht mehr von Apoll geschlagen, sondern von einer dämonischen Macht, die ihre Zeitlichkeit vorherbestimmt, die Romanfigur manchmal wie ein Netz umspinnt. Der letzte große Vertreter dieses Typs ist wohl noch Mörikes «Maler Nolten». Und eine Zeitlang wird auch das Drama geradezu beherrscht vom Gedanken der Vernichtung jedes menschlichen Sinnes in der Welt. Ich meine die berüchtigte Gattung der romantischen Schicksalstragödie. Sie ist ein konsequentes Ergebnis der totalen Entleerung der Welt.

Ein symbolischer Ausdruck der geheimen Weltangst, die hinter der romantischen Apotheose der Kunst als Sicherung vor den letzten nihilistischen Konsequenzen steckt, sind auch die Motive des Doppelgängers und der Automate. Sie gehören wie das des sich selbst verzehrenden Genies zu den Formen, die die nihilistische Angefochtenheit der Romantik hervorgetrieben hat. Auch hier darf man sich als auf den wohl bekanntesten Bereich auf das Werk E. T. A. Hoffmanns beziehen. Man denke an die Rolle des «Brüderleins», des Grafen Viktorin in den «Elixieren des Teufels». Er ist der Doppelgänger des Medardus, der ihm immer wieder — und bezeichnenderweise gerade in Augenblicken der Entscheidung — begegnet und ihm seine Entscheidung abnimmt, indem er sie ihm vormacht. Auch dies ist Ausdruck der Sinnlosigkeit des menschlichen Daseins, Symbol seiner Verfallenheit. Der Mensch, der sich selber im Doppelgänger immer wieder begegnet, findet sich auf eine besonders zynische Weise von einem dämonischen Schicksal in der Welt entmachtet und entrechtet. Er weiß sich

überflüssig. Er weiß sich von sich selber verfolgt. So ist das Doppelgängermotiv eines der komprimiertesten Symbole nihilistischer Weltangst. Das Bild des abgelösten Schattens, wie es aus Chamissos «Peter Schlemihl» bekannt ist, ist nur eine Variante dieses Komplexes. Und nicht anders verhält es sich mit dem der Automate, für das die Romantik ein so verdächtiges Interesse entwickelt. Das Ich, das sich selbst vollkommen sinn- und heimatlos in der Welt vorkommen muß, wenn es sich selber schon darin vorfindet, zeigt seinen tiefsten Zweifel an sich selbst vielleicht in dem verräterischen Genuß, den es daran findet, sich selbst in einer mechanischen Nachkonstruktion zu begegnen. Zwar empfindet es diese noch als dämonisch oder als Dämonenwerk, aber in das geheime Grauen mischt sich das verzweifelte Rechnen mit der Möglichkeit, ersetzbar zu sein. Dies ist nur eine andere Form des Zweifels am Sinn des Menschen und der Welt, als sie sich im Doppelgängermotiv offenbart. Auch sie macht den Menschen in der letzten Konsequenz heimat-, sinn- und rechtlos im Dasein. Ein weiterer Schritt auf diesem Wege ist übrigens die Ueberführung des menschlichen Ichs selber in das mechanische. Und es ist bezeichnend, daß dieser Prozeß nicht etwa der Dichtung des aufkommenden materialistischen Zeitalters zuzuschreiben ist, sondern mitten in diesen Zusammenhängen der Romantik selber seinen Ort hat. Schon im Peter-Schlemihl-Motiv begegnet er, wo der Schatten wie ein Kleidungsstück «anzupassen» oder «aufzurollen» ist. Und eine großartige Versinnbildlichung hat dies Motiv noch einmal in der Spätromantik gefunden, in Wilhelm Hauffs Märchennovelle «Das kalte Herz». Denkt man daran, welcher Mittelpunktsbegriff der Subjektivität das «Herz» etwa in der Sprache des Novalis ist, so erschrickt man beim Gedanken der bloßen Möglichkeit der mechanischen Austauschbarkeit des Innersten im Menschen gegen ein lebloses Kristall, mag es sich immerhin auch nur um ein sinnbildliches Märchen handeln. Der Vorstoß nur in diese Möglichkeit ist ein Akt der seit E. T. A. Hoffmann ganz offenbaren nihilistischen Zersetzung der Subjektivität.

Kein Wunder, daß besonders in der Lyrik die Schwermut eine solche Rolle spielt. Die Schwermut ist nicht nur als Vertiefung und Verinnerlichung anzusprechen. In ihr verdichtet sich häufig vielmehr auf erschütterndste Weise die Ausweglosigkeit nihilistischer Anfechtung. Wie weit sie reicht, braucht man nicht nur an bewußt atheistischen Beispielen wie Lenau sich zu vergegenwärtigen. Man kann sie auch da bis zum offen Nihilistischen getrieben sehen, wo Glauben und Liebeswille noch als Gegengewicht zur Verfügung stehen. Ein Beispiel:

«Tief in düstre Trauer hingesunken / Saß ich brütend über mir allein. / Zehrend an des Lebens letztem Funken; / Niemand ahnte meines Herzens Pein. / Was sich still und langsam nur noch in mir regte, / Ohne Hoffnung sterbend sich nur noch bewegte: / Schwarz und schwärzer sich / In den Busen schlich / Der Vernichtung Grausen, Hölle! Die Gewalt, / Die du grinsend zeigst an jeder Erdgestalt.» Das Ich, das in dieses hoffnungslose Bewußtsein des Nichts geworfen ist, sucht sich dann im vergeblichen Anlauf in der Vergegenwärtigung der Geliebten und der Lust des Lebens zu fangen. Die Möglichkeit, daß auch diese hinfällig sind, preßt ihm weitere erschütternde Verse aus: «Bodenlos der Abgrund, keiner Lebenslust / Schwächster Funken übrig in der öden Brust.» Und dann: «Wozu bin ich denn gemacht? — Daß ich vergeh, / Und im Leben schaudernd nur den Abgrund seh?» Das Gedicht findet schließlich doch über Gott und die Geliebte zur Welt zurück, aber eben auf dem Wege des von Friedrich Schlegel ironisierten *salto mortale*. Was es aber in seiner ersten Hälfte an nihilistischer Hoffnungslosigkeit und Existenzangst erfährt, das kann auch im Wortschatz kaum von einem modernen Nihilisten übertroffen werden. («Ohne Hoffnung», «Der Vernichtung Grausen», «kalt und tot mein Sinn, bodenlos der Abgrund», «wozu bin ich denn gemacht? daß ich vergeh und im Leben schaudernd nur den Abgrund seh».) Sogar die Anfechtung, das Leben fortzuwerfen, fehlt nicht. Nun aber darf verraten werden, daß das Gedicht von niemand anderem als Philipp Otto Runge ist. Es zeigt sich gerade daran, worauf hier am Anfang verwiesen wurde: wie nahe Null und Unendlich, Nihilismus und Frömmigkeit beieinanderliegen und daß eines aus dem andern wie ein Funke heraus schlagen kann. Uebrigens zeigt sich hier wie bei Novalis auch der Zusammenhang zwischen dem Vernichtungsgefühl des Pietismus und dem Vernichtungsbewußtsein der romantischen Schwermut, die unter dem Zeichen tieferer Weltangst steht.

IV. Weltanschaulicher Nihilismus in den «Nachtwachen von Bonaventura»

So braucht es schließlich auch nicht zu verwundern, daß das, was wir als Anlage, Gefahr oder gelegentlichen Verzweiflungsausbruch in so vielen Werken und Motiven der Früh- wie der Spätromantik wahrnahmen, sich auch einmal ganz offen in einem nihilistischen Gesamtkunstwerk niedergeschlagen hat. Es sind dies die «Nachtwachen von Bonaventura» (einem bis heute nicht er-

hellten Pseudonym). Auf den langen Streit um den Verfasser soll hier nicht eingegangen werden. Aber sei es nun Schelling selber, der die Verfasserschaft nie in Abrede gestellt hat, oder Gottlob Wetzell, der sonst zweitrangige Literat, der sie nie in Anspruch genommen hat, so lange er lebte: dieses Prosanachtstück ist eines der größten dichterischen Werke der Romantik. Und schon dieses Ranges wegen dürfte es interessant genug sein, festzustellen, daß es ein nihilistisches Gesamtkunstwerk ist, neben dem «Lovell» das reinste dieser Art. Ganz anders als der «Lovell» übrigens, mit dem die Reihe der romantischen roués des Gefühls beginnt. Die innere Form ist hier vielmehr die der Ironie. Das schon schließt die «Nachtwachen» an die spekulativen Frühromantiker an. Denn die Ironie ist total im Sinne der Athenaeumsfragmente und läßt nichts unangetastet, auch die Romantik selber nicht, die sie ebenso wie andere Werte erbarmungslos parodiert. Höchst spannend aber ist nun, in welcher Offenheit hier das Fazit gezogen wird. Die Grundform der «Nachtwachen», die zeitlich etwa in der Mitte zwischen der Jenenser Romantik und dem ersten literarischen Auftreten E. T. A. Hoffmanns liegen, ist die des Tagebuchs. In einer Reihe von sechzehn «Nachtwachen», die Johannes Kreuzgang aufgezeichnet hat. Findelkind — daher sein Name —, Schauspieler, Bänkelsänger, schließlich Nachtwächter, entfaltet der Schreibende nach rückwärts seine Lebensgeschichte in steter Mischung mit Träumen, Reflexionen und gegenwärtigen Erlebnissen seines Amtes. Wir haben in dieser Figur die großartigste und konsequenteste Verkörperung des Narrenmotivs in der Romantik vor uns, der an Rang in der deutschen Ueberlieferung nur Grimmelshausens «Simplicissimus» gleichkommen dürfte. Der tief sinnige Narr Shakespearescher oder auch Cervantescher Herkunft war für die Romantik überhaupt *die* Figur der Umwertung aller Werte in der Ironie. Fast immer, bei Tieck, bei Arnim, bei Brentano bis hin zu Büchners Valerio in «Leonce und Lena» verkörpert der Narr dichterisch die ironische Verlegung der eigentlichen menschlichen Wirklichkeit in den Bereich des außerbürgerlichen Daseins, in den Bereich des schöpferischen Spiels der (anscheinenden) Unvernunft mit der Vernunft. Das Narrenbild ist damit zugleich eine sinnbildliche Variante des romantischen Künstlerbildes, zu dem ja das Motiv des Wahnsinnes und der Verrückung untrennbar gehört. Gerade aber in dieser reinen Form der Vertauschung der Werte — denn der Narr ist nur für den Philister unvernünftig, für den Romantiker aber Verkörperung von Tiefsinn und Genie — ist der Narr auch Symptom des romantischen Nihilismus, dem hier nachgefragt wird.

Seine Existenz ist, anders als bei Grimmelshausen, sozusagen Anti-Existenz. Sie bildet sich aus den Gegensätzen zum Bürgerlichen, zum Kleinlichen, Begrenzten, Normalen, Ordentlichen. Ihre Position kann höchstens in der Freiheit des phantastischen Daseins liegen, das aber zugleich Unverbindlichkeit nach allen Seiten hin ist. Daher kann der Narr nur Gegensätze vertreten, indem er sich über alles lustig macht mit dem Willen, es ad absurdum zu führen. Aber er kann nicht auf Inhalte verweisen. Denn das würde seinen Charakter durchbrechen, da er ja mit diesen Inhalten etwas ernst nehmen müßte. (Der Künstler, als Narr gesehen, nimmt seine Kunst nur allzu ernst und geht daran zugrunde.) Genau so verhält es sich nun mit der Selbstbiographie des Nachtwächternarren. Hier ist die Parodierung der Welt weiter und folgerichtiger vorgetrieben als irgendwo anders in der Romantik. Ueberlegt man sich, was alles parodiert wird: romantische Form, nämlich die absichtliche Verwirrung, die die Romantik von Jean Paul hat und die die zeitliche Reihenfolge der Handlung durcheinanderwirft — romantische Motive wie die des Nachtwandlers, des Teufels, des Automaten; romantische Sentimentalität, poetisches Pathos überhaupt, bürgerliche Literatur, Ehe, Rechtsverhältnisse, Staat und Kirche: dann bleibt eigentlich wenig mehr übrig. Es bleibt übrig der offensichtliche Respekt gegenüber der Eindeutigkeit des Freigeistes und des Kriegsmannes, im Künstlerischen die Hochschätzung der Musik. Im übrigen finden wir in der achten Nachtwache ganz allgemein einen ironischen Absagebrief an das Leben (gefolgt von dem Prolog des Hanswurstes zu der Tragödie: der Mensch) und in der zwölften Nachtwache eine nicht minder ironische Apologie des Lebens. Wir finden uns also in einem Bereich radikaler Entwertung, einer bitteren Satire auf das Leben und in ihm auf die «Tragödie: der Mensch». Daß in Wahn und Traum sich die eigentliche Wirklichkeit verberge, ist barock, wie denn die Beziehung der Nachtwachen zum Barock überhaupt auf der Hand liegt: zu Grimmelshausen wie zu Jacob Böhme. Aber wo im Barock mindestens noch ein mystisches Gottesverhältnis das Vakuum füllt, sehen wir hier offensichtlichen Atheismus und unter dem Scherbenberg kaum mehr als das unangetastete Bild des Freigeistes. Kein Wunder, daß Varnhagen in seinem Tagebuch notierte: «Ich lese den Roman von Schelling, ‚Nachtwachen von Bonaventura‘, und habe ganz den Eindruck davon, als läse ich ein Buch des jungen Deutschland.» In der Tat, dieser Eindruck ist nicht so unrichtig, wenn man auf den für eine Weltanschauung verbleibenden Rest hinsieht. Und doch ist das Buch 1804 (1805) erschienen, in der hohen Zeit der Romantik, aus ihrer Mitte heraus und in der dichterischen Form eines

ihrer geschlossensten Zeugnisse. Und in dieser seiner geschichtlichen Bedeutung läuft dies Werk wörtlich in das «Nichts» aus. Die phantastische letzte Nachtwache zeigt den Nachtwächter im nächtlichen Dom, bemüht, seinen nie gesehenen Vater wenigstens noch im Zerfall im Sarge zu erblicken. Bevor er den Deckel hebt, hält er einen Monolog über die Vergänglichkeit, der in die Worte ausläuft: «Ich will ergrimmt in das Nichts schauen und Bruderschaft mit ihm machen . . .» Dies könnte noch titanischer Trotz sein, in dem sich gerade die Freiheit bezeugte. Aber dann geht es weiter: «Ich war jetzt stark und wild genug, den Deckel zu heben, ob ich gleich fühlte, daß dieser Grimm und Zorn, wie alles übrige, auch mit zum Nichts gehöre.» Und als der Deckel sich auftut und den alten Alchimisten unverwest zeigt, aber mit zum Gebet gefalteten Händen, bricht der Sohn in eine mehr als atheistische, in eine vollkommen nihilistische Zornrede aus: «O wie sie alle nach Licht wimmern und nach einem großen Herzen über den Wolken . . . Wimmert nicht länger . . . diese Myriaden von Welten sausen in allen ihren Himmeln nur durch die gigantische Naturkraft und diese schreckliche Gebärerin, die alles und sich selbst mitgeboren hat, hat kein Herz in der eigenen Brust, sondern formt nur kleine zum Zeitvertreib, die sie umher verteilt.»

Ist die herzlose «schreckliche Gebärerin», die «zum Zeitvertreib» kleine Herzen wahllos «umher verteilt» aber eigentlich etwas anderes, als was Nietzsches nihilistisches Gedicht auszusagen hat?: «Weltrad das rollende / Streift Ziel auf Ziel: / Not — nennt's der Grollende, / Der Narr nennt's Spiel! / Welt-Spiel das herrische, / Mischt Sein und Schein: — / Das Ewig-Närrische / Mischt uns hinein! . . .» Und da der Nachtwächter Bonaventuras mit Nietzsche den Gedanken teilt, daß Gott tot sei und ein Schicksal ohne Herz und Sinn die Bedingung der Wirklichkeit, zieht er auch für sich eine ähnliche Konsequenz, wie sie nach ihm die Nihilisten Nietzsche und Ernst Jünger, unsern Tagen näher, gezogen haben: «Ich will nicht lieben und recht kalt und starr bleiben, um womöglich dazu lachen zu können, wenn die Riesenhand auch mich zerdrückt.» Und so wird man die «Nachtwachen» als den unverhohlensten Ausdruck der nihilistischen Seite der hohen Romantik nehmen müssen. Der Nihilismus ist hier nicht eigentlich spekulativ. Er ist auch nicht existentiell in der Lebensform des Helden oder der Sinnbildlichkeit des Motivs beschlossen. Er ist hier sozusagen programmatisch da. Und das in einem Werk, dessen Abstammung aus der Jenaer Romantik unbestritten ist, wen man auch als Verfasser ansehen möge. Dies müßte als Abschluß dessen, was hier über das Thema Nihilismus der Romantik zur Ueberlegung gestellt wurde, zu den-

ken geben. Wächst hier doch bewußter Nihilismus aus der Mitte romantischen Lebensgefühls und in reiner romantischer Form. Wenn dies alles aber möglich war, so hätte der von Haß und verborgener Liebe zugleich bestimmte Scharfblick Kierkegaards und Nietzsches frühzeitig diese Seite der Romantik richtig erkannt, die uns Heutigen durch prekäre geschichtliche Erfahrungen sich mehr erschlossen hat als durch die Romantikdeutung der Literaturwissenschaft. Dieser bleibt, wie hier vielleicht deutlich gemacht werden konnte, auf diesem Felde noch vieles zu leisten. Sie wird sich dabei nicht mit etwas Antiquarischem zu befassen haben. Die Anfechtung unserer Zeit da zu erkennen, wo sie ihren fragwürdigen Siegeslauf in der deutschen Geistesgeschichte antritt, ist keine nur historische Angelegenheit: tua res agitur.¹

¹ Vortrag, gehalten vor der Freistudentenschaft der Universität Bern am 5. November 1953.