Oliver Kohns

Literalität und Liminalität

Die Verrücktheit des Sinns

Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E.T.A. Hoffmann und Thomas Carlyle

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Oliver Kohns
Die Verrücktheit des Sinns

Literalität und Liminalität
hrsg. v. Achim Geisenhanslüke und Georg Mein | Band 5

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Oliver Kohns (Dr. phil.) unterrichtet zurzeit an der Universität Regensburg im Fach Germanistik. Seine Forschungsschwerpunkte sind die Literatur und Philosophie der europäischen Romantik, Literaturtheorie (besonders Poststrukturalismus) sowie Medientheorie (besonders die Philosophie der Stimme).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Oliver Kohns

Die Verrücktheit des Sinns. Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E.T.A. Hoffmann und Thomas Carlyle

[transcript]

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Die vorliegende Arbeit ist 2006 von der
Johann-Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main
als Dissertation angenommen worden.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte
bibliografische Daten sind im Internet über
http://dnb.ddb.de abrufbar.

© 2007 transcript Verlag, Bielefeld

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 3.0 License.

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld
Lektorat & Satz: Oliver Kohns
Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar
ISBN 978-3-89942-738-7

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei
gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet:
http://www.transcript-verlag.de

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis
und andere Broschüren an unter:
info@transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

INHALT

I. Einleitung
7

II. »Velut Aegri Somnia« (Kant)
27
II. 1 Wahnsinn – die »unheilbare Unordnung«
27
II. 2 Zeichen und Zeit (Kant, Rousseau)
30
II. 3 Gesellschaft und Wahnsinn
56
II. 4 Der Wahnsinn der Vernunft (Kant, Shaftesbury)
101
II. 5 »Velut aegri somnia«:
Der Wahnsinn der Sprache (Kant, Swedenborg)
122

**III. Zwischen ›Enthusiasmus‹ und ›Mesmerismus‹:
Literatur, der andere Wahnsinn (E.T.A. Hoffmann)**
151
III. 1 Wahnsinn und Ironie (Friedrich Schlegel)
151
III. 2 Die Ironie wahnsinniger Kunst
(»Der Einsiedler Serapion«)
170
III. 3 Das »fremde Gesicht« im Spiegel (»Das öde Haus«)
195
III. 4 Mechanisierte Träume (»Die Automate«)
227
III. 5 Die doppelte Supposition (»Doge und Dogaresse«)
252

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

IV. »This Dreaming, this Somnabulism« (Carlyle)
269
IV. 1 Humor und Wahnsinn (Jean Paul)
269
IV. 2 Die drei Bücher in »Sartor Resartus«
276
IV. 3 Symbole
293
IV. 4 Übersetzung und Wahnsinn
309

V. Die Verrücktheit des Sinns. Nachwort
315

VI. Literatur
337

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

I. Einleitung

»Wenn wir im Leben vom Tode umgeben sind,
so auch in der Gesundheit des Verstands vom
Wahnsinn.«
(Ludwig Wittgenstein: *Vermischte Bemerkungen*)

»Wahn, Wahn, überall Wahn!«
(Richard Wagner: *Die Meistersinger von Nürnberg*)

§ 1

Zu Recht erwartet man von einer Abhandlung die Klärung und Definition ihrer wichtigen Begriffe. Dennoch wird dieses Buch jeden Leser enttäuschen müssen, der eine psychologische Definition des Wahnsinns vorzufinden erwartet.

Auch dem klinischen Diskurs der Psychopathologie ist freilich bis heute nicht gelungen, den Begriff des Wahnsinns oder auch nur den (engeren) Begriff des Wahns zu definieren. Das Urteil aus dem Jahr 1967 scheint bis heute gültig zu sein: »Die Frage, was Wahn überhaupt sei, ist bisher ungeklärt geblieben. Die Beschäftigung mit den Ergebnissen der Wahnforschung [...] gibt auch für die Zukunft wenig Hoffnung auf eine befriedigende Antwort.«[1] Dieser Umstand resultiert keinesfalls aus einem empirischen Versagen der Psychologie, sondern spricht im Gegenteil eher für die intellektuelle Redlichkeit der Disziplin.

Eine psychologische Definition des Wahnsinns, das kann nicht zuletzt aus den wichtigen Arbeiten Michel Foucaults gelernt werden, ist *a priori* unmöglich. Wie Foucault herausgearbeitet hat, besitzt ›Wahnsinn‹ eine ausschließlich diskursive Existenz. Der Wahnsinn ist, so schreibt Foucault, nicht eine psychologische Tatsache, sondern etwas, das von der

1 W. Janzanic: Der Wahn in strukturdynamischer Sicht. In: Studium Generale 20 (1967), S. 628-638, hier: S. 628.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vernunft durch einen Akt der Abgrenzung und Ausgrenzung konstituiert wird. Seine »*Geschichte des Wahnsinns*« ist entsprechend eine Geschichte der *Grenzen*:

»Man könnte die Geschichte der *Grenzen* schreiben [...], mit denen eine Kultur etwas zurückweist, was für sie *außerhalb* liegt [...]. Eine Kultur über ihre Grenzerfahrungen zu befragen, heißt, sie an den Grenzen der Geschichte über eine Absplitterung, die wie die Geburt ihrer Geschichte ist, zu befragen.«[2]

Jede Definition des ›Wahnsinns‹ sagt demzufolge mehr über den Definierenden als über das Definierte aus. Keine adäquate Beschreibung des Wahnsinns kann, mit anderen Worten, ohne Berücksichtigung des Standpunktes des ›Beobachters‹ erfolgen.

Wenn Wahnsinn dasjenige ist, das die Vernunft von sich abgrenzt und ausgrenzt, dann ist der Wahnsinnige immer *der Andere*. Foucault beschreibt diese Alterisierung des Wahnsinnigen in erster Linie als eine Alterisierung der Sprache. Die Sprache der Vernunft grenzt bestimmte Sprachformen von sich aus und definiert sich selbst durch diese Ausschlüsse. Die Herstellung des Wahnsinns geschieht demnach durch Sprachverbote. Wahnsinn, schreibt Foucault,

»ist die ausgeschlossene Sprache –, die Sprache, die gegen den Code der Sprache Reden ohne Bedeutung ausstößt (die ›von Sinnen‹ sind, die ›Dummköpfe‹, die ›Schwachsinnigen‹), oder die Sprache, die als heilig verehrte Reden ausspricht (die ›Gewalttätigen‹, die ›Rasenden‹), oder die Sprache, die untersagte Bedeutungen durchrutschen lässt (die ›Libertins‹, die ›Starrköpfigen‹).«[3]

Wahnsinn ist für Foucault eine Form der *Sprache*: eine ausgesperrte und ausgeschlossene Sprache. Die Sprache der Vernunft konstituiert sich, indem sie andere Sprachen aus dem Bereich der Sprache ausschließt und in die Sphäre des Stammelns und Schweigens verweist.[4] »Seit seiner ur-

2 Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft [1961]. Übers. von Ulrich Köppen. 12. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 39), S. 9.

3 Michel Foucault: Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes [1964]. In: ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1675), S. 175-185, hier: S. 181.

4 Diese These bestimmt im Übrigen bis heute den Diskurs der Psychiatriegeschichte. Vgl. Roy Porter: Madness and Creativity: Communication and Excommunication. In: Madness and Creativity in Literature and Culture.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sprünglichen Formulierung«, schreibt Foucault, »legt die historische Zeit ein Schweigen auf etwas, das wir in der Folge nur noch in den Begriffen der Leere, der Nichtigkeit, des Nichts erfassen können. Die Geschichte ist nur auf dem Hintergrund einer geschichtlichen Abwesenheit inmitten des großen Raumes voller Gemurmel möglich, den das Schweigen beobachtet, als sei er seine Berufung und seine Wahrheit«.[5] Die Sprache des Wahnsinns wiederzuentdecken, obgleich diese zu einem vollständigen »Schweigen« verurteilt wurde – hierin liegt das ehrgeizige Unternehmen Foucaults.

§ 2

In der Tat kündigt Foucault an, »nicht die Geschichte der Psychiatrie, sondern die des Wahnsinns selbst in seinen Aufwallungen vor jedem Erfaßtwerden durch die Gelehrsamkeit«[6] schreiben zu wollen. Foucault postuliert: »Die Fülle der Geschichte ist nur in dem leeren und zugleich bevölkerten Raum all jener Wörter ohne Sprache möglich, die einen tauben Lärm denjenigen hören lassen, der sein Ohr leiht, einen tauben Lärm von unterhalb der Geschichte, das obstinate Gemurmel einer Sprache, die *von allein* spricht, ohne sprechendes Subjekt und ohne Gesprächspartner, auf sich selbst gehäuft, in der Gurgel geballt, und die noch zusammenbricht, bevor jegliche Formulierung erreicht ist«.[7]

Vor allem Jacques Derridas Kommentar zu Foucaults *Folie et Déraison* hat die Aussichtslosigkeit jedes Versuchs aufgezeigt, eine Sprache des »*Schweigens*« oder eine Sprache der »*Wörter ohne Sprache*« wiederzuentdecken. Ein bedeutendes Argument Derridas gegen Foucaults Konzeption weist darauf hin, dass das gesamte begriffliche und kategorische Instrumentarium Foucaults – die Geschichte, der Begriff des Begriffs selbst, kurz: die gesamte *Sprache* – weiterhin eben der Vernunft verpflichtet bleiben, von der Foucault sich entfernt zu haben glaubt. »Es genügt vielleicht nicht«, schreibt Derrida,

»sich des begrifflichen Materials der Psychiatrie zu berauben, um seine eigene Sprache zu entschuldigen. Unsere *ganze* europäische Sprache, die Sprache all dessen, was an dem Abenteuer der abendländischen Vernunft von nah oder fern teilgenommen hat, ist die immense Delegierung eines Plans, den Foucault in

Hrsg. von Corinne Saunders and Jane Macnaughton. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan 2005, S. 19-34.

5 Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft (wie Anm. 2), S. 11.

6 Ebd., S. 13.

7 Ebd., S. 12.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Gestalt der Erfassung oder der Objektivierung des Wahnsinns definiert. *Nichts* in dieser Sprache und *niemand* unter denen die sie sprechen, kann der historischen Schuld entgehen [...], der Foucault den Prozeß machen zu wollen scheint.«[8]

Derridas Kommentar zu Foucaults Buch hat seinerseits bereits zu viele ausführliche Kommentare gefunden, als dass es nötig wäre, Derridas Kritik hier noch einmal in aller Ausführlichkeit darzustellen.[9] In aller Kürze muss jedoch auf Derridas Lektüre des kartesianischen *Cogito* eingegangen werden, weil sie – auf eine recht subtile Art und Weise, geradezu *en passant* – eine These über den Zusammenhang zwischen (philosophischer) Sprache und Wahnsinn entfaltet.

Zu Beginn des zweiten Kapitels seiner *Geschichte des Wahnsinns* geht Foucault in einer vielzitierten Passage auf den »Ausschluss« ein, den Descartes mit dem Wahnsinn vollzieht. Das zweifelnde Subjekt kann, so Foucaults Lektüre, für Descartes per se nicht wahnsinnig sein. »Der Weg des Zweifels bei Descartes«, schreibt Foucault,

»scheint zu bezeugen, daß im siebzehnten Jahrhundert die Gefahr gebannt ist und der Wahnsinn außerhalb des Gebietes gestellt ist, in dem der Wahnsinn sein Recht auf Freiheit besitzt. Es handelt sich um jenes Zugehörigkeitsgebiet, das für das klassische Denken die Vernunft selbst ist. Der Wahnsinn befindet

8 Jacques Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns [1964]. In: ders.: Die Schrift und die Differenz. Übers. von Rodolphe Gasché. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 177), S. 53-101, hier: S. 60. Die deutsche Übersetzung dieses Textes wurde verglichen mit der Originalfassung (und an einer Stelle korrigiert): vgl. Jacques Derrida: Cogito et histoire de la folie. In: ders.: L'Écriture et la différence. Paris: Seuil 1967, S. 51-97.

9 Vgl. Shoshana Felman: Writing and Madness (Literature, Philosophy, Psychoanalysis). Übers. von Martha Noel Evans und Shoshana Felman. Ithaca, NY.: Cornell University Press 1987; S. 35-55; Roy Boyne: Foucault and Derrida. The other Side of Reason. London, New York: Routledge 1994, S. 53-89; Wolfgang Schäffner: Wahnsinn und Literatur. Zur Geschichte eines Dispositivs bei Michel Foucault. In: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Hrsg. von Gerhard Neumann. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997 (Germanistische Symposien-Berichtsbände. 18), S. 59-77, hier: S. 76f.; Peter Fenves: Derrida and History: Some Questions Derrida pursues in his Early Writings. In: Jacques Derrida and the Humanities. A Critical Reader. Hrsg. von Tom Cohen. Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 271-295, hier: S. 273-280; Pier Aldo Rovatti: Der Wahnsinn in wenigen Worten. Übers. von René Scheu und Andreas Fagetti. Wien: Turia + Kant 2004, S. 17-35.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich künftig im Exil. Wenn der *Mensch* immer wahnsinnig sein kann, so kann das *Denken* als Ausübung der Souveränität eines Subjekts, das sich die Verpflichtung auferlegt, das Wahre wahrzunehmen, nicht wahnsinnig sein.«[10]

Derridas Lektüre der *Meditationen* Descartes' geht demgegenüber davon aus, dass Descartes die Möglichkeit des Wahnsinns für das Denken zu keiner Zeit seiner Argumentation ausschließt. Die Pointe des kartesianischen *Cogito* liegt für Derrida vielmehr gerade darin, dass sie eine Gewissheit bietet, die sogar dann noch gültig ist, wenn das Ich wahnsinnig ist. So schreibt Derrida:

»Der Akt des Cogito und die Gewißheit, zu existieren, entgehen zum ersten Mal dem Wahnsinn. Aber abgesehen davon, daß es sich dabei – zum ersten Mal – nicht mehr um eine objektive und repräsentative Erkenntnis handelt, kann man nicht mehr buchstabengetreu sagen, daß das Cogito dem Wahnsinn entgeht, weil es sich seinem Griff entzieht, oder weil, wie Foucault sagt, ›*ich* als Denkender nicht irre sein kann‹ (S. 69), sondern weil in seinem Augenblick, in seiner eigenen Instanz der Akt des Cogito *sogar* gilt, *wenn ich wahnsinnig bin*, *sogar wenn* mein Denken durch und durch wahnsinnig ist [*même si ma pensée est folle de part en part*].«[11]

Der Wahnsinn wird nicht ausgeschlossen, sondern eher eingeschlossen: Die Gewissheit des Cogito schließt die Möglichkeit des Wahnsinns jederzeit ein. Die vollkommene Evidenz, die absolute Sicherheit eines objektiven Wissens, stellt sich für Descartes schließlich, so hebt Derrida hervor, nicht durch den Satz des Cogito ein, sondern durch die Vorstellung der Existenz Gottes: »Einleuchtenderes, Gewisseres kann vom Menschengeist nicht erkannt werden.«[12] Gott aber, betont Derrida, ist nichts anderes als »der andere Name für das Absolute der Vernunft *selbst* [*l'autre nom de l'absolu de la raison elle-même*], der Vernunft und des Sinns im allgemeinen.«[13] Der begrenzten Gewissheit des Cogito, die die Möglichkeit der jederzeitigen Täuschung und des Wahnsinns keineswegs ausschließen kann, steht damit allein die Gewissheit der Vernunft Gottes, des *logos* selbst, entgegen. Nur Gott kann Descartes vor dem Wahnsinn schützen, aber indem er Gott zu Hilfe zieht, indem er »aus Gott einen Dritten oder eine endliche Macht macht«, verwandelt er die unendliche

10 Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft (wie Anm. 2), S. 70.

11 Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns (wie Anm. 8), S. 89.

12 René Descartes: Meditationes de prima philosophia. Meditationen über die Grundlagen der Philosophie [1641]. Hrsg. von Lüder Gäbe. 2. Aufl. Hamburg: Meiner 1977, S. 97.

13 Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns (wie Anm. 8), S. 94 (Fußnote 30).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kraft Gottes in »einen *endlichen* Schutz in der Welt«.[14] Diese Verwandlung ist aber nur im Rahmen einer ökonomischen List – im Rahmen eines diskursiven Tauschs und einer diskursiven Täuschung, kurz: im Rahmen einer spezifischen Rhetorik – möglich: »Aber diese ökonomischen Listen [*ces ruses économiques*] sind wie jede List nur für endliche Worte und Absichten [*pour des paroles et des intentions finies*] möglich, wobei ein Endliches an die Stelle eines Anderen tritt.«[15]

Während Foucault der Philosophie seit Descartes vorwirft, den Wahnsinn aus sich ausgegrenzt zu haben und damit die Bedingung der Möglichkeit der Internierung der Wahnsinnigen in den Heilanstalten der Moderne geliefert zu haben, vollzieht die Philosophie für Derrida gerade bei Descartes einen *Einschluss* des Wahnsinns: auch und gerade der Philosoph muss sich seines jederzeitigen Wahnsinns gewiss sein. Die Philosophie kann jederzeit nur, wie Shoshana Felman schreibt, ihren eigenen Wahnsinn bezeugen: »any Philosophy of Madness can only bear witness to the Reason of Philosophy, philosophical reason itself, however, is but the *economy* of its own madness. The impossible *philosophy of madness* becomes, in Derrida's reading, the inverted and irrefutable sign of the constitutive *madness of philosophy*.«[16]

Ausdrücklich wird diese Aussage in Derridas Text eher am Rande, in einer scheinbar beiläufigen Bemerkung. Nachdem er Foucault vorgeworfen hat, dass er von einem ungeklärten Vorverständnis des Begriffs ›Wahnsinn‹ ausgeht,[17] beschreibt er – in der scheinbar beiläufigen Einklammerung einer Parenthese – seine eigene Bestimmung dessen, was er Wahnsinn nennt. Derrida schreibt:

»Wenn nämlich das Cogito sogar für den Irren Gültigkeit hat, bedeutet wahnsinnig zu sein – wenn, noch einmal, dieser Ausdruck einen eindeutigen philosophischen Sinn hat, was ich nicht glaube: *er besagt lediglich das Andere jeder determinierten Form des Logos* [*elle dit simplement l'autre de chaque forme déterminée du logos*] –, nicht das Cogito reflektieren und aussagen zu können, das heißt, es als solches für einen anderen erscheinen zu lassen; einen anderen, der ich selber sein kann.«[18]

»*Das Andere jeder determinierten Form des Logos*«: damit bestimmt Derrida den Wahnsinn als ein Element des philosophischen Denkens selbst. Der Wahnsinn ist dann nicht mehr das Andere der Vernunft (wie

14 Ebd.
15 Ebd.
16 Felman: Writing and Madness (wie Anm. 9), S. 46.
17 Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns (wie Anm. 8), S. 69.
18 Ebd., S. 95 (Hervorhebung von mir, O.K.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

für Foucault), sondern nurmehr das Andere einer *determinierten* Form des Logos. Dieses Andere ist damit nicht mehr einfach etwas außerhalb der Vernunft, sondern vielmehr eine *andere* determinierte Form des Logos. Eine Form des Logos bestimmt andere Formen des Logos als Wahnsinn, aber dieser Angriff auf die andere Form geschieht, indem sie sich auf eine *nicht* determinierte Vernunft, die Vernunft im allgemeinen beruft. So schreibt Derrida:

»Daß die unüberwindbare, unersetzbare, beherrschende Größe der Ordnung der Vernunft nicht [...] eine determinierte historische Struktur unter anderen möglichen Strukturen ist, liegt daran, daß man gegen sie sich nur verwahren kann, indem man sie anruft, daß man gegen sie nur in ihr protestieren kann [...]. Das läuft darauf hinaus, eine historische Determinierung der Vernunft vor dem Tribunal der Vernunft im allgemeinen erscheinen zu lassen.«[19]

Eine ganze (Philosophie der) Geschichte der Philosophie ist in Derridas Ausführungen angelegt. Das Unternehmen Descartes', in der unendlichen Vernunft – also bei Gott – Zuflucht vor dem Wahnsinn zu suchen, eine Allianz mit der »Vernunft im allgemeinen« zu suchen, erscheint als Zielpunkt der Philosophie überhaupt. Derrida schreibt:

»Wenn die Philosophie stattgehabt hat – was man immer bestreiten kann –, dann nur in dem Maße, in dem sie das Ziel entworfen hat, jenseits des endlichen Schutzes zu denken. Indem man die historische Konstituierung dieser endlichen Schutzvorrichtungen in der Bewegung der Individuen, der Gesellschaften und aller endlichen Totalitäten im allgemeinen beschreibt, kann man letztlich alles beschreiben [...], ausgenommen das philosophische Vorhaben selbst.«[20]

Wenn es also ein Unternehmen der Philosophie gibt – Derrida hält die Möglichkeit und Gegebenheit dieses Unternehmens stets offen –, dann besteht sein Kern darin, die endliche Vernunft des Individuellen und Gesellschaftlichen transzendieren zu wollen, um sich die unendliche Vernunft anzueignen. Wie der *»wahnsinnige Weltschöpfer«* in Klingemanns *Nachtwachen von Bonaventura*, der dem Erzähler Kreuzgang zufolge »eben so gut sein konsequentes System wie Fichte«[21] besitzt; wie also das System Fichtes nichts geringeres als die Gottgleichheit des Philosophen behauptet, so besteht der Wahnsinn der Philosophie darin, eine ab-

19 Ebd., S. 61.

20 Ebd., S. 94 (Fußnote 30).

21 August Klingemann: Nachtwachen von Bonaventura [1805]. Frankfurt am Main: Insel 1974, S. 116.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

solute und nicht-menschliche Vernunft vorzugeben. Dem in dieser Perspektive bescheidenen Cogito »*Ich denke, also bin ich*« steht dann ein aberwitziger, aber gleichfalls für die Philosophie konstitutiver Sprechakt »*Ich denke, ich bin Gott*« gegenüber.

Jedes Denken, das sich als »Denken des Unendlichen« ausgibt, also letztendlich jedes philosophische Denken, muss somit »Lüge«, »Gewalt« oder »Mystifikation«[22] sein, denn es impliziert die fiktive Verweltlichung (und Verendlichung) der göttlichen Perspektive: »Insgesamt wußte Descartes, daß das endliche Denken – ohne Gott – nie das Recht hatte, den Wahnsinn auszuschließen.«[23] Wenn »ein Endliches an die Stelle eines anderen tritt«,[24] um die Position eines Unendlichen vorzugeben, dann kann dies als Irrtum, Mystifikation oder Wahnsinn entlarvt werden. Solange aber, wie Derrida zu Beginn seines Aufsatzes hervorhebt, jede »historische Determinierung der Vernunft« nur »vor dem Tribunal der Vernunft im allgemeinen«[25] angeklagt werden kann, solange also jede Kritik der endlichen Vernunft nur im Namen einer wiederum sich selbst als absolut setzenden Vernunft geschehen kann, wird nur eine Mystifikation durch eine andere ersetzt. Es ergibt sich eine dynamische Struktur, die Derrida als die Geschichtlichkeit der Philosophie ausweist:

»Die der Philosophie eigene Geschichtlichkeit [*L'historicité propre de la philosophie*] hat ihren Ort und konstituiert sich in diesem Übergang [*dans ce passage*], diesem Dialog zwischen der Hyperbel und der endlichen Struktur, zwischen dem Ausbruch aus der Totalität und der geschlossenen Totalität, im Unterschied zwischen der Geschichte und der Geschichtlichkeit; das heißt, an der Stelle oder vielmehr in dem Augenblick, wo das Cogito und alles, was es hier symbolisiert (Wahnsinn, Maßlosigkeit, Hyperbel usw...) gesagt werden, sich vergewissern und verfallen, notwendig vergessen werden bis zu ihrer Reaktivierung, ihrem Erwachen in einem anderen Sagen des Exzesses, der wiederum später ein anderer Verfall und eine andere Krise sein wird.«[26]

22 Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns (wie Anm. 8), S. 94 (Fußnote 30).

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 61.

26 Ebd., S. 98. Diese Aussage wird in jeder Hinsicht gestützt, wenn man die Argumente Derridas *selbst* als Verdunklung und Obskurität, als Blindheit und Verblendung und also letztendlich als *unvernünftig* charakterisiert. Vgl. Gary Steiner: »This Project is mad«: Descartes, Derrida, and the notion of philosophical crisis. In: Man and World. An international Philosophical Review 30 (1997), S. 179-198, hier: S. 182, über Derridas Bestimmung des Wahnsinns: »Taken together, these claims […] demand that we resign ourselves entirely to the realm of obscurity and confusion that the

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Geschichtlichkeit der Philosophie, begründet durch eine dynamische Struktur der wechselseitigen und eigenen Aufdeckung des Wahnsinns des Denkens selbst: hierin liegt die Sprengkraft des Derridaschen Textes, die weit über eine Kritik an dem Buch Foucaults hinausreicht.

§ 3

Wenn das kartesianische *Cogito* in Derridas Interpretation nicht über die Kraft verfügt, den Wahnsinn auszuschließen, dann erklärt sich diese Kraftlosigkeit aus der Struktur des Sinns: Weil das *Cogito* auch dann sinnhaft ist, wenn es von einem durch und durch wahnsinnigen Ich ausgesprochen wird, behält es auch in diesem Fall seine Gültigkeit. Das Cogito gilt, so schreibt Derrida, »gar für den Allerwahnsinnigsten«.[27] Es gilt, wie Geoffrey Bennington ergänzt, »selbst dann, wenn ich tot oder eine Maschine bin«.[28]

Es handelt sich hier also nicht um eine psychologische oder empirische Problematik, sondern um eine Folge aus der apriorischen Struktur der Sprache und des Sinns. Dass das Cogito auch für den »Allerwahnsinnigsten« Gültigkeit besitzt, folgt daraus, dass es sich hierbei um nichts anderes als um einen Sprechakt, eine rein sprachliche Handlung handelt.

Derrida weist in seiner Kritik an Foucault mit einigem Recht auf die Komplizität der Sprache mit der Vernunft im allgemeinen hin. Zu Anfang des Textes, wiederum in einer Fußnote, zitiert Derrida eine Formulierung Foucaults, der von der »*Sprache selbst der Vernunft*« spricht, und kommentiert: »Die Sprache selbst der Vernunft ... aber welche Sprache gehört nicht zur Vernunft *im allgemeinen*?«[29] Die Sprache ist per se und von Anfang an zur Vernunft gehörig, insofern ihre Struktur diejenige des *Sinns* ist. In einem Kommentar zu Foucaults Bestimmung des Wahnsinns

philosophical tradition has sought to transcend through the appeal to reason.« Wenn Steiner jedoch zu dem Schluß kommt, Derrida sei »wholly committed to a kind of anti-rationalism that sees *all* philosophy as a desperate attempt to escape time and contingency« (ebd., S. 193), dann unterläuft ihm genau die entdifferenzierende Ungenauigkeit und Beliebigkeit, die er Derrida mit einer Habermas'schen Geste vorwirft.

27 Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns (wie Anm. 8), S. 93.

28 Geoffrey Bennington: Derridabase. In: Geoffrey Bennington und Jacques Derrida: Jacques Derrida. Ein Porträt. Übers. von Stefan Lorenzer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 11-323, hier: S. 122.

29 Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns (wie Anm. 8), S. 56f. (Fußnote 4).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

als »Abwesenheit eines Werks«[30] geht Derrida ausführlicher auf diese Verstrickung der Sprache mit der Vernunft ein. Foucault behauptet, Wahnsinn sei die Abwesenheit eines Werks und versteht darunter eine Sprache, die sich nicht auf die Struktur des Sinns festlegen lässt, weil sie den »Sinn zurück- und in der Schwebe hält und eine Leere einrichtet, in der allein die noch nicht vollzogene Möglichkeit so zur Vorlage kommt, daß irgendein Sinn sich darin niederlässt, oder irgendein anderer, oder gar noch ein dritter, und dies vielleicht in unendlicher Folge.«[31] Die Sprache des Wahnsinns, die Sprache ohne Werk ist deshalb für Foucault eine Sprache, »die im strengen Sinne, nichts sagt.«[32]

Aber wie kann es eine Sprache geben, die »*nichts sagt*«? Gegen Foucaults Annahme, die Sprache des Wahnsinns könne *ohne Werk* sein und der Struktur des Sinns – und also: der Vernunft – entgehen, beharrt Derrida auf der Allianz der Sprache mit dem Sinn, dem *Logos* und also der Vernunft selbst. Derrida schreibt:

»Nun beginnt das Werk mit dem elementarsten Diskurs, mit der ersten Artikulation eines Sinnes, mit dem *Satz*, mit dem ersten syntaktischen Stück eines ›als solches‹, weil einen Satz zu bilden einen möglichen Sinn zu *manifestieren* heißt. Der Satz ist seinem Wesen nach normal. Er trägt die Normalität in sich, das heißt *den Sinn*, in jedem Sinne dieses Wortes, dem Descartes' insbesondere. Er trägt die Normalität und den Sinn in sich, wie der Zustand, die Gesundheit oder der Wahnsinn desjenigen im übrigen auch sein mögen, der ihn ausspricht oder durch den und über den er läuft, in dem er artikuliert wird. In seiner ärmsten Syntax ist der Logos die Vernunft, und zwar eine bereits historische Vernunft.«[33]

Es fällt nicht schwer, in diesen Sätzen Derridas ein Echo der Sprachkritik Nietzsches zu vernehmen. Derridas Aussage, bereits die *syntaktische* Struktur des Satzes binde die Sprache notwendigerweise an die Möglichkeit des Sinns und also an die Vernunft, scheint direkt auf eine Bemerkung Nietzsches aus der *Götzen-Dämmerung* zu antworten: »Die ›Vernunft‹ in der Sprache: oh was für eine alte betrügerische Weibsperson! Ich fürchte, wir werden Gott nicht los, weil wir noch an die Grammatik

30 Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft (wie Anm. 2), S. 11.

31 Foucault: Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes (wie Anm. 3), S. 182. Vgl. zu Foucaults Formel der »Abwesenheit eines Werks« und ihrer philosophischen Vorgeschichte von Hegel bis Blanchot ausführlicher Andreas Gelhard: Unvernunft, Un-wahrheit, Unzeit: Foucault, Blanchot und die Geschichte des Wahnsinns. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie (2000), H. 1, S. 48-62.

32 Foucault: Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes (wie Anm. 3), S. 182.

33 Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns (wie Anm. 8), S. 87.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

glauben...«[34] Im Gegensatz zu Nietzsche (und Foucault) sucht Derrida jedoch nicht nach einer Möglichkeit, eine *neue* Sprache zu finden, die nicht die Sprache der Vernunft wäre. Ihm geht es vielmehr darum, die Logik (die Ökonomie, wie Derrida sagen würde) zu beschreiben, mit der die Vernunft durch die Sprache konstituiert und dekonstituiert wird.

Der Logos ist also die Vernunft, »und zwar eine bereits historische Vernunft«. Die Sprache ist die Vernunft selbst, aber wenn das Dogma der kartesianischen Vernunft für jeden Sprechenden – und sei es für den »*Allerwahnsinnigsten*« – gültig ist, dann muss es umgekehrt auch heißen: Die (endliche) Vernunft ist (nur) Sprache, sie ist nicht mehr als eine Struktur der Syntax und des Sinns. Der Satz ist seinem Wesen nach normal, aber diese Normalität trägt alle Zeichen eines vollkommenen Wahnsinns an sich. In Derridas Lektüre von Descartes zeigen sich diese Zeichen in dem Auftreten des »bösen Dämons«, der noch die mathematischen Wahrheiten mit der Möglichkeit eines *totalen* Wahnsinns infizieren kann.[35] Die Vernunft kann dem Wahnsinn demnach nie vollständig entgehen. Sie versucht jederzeit, mittels verschiedener »*ökonomischer Listen*«, sich für etwas anderes als Sprache auszugeben – als die Wahrheit selbst oder dergleichen –, und so ihre Endlichkeit zu transzendieren, aber in der Dynamik ihrer Geschichtlichkeit werden alle Listen als solche entlarvt und wird jede Form der Vernunft auf ihre Sprachlichkeit zurückgeworfen.

Wenn das *Cogito* den Wahnsinn nicht ausschließen kann, dann deswegen, weil es nicht mehr als ein Sprechakt ist, eine sprachliche Äußerung, deren Aussprache keineswegs auf bestimmte Umstände oder gar auf bestimmte geistige Zustände ihres Sprechers zu beschränken ist. Wenn es zur Struktur des Sinns gehört, jederzeit und unter allen Umständen gültig zu sein, dann muss er jederzeit zitiert oder wiederholt und da-

34 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin: Dtv, de Gruyter 1988, Bd. 6, S. 78 (*Götzen-Dämmerung*).

35 »Nun wird aber der Rückgriff auf die Hypothese des bösen Damöns die Möglichkeit eines *totalen* Wahnsinns gegenwärtig werden lassen und herbeiführen, eines totalen Wahnsinnigwerdens, das ich nicht meistern kann, weil es mir hypothetisch auferlegt ist und ich nicht mehr dafür verantwortlich bin; eines totalen Wahnsinnigwerdens, das heißt eines Wahnsinns, der nicht mehr nur eine Unordnung des Körpers, des Objekts [...] sein wird, sondern ein Wahnsinn, der in das reine Denken, in seine rein intelligiblen Gegenstände, in das Feld der klaren und distinkten Ideen, in das Gebiet der mathematischen Wahrheiten, die dem natürlichen Zweifel entgingen, die Subversion hineinträgt« (Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns [wie Anm. 8], S. 85).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

durch jeden ›eigentlichen‹ Bedingungen seiner Hervorbringung entfremdet werden können.[36] Es gehört, wie Derrida in verschiedenen Zusammenhängen herausgearbeitet hat, zu den Grundbedingungen der Sprache, dass sie jederzeit zitiert, entwendet, parodiert, plagiiert, gestohlen, verfremdet, missverstanden, geheuchelt, kopiert, fingiert, aus dem Zusammenhang gerissen oder sonstwie einer unkontrollierbaren Wiederholung unterworfen werden kann. In »Die soufflierte Rede« schreibt Derrida:

»Vom Augenblick an, wo ich spreche, gehören die Wörter, die ich gefunden habe, mir nicht mehr, weil sie Wörter sind; sie werden in ursprünglicher Weise *wiederholt* [...]. Die Entwendung ereignet sich als das ursprüngliche *Geheimnis*, das heißt als Rede oder Geschichte (*αίνος*), die ihren Ursprung und ihren Sinn verbirgt und nie sagt, woher sie kommt noch wohin sie geht; zunächst, weil sie es nicht weiß und weil dieses Nichtwissen, die Abwesenheit ihres eigentlichen *Subjektes* nämlich, nicht über sie hereinbricht, sondern sie konstituiert. [...] Folglich ist, was man das sprechende Subjekt nennt, nicht mehr jener oder jener allein, der spricht. Er befindet sich in einer irreduziblen Zweitrangigkeit, dem immer schon, aus einem organisierten Feld der Rede, in dem er vergeblich eine stets fehlende Stelle sucht, entwendeten Ursprung.«[37]

Diese Struktur der ›ursprünglichen‹ Wiederholung des Sinns beschreibt Derrida später in seiner Auseinandersetzung mit Austins Sprechakttheorie als *Iterabilität* (oder *Iterierbarkeit*).[38] Austins Theorie des performativen Sprechakts versucht, einen *unernsten* (und damit auch etwa einen ›literarischen‹) Gebrauch des Sprechakts auszuschließen, aber die Zitierbarkeit und Wiederholbarkeit des Zeichens (die es erst zu einem Zeichen

36 Vgl. Fenves: Derrida and History (wie Anm. 9), S. 278: »The Cogito is a name for that which makes it impossible for any historical context to be closed, even in principle: no context can be so completely determined and fully saturated that it thereby excludes the possibility of ›thought‹ – the possibility, in other words, not only that utterances mean something other than what they are said to mean but that utterances mean precisely nothing, that they are ›mad‹ utterances and therefore not utterances, strictly speaking, but, as Derrida underscores, *silences* or, to use Foucault's phrase, ›the absence of work‹.«

37 Jacques Derrida: Die soufflierte Rede [1965]. In: ders.: Die Schrift und die Differenz. Übers. von Rodolphe Gasché. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 177), S. 259-301, hier: S. 271f.

38 Vgl. Jacques Derrida: Signatur Ereignis Kontext [1971]. In: ders.: Randgänge der Philosophie. Übers. von Gerhard Ahrens u. a. Hrsg. von Peter Engelmann. 2., überarb. Aufl. Wien: Passagen 1999, S. 325-351, hier: S. 346f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

machen) ist Derrida zufolge dafür verantwortlich, dass dieser Ausschluss, analog zu dem scheiternden Ausschluss des Wahnsinns bei Descartes, niemals gelingen kann.[39] Die Möglichkeit des *Unsinns* in all seinen Varianten – des Unernstes, der absurden Verwendung – ist dem Sinn immer schon eingeschrieben.

Während Descartes' Philosophie in Foucaults Interpretation versucht, den Wahnsinn aus dem Denken insgesamt auszuschließen, erweist sie sich in Derridas Kommentar als eine Meditation über die Macht und Ohnmacht der Sprache. Der Philosoph, schreibt Derrida wiederum eher beiläufig, am Rande seiner Argumentation, »ist lediglich das *sprechende Subjekt* par excellence«.[40] Als das sprechende Subjekt par excellence ist der Philosoph mithin derjenige, der die Entdeckung machen muss, dass kein sprechendes Subjekt sein Sprechen beherrschen kann. Jeder Sinn, so muss der Philosoph angesichts seines eigenen Sprechens erkennen, birgt jederzeit einen Unsinn und einen Wahnsinn in sich, denn die Unmöglichkeit des Ausschlusses beider liegt in der Möglichkeit des Sinns überhaupt begründet.

§ 4

Trotz seiner heftigen Kritik an Foucaults Buch, die darin gipfelt, es als genau das zu bezeichnen, was es hatte anklagen wollen (»Eine kartesianische Geste für das 20. Jahrhundert«[41]), betont Derrida immer wieder auch seine völlige Übereinstimmung mit Foucault. »Paradoxerweise ist das von mir Gesagte streng Foucault entsprechend«,[42] schreibt Derrida. Dieser Satz leitet Derridas Erörterung der Foucaultschen Definition des Wahnsinns als »*Abwesenheit eines Werkes*« ein. Tatsächlich verwerfen Derridas Ausführungen zum Wahnsinn diese Definition nicht; viel eher muss man sagen, dass Derrida die Bestimmung des Wahnsinns als »Abwesenheit eines Werkes« aufnimmt und sogar radikalisiert.

Durch diese Radikalisierung ändert sich die Rolle der *Literatur*, welche für Foucault noch eine emphatische Rolle eingenommen hat. Im Anschluss an Blanchot[43] beschreibt Foucault in *Folie et Déraison* die Li-

39 Vgl. ausführlicher zur Iterabilität und zu Derridas Kritik an Austin J. Hillis Miller: Speech Acts in Literature. Stanford, CA.: Stanford University Press 2001, S. 63-139, besonders S. 77-85.

40 Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns (wie Anm. 8), S. 88.

41 Ebd.

42 Ebd., S. 86.

43 Vgl. vor allem Blanchots Artikel über Hölderlin. »Solche Äußerungen Hölderlins«, schreibt Blanchot über Hölderlins späte Lyrik, »müssen vernom-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

teratur als eine Sprache, welche die objektivierende Geste der Vernunft vermeiden und einen unverstellten Zugang zur Wahrheit des Seins herstellen kann.[44] Über die diskursiven Umstellungen des neunzehnten Jahrhunderts schreibt Foucault:

»Dann tritt der Wahnsinn in einen neuen Kreis ein. Er ist jetzt von der Unvernunft losgelöst, die lange Zeit bleiben wird, als streng poetische oder philosophische Erfahrung, die von de Sade bis Hölderlin, bis Nerval und bis Nietzsche wiederholt wird, das reine Eintauchen in eine Sprache, die die Geschichte aufhebt und an der empfindlichen Oberfläche des Wahrnehmbaren die Bedrohung einer unerinnerlichen Wahrheit schimmern läßt.«[45]

Das, was Foucault als ›Literatur‹ bezeichnet, erscheint in seiner Geschichte des Wahnsinns immer wieder als ein exklusiver Kanon, eine Reihe von Autorennamen: de Sade, Hölderlin, Nerval, Nietzsche, allenfalls noch Artaud.[46] Foucault begründet diesen Kanon an keiner Stelle. Als einzige Gemeinsamkeit dieses Zirkels fällt jedoch auf, dass alle diese Autoren zu ihrer Zeit als wahnsinnig verurteilt wurden. Das Leben des Autors, dessen Name ohnehin sein Werk repräsentiert, garantiert die Wahrheit des Geschriebenen.

Aus den wiederholten Erwähnungen, die Foucault von seinem persönlichen Kanon der verfemten und aus- bzw. *ein*gesperrten (Sade, Hölderlin) Autoren macht, ergibt sich die Suggestion, dass ein Schreiben »*ohne Werk*« in der Zeit nach Descartes durchaus möglich ist, wenngleich nur im Rahmen einer »streng poetischen oder philosophischen Erfahrung«, die nur wenigen zuteil wird. In seinem Aufsatz »*La folie, l'absence d'œuvre*« bestätigt Foucault diesen Zusammenhang zwischen Wahnsinn und Literatur:

»Daher auch diese befremdliche Nachbarschaft von Wahnsinn und Literatur, der man nicht den Sinn einer endlich bloßgelegten psychologischen Verwandtschaft unterstellen darf. Entdeckt als eine in ihrer Selbstüberlagerung verstummenden [sic] Sprache, zeigt der Wahnsinn weder die Entstehung eines Werkes noch berichtet er davon [...]; er bezeichnet die leere Form, aus der dieses Werk

men werden als die Wahrheit, als der wieder begriffene und auf die poetische Schöpfung bezogene Sinn einer unmittelbaren Erfahrung« (Maurice Blanchot: Der Wahnsinn par excellence [1953/70]. In: Jaspers, Karl: Strindberg und van Gogh. Versuch einer vergleichenden pathographischen Analyse. Mit einem Essay von Maurice Blanchot. Übers. von Henning Schmidgen. Berlin: Merve 1998, S. 7-33, hier: S. 14f.).

44 Vgl. Gelhard: Unvernunft, Un-wahrheit, Unzeit (wie Anm. 31), S. 55.

45 Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft (wie Anm. 2), S. 386.

46 Vgl. ebd., S. 536.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kommt, das heißt den Ort, von dem her es nicht aufhören wird, abwesend zu sein.«[47]

Derridas Ausführungen zum Zusammenhang des Sprechens mit dem Wahnsinn legen eine völlig andere und weitaus radikalere Perspektive nahe. Nun ist es nicht mehr von dem Bemühen einiger weniger privilegierter Autoren abhängig, ob es gelingen kann, die »*streng poetische und philosophische Erfahrung*« einer Sprache ohne Werk zu erreichen. Einerseits ist für Derrida, wie beschrieben, die Sprache ihrem Wesen nach ›normal‹: sie ist bereits ihrer Syntax nach in die objektivierende Struktur der Vernunft und des ›Werks‹ eingebunden. Andererseits aber ist diese Normalität des Sinns nichts anderes als ein Wahnsinn, insofern sie die jederzeitige Möglichkeit der Täuschung, des Betrugs, des Irrtums in all seinen Varianten niemals ausschließen kann. Dem Sinn ist folglich immer schon ein Wahnsinn eingeschrieben. In dem Moment, in dem es spricht, ist das Ich dem Wahnsinn preisgegeben. Was nach Foucault nur wenigen exzeptionellen Außenseitern gelingt – eine Sprache jenseits der Sprache der Vernunft, eine Sprache »*ohne Werk*« – ist für Derrida eine unvermeidliche Folge der Ökonomie des Sinns und derjenigen der Sprache insgesamt. Nicht allein Nerval oder Nietzsche, nicht einmal nur Descartes, sondern *jeder* Sprechende macht die Erfahrung einer Sprache, die sich von keinem Subjekt beherrschen lässt.

Ohne Zweifel kann Literatur in dieser Konstellation nicht mehr die emphatische Rolle spielen, die sie für Foucault einnimmt. Literatur ist nichts anderes als das, was Sprache überhaupt ist: ein Sinn, der jederzeit auch – *vielleicht*, wie Derrida schreibt – ein Unsinn und ein Wahnsinn sein kann; ein Sinn *als* Wahnsinn. Literatur ist, wie Derrida in seinem Kommentar zu einem Text Baudelaires ausführt, vielleicht nichts anderes als Falschgeld, eine Münze, deren Wert niemand kennen kann:

»Die Geschichte [d.i. Baudelaires *La fausse monnaie*] ist – vielleicht – selbst *als* Literatur Falschgeld, eine Fiktion, über die man [...] all das sagen kann, was der Erzähler [...] über das falsche Geldstück seines Freundes wird gesagt haben können, über die Intentionen, die er seinem Freund zuschreibt, über die Berechnung und all die Tauschverhältnisse [...]. Dieser Text ist auch das Stück, ein falsches Geldstück, das ein Ereignis hervorruft und sich für jeden Schauplatz des Trugs, der Gabe, der Vergebung und der Nicht-Vergebung hergibt.«[48]

47 Foucault: Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes (wie Anm. 3), S. 183.

48 Jacques Derrida: Falschgeld. Zeit geben I [1991]. Übers. von Andreas Knop und Michael Wetzel. München: Fink 1993, S. 116.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Schriftsteller ist unter diesen Umständen allenfalls, wie der Philosoph Descartes, »lediglich das *sprechende Subjekt* par excellence«, insofern sein Sprechen den Wahnsinn im Sinn *aufzeigt* und sichtbar werden lassen kann. Der literarische Text ist derjenige, der sich als Falschgeld erweist (als Fiktion etc.). Dies ist nicht einfach in dem Sinne zu verstehen, dass die Sprache der Literatur ›täuschen‹ oder ›lügen‹ würde (in dem Sinne der platonischen Kritik). Die Analogie zwischen dem literarischen Text und dem Falschgeld basiert vielmehr auf einer tiefen epistemologischen Verunsicherung. Derrida weist ausdrücklich darauf hin, dass ein falsches Geldstück nicht länger als Falschgeld wirken kann, sobald es als Falschgeld anerkannt wird: »Das falsche Geldstück ist *als solches* niemals Falschgeld. Sobald es ist, was es ist, anerkannt als solches, hört es auf, als Falschgeld zu wirken und zu gelten. Es ist nur, wenn es sein kann, *möglicherweise*, was es ist.«[49] In diesem Sinn wäre ein literarischer Text, sobald er *als* Täuschung markiert wäre, keine Täuschung mehr; Falschgeld ist der literarische Text vielmehr in dem Sinn, dass in ihm jeder Sinn sich jederzeit – *möglicherweise* – als Unsinn und Wahnsinn herausstellen kann.

Literatur ist vielleicht derjenige Text, von dem gesagt werden muss, er sei verrückt. Ihre epistemologische Verunsicherung gilt auch – und vielleicht gerade – dann, wenn sie dieses Urteil zu antizipieren scheint und sagt: *Ich bin verrückt*. Der Erzähler in Flauberts *Mémoires d'un fou* (1838) fragt: »Wißt ihr denn selbst, warum ihr die erbärmlichen Blätter aufgeschlagen habt, die die Hand eines Irren vollzeichnen will?«[50]

Unmöglicher Sprechakt: »*ich bin wahnsinnig*«. Wenn der Wahnsinnige immer der Andere ist, dann muss die Aussage »*ich bin wahnsinnig*« *a priori* unmöglich sein. Sie bildet einen paradoxen Sprechakt: wenn er zutrifft, kann er nicht ausgesagt werden (denn dann wäre das Ich nicht zu einer sinnhaften Sprache fähig); sobald er gesagt wird, dementiert der Akt des Aussagens (in seiner sinnhaften Struktur) den Inhalt der Aussage.[51] Wie Shoshana Felman in ihrer Lektüre der *Mémoires d'un fou* gezeigt hat, entwickelt Flauberts Text verschiedene Strategien, aus diesem Widerspruch einen produktiven rhetorischen Mechanismus zu machen: ›Wahnsinn‹ ist das *Urteil* der Anderen, eine sprachliche Aggression etc.[52]

›Wahnsinn‹ wird zu einem beweglichen Attribut, das verschiedene Adressaten ansprechen und bezeichnen kann. Der Wahnsinn des literari-

49 Ebd., S. 117.

50 Gustave Flaubert: Memoiren eines Irren. November, Erinnerungen, Aufzeichnungen und innerste Gedanken. Übers. von Traugott König. Zürich: Diogenes 2005, S. 53.

51 Felman: Writing and Madness (wie Anm. 9), S. 89.

52 Vgl. ebd., S. 82f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schen Textes liegt dann möglicherweise gerade darin, dass nicht mehr gesagt werden kann, wer wahnsinnig ist und wer nicht. Die Worte »*ich bin wahnsinnig*« sind auch hier möglicherweise eine Zitation, eine ironische Formel, kurz: eine entwendete Sprache, die nur die Abwesenheit des sprechenden Subjekts im Sprechen aussagt. Flauberts Text spricht nicht nur über die Verrücktheit seiner Protagonisten, sondern ebenso auch über das, was de Man als »Verrücktheit der Wörter«[53] bezeichnet. Die »*Verrücktheit der Wörter*« ist die Verrücktheit der Sprache, die Sinn nur innerhalb einer internen Verweisstruktur besitzt, aber keine Übereinstimmung mit einer äußeren Realität garantieren kann. »Hast du jemals darüber nachgedacht, daß der linguistische Terminus ›Metathese‹ dem onkologischen Terminus ›Metastase‹ ähnelt?«, fragt Ecos Protagonist Jacopo Belbo:

»Das Wörterbuch sagt dir, daß Metathese Umstellung heißt, Mutation. Und Metastase heißt Umstellung, Veränderung. Wie dumm, die Wörterbücher. Die Wurzel ist dieselbe, entweder das Verb *metatithemi* oder das Verb *methistemi*. Aber *metatithemi* heißt: ich setze um, ich verrücke, verschiebe, substituiere, schaffe ein Gesetz ab, ändere den Sinn. Und *methistemi*? Genau dasselbe, ich verlagere, permutiere, transponiere, ändere die öffentliche Meinung, schnappe über und werde ver-rückt. Wir, und mit uns jeder, der einen verborgenen Sinn hinter den Buchstaben sucht, wir sind übergeschnappt und verrückt geworden.«[54]

Verrücken, verschieben, substituieren, das Gesetz abschaffen, den Sinn ändern: Diese A-Logik der Permutation und der Verrückung ist die Logik des Sinns selbst. Diese »Verrücktheit der Wörter« ist es, die Derrida als einen Wahnsinn der Sprache beschreibt (in der der Sinn niemals den Wahnsinn wird ausschließen können). Die Verrücktheit der Wörter ist in diesem Sinn nicht einfach ein Gegensatz zum *Logos*, zur Vernunft, wie Foucault es beschreibt. Sie ist diejenige Verrrücktheit, die noch in jeder Sprache der Vernunft notwendigerweise am Werk sein muss. Im Gegensatz zu demjenigen Wahnsinn, der von der objektivierenden Vernunft (Foucault zufolge) gleichermaßen diskursiv erschaffen wie kontrolliert

53 Paul de Man: Shelleys Entstellung [1979]. In: ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Übers. von Jürgen Blasius. Hrsg. von Christoph Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (edition suhrkamp. 1682), S. 147-182, hier: S. 176. Vgl. ausführlicher zu dieser Formel: Hans-Jost Frey: Die Verrücktheit der Wörter. In: ders.: Die Autorität der Sprache. Lana, Wien, Zürich: Edition Holweg + edition per procura 1999, S. 253-285.

54 Umberto Eco: Das Foucaultsche Pendel. Übers. von Burkhart Kroeber. München, Wien: Hanser 1989, S. 665.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wird, handelt es sich hier, wie Derrida schreibt, um einen »*totalen Wahnsinn*«,[55] der noch die Vernunft selbst umgreift. Um diesen Wahnsinn soll es in der folgenden Arbeit gehen. Sie soll den Nachweis führen, dass bereits im philosophischen und literarischen Diskurs gegen Ende des achtzehnten und Anfang des neunzehnten Jahrhunderts Reflexionen über eine Form des »totalen Wahnsinns« vorzufinden sind, der jeden Sinn (und also die Sprache als Medium des Sinns) erst konstituiert.

§ 5

Gerade das Werk Kants ist in Bezug auf die Thematik des Wahnsinns einigen Missverständnissen ausgesetzt gewesen, gegen die es einzutreten gilt. Weil sich ihre Studie in dieser Hinsicht besonders hervorgetan hat und weil diese Deutung immer noch häufig zitiert wird, muss hier insbesondere die Arbeit über *Das Andere der Vernunft* (1983) von Hartmut und Gernot Böhme erwähnt werden. Böhme und Böhme konstruieren den Plot ihrer Untersuchung offensichtlich analog zu Foucaults Geschichte des Wahnsinns, wobei Kant die Rolle einnimmt, die Descartes bei Foucault hat. Kant erscheint folglich als kalter, rigider und misanthropischer Rationalist, der alles als Unvernunft und Wahnsinn deklariert, was sich seinem Rationalitätsprogramm widersetzt. Böhme und Böhme rücken Kant in ihrer Einleitung explizit in die Tradition Descartes':

»In dieser Perspektive ist die neuzeitliche Bewußtseinsphilosophie, als deren Höhepunkt die Philosophie Kants nach ihrer Exposition durch Descartes gelten kann, neu in den Blick zu nehmen. Sie erscheint dann als Geschichte einer grandiosen Selbstermächtigung [...]. Aufklärung trat an, um das Irrationale der Welt – Religion und Aberglauben, ständische Autoritäten und Ungleichheiten, irrlichternde Affekte und Naturzwänge – durch Kritik aufzulösen.«[56]

Analog zu Foucaults Untersuchung geht es Böhme und Böhme darum zu zeigen, wie eine bestimmte (historische) Vernunft eine Grenze zieht und wie sie bestimmte Formen des Denkens und Handelns in ein Jenseits der Grenze ausschließt: »Kants Philosophie war als das Unternehmen einer Grenzziehung angesetzt worden.«[57]

55 Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns (wie Anm. 8), S. 85.

56 Hartmut Böhme und Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983, S. 17.

57 Ebd, S. 11.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Was aber liegt jenseits der Grenze der Vernunft? Was ist das ›*Andere der Vernunft*‹? Böhme und Böhme geben hier klare Auskunft:

»Das Andere der Vernunft: von der Vernunft her gesehen ist es das Irrationale, ontologisch das Irreale, moralisch das Unschickliche, logisch das Alogische. Das Andere der Vernunft, das ist inhaltlich die Natur, der menschliche Leib, die Phantasie, das Begehren, die Gefühle – oder besser: all dieses, insoweit es sich die Vernunft nicht hat aneignen können.«[58]

So einfach und symmetrisch kann die Opposition zwischen der Vernunft und ihrem ›*Anderen*‹ – wenn es so etwas denn überhaupt gibt – kaum sein. Jeder Gegenbegriff zu einem Konzept der Vernunft ist schließlich immer noch *selbst* ein Konzept der Vernunft: das Irreale ist ebenso ein Begriff der Ontologie wie das »Unschickliche« ein Begriff der Moral. Angreifbar sind auch die Vorschläge Böhmes und Böhmes für die ›inhaltliche‹ Bestimmung des »Anderen der Vernunft«: »*die Natur, der menschliche Leib, die Phantasie, das Begehren, die Gefühle*« sind samt und sonders diskursive Obsessionen des 18. Jahrhunderts, die kaum einer Ausgrenzung unterworfen wurden. Man könnte sogar die These wagen, dass alle genannten Phänomene – zumindest in ihrer modernen Semantik – in dem Diskurs des 18. Jahrhunderts zuallererst *erfunden* werden. »*All dieses, insoweit es sich die Vernunft nicht hat aneignen können*«, schreiben Böhme und Böhme, aber sie übersehen, dass es sich hier um Konzepte handelt, die die Vernunft sich nicht aneignen muss, weil sie selbst sie erfunden hat.

Zusätzlich stellt sich die Frage, ob Böhme und Böhme die *Aussagen* der Kantschen Texte korrekt wiedergeben. Dies betrifft insbesondere die angebliche Disziplinierung der Einbildungskraft durch Kant. Motiviert wird diese, so Böhme und Böhme, durch Kants Gefühl der Bedrohung und Angst: Erkenntnis bleibt »ständig bedroht vom Zweifel, daß das, was wir zu erfahren glauben, nur Traum ist«;[59] der Wahnsinn kann nicht abgehalten werden,[60] und »durch das Auftreten von Sehern, Mystikern und Wundermännern« fühlen sich »Aufklärer wie Locke, Shaftesbury, Kant [...] geradezu persönlich bedroht«.[61] Ausgehend von dieser vorgeblichen Vorherrschaft der Phobie wird Kants Beziehung zur Einbildungskraft als der Versuch der Kontrolle und Disziplinierung verstanden. Böhme und Böhme schreiben: »Tatsache ist nun, daß Kant das bildermachende Vermögen radikal der Herrschaft des Verstandes unterwirft, so radikal, daß

58 Ebd., S. 13.
59 Ebd., S. 240.
60 Ebd., S. 243.
61 Ebd., S. 249.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

es seine Eigenständigkeit verliert. Der Verstand übernimmt selbst die Funktion der Einbildungskraft.«[62] Zwar trifft es zu, dass die Einbildungskraft in der *Kritik der reinen Vernunft* nicht ohne die schematisierende Kraft des Verstandes gedacht wird. Ebenso gilt aber umgekehrt, dass der Verstand nicht ohne das »bildermachende Vermögen« der Einbildungskraft (und also nicht ohne die Sinnlichkeit) funktionieren kann.[63] Zudem ist es unzulässig, Kants Behandlung der Einbildungskraft auf die Erkenntnistheorie der *Kritik der reinen Vernunft* zu beschränken, ohne die freiere Position der Einbildungskraft in der *Kritik der Urteilskraft* zu berücksichtigen.

Demgegenüber wird die folgende Untersuchung von Kants Ausführungen zum Thema Wahnsinn versuchen zu zeigen, dass man nicht voreilig das Schema der Foucaultschen Ausführungen über Descartes auf Kant übertragen darf. Wie sich nicht zuletzt anhand der von Kant emphatisch positiv besetzten Kategorie des *Enthusiasmus* wird zeigen lassen, ist Kant alles andere als der strenge Rationalist, der allein danach trachtet, den Wahnsinn aus einem engen Raum der Vernunft auszusperren.

Die vorliegende Arbeit beginnt mit einer Lektüre der Ausführungen Kants zum Thema des Wahnsinns in all seinen Facetten, nicht allein deshalb, weil das Thema für Kant Zeit seines Lebens von Bedeutung gewesen ist (und nicht allein deshalb, weil dies in der Kantforschung bis heute kaum wahrgenommen wurde). Die Arbeit beginnt mit Kant, weil er die philosophischen und politischen Gefahren bestimmter Formen des Wahnsinns eindringlich beschreibt – und *zugleich* eine radikal positive Bewertung bestimmter Formen des Wahnsinns vornimmt, die für die Philosophie und Literatur seiner Zeit in höchstem Maße anregend wirkte. Die Untersuchung versucht zu zeigen, wie Kant, ausgehend von einer semiotischen Bestimmung des Wahnsinns, einen Zusammenhang zwischen dem Begriff des ›Zeichens‹ und dem des ›Wahnsinns‹ beschreibt, der Derridas Formel eines ›totalen Wahnsinns‹ präzise vorwegnimmt. Des weiteren möchte die Arbeit den Gedanken dieses ›totalen Wahnsinns‹ in den literarischen Texten E.T.A. Hoffmanns und Thomas Carlyles weiterverfolgen.

62 Ebd., S. 232.

63 Dies hat insbesondere Heideggers Interpretation der *Kritik der reinen Vernunft* betont. Vgl. Martin Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik [1929]. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann 1998.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

II. »Velut Aegri Somnia« (Kant)

»Did the Sage of Königsberg Have no Dreams?«
(C. I. Lewis: *Mind and the World Order*)

»What do we know about the nightmares of
Immanuel Kant? I'm sure they were...
very interesting... Königsberg there in the
winter – I shudder to think.«
(Paul de Man: *Kant and Schiller*)

»Ich bin sehr verlangend Kants Anthropologie
zu lesen. Die pathologische Seite, die er am
Menschen immer herauskehrt und die bei einer
Anthropologie vielleicht am Platze sein mag,
verfolgt einen fast in allem, was er schreibt,
und sie ists, die seiner praktischen Philosophie
ein so grämliches Ansehen gibt.«
(F. Schiller: *Brief an J. W. Goethe, 22. Dezember 1798*)

II. 1 Wahnsinn: die »unheilbare Unordnung«

Warum es keine Systematik der Unvernunft geben kann

›Den‹ Wahnsinn gibt es nicht. Dies muss als erstes Ergebnis der Beschäftigung Kants mit der Unvernunft festgehalten werden. Wäre es anders, gäbe es ein ›Wesen‹ des Wahnsinns, eine fest umschriebene Form, die ein apriorisches Wissen über den Unverstand ermöglichen würde, dann würde es sich kaum mehr um einen Wahnsinn handeln, sondern lediglich um ein Negativbild der Vernunft. Der Wahnsinn wäre nicht das ›Andere‹ der Vernunft, wenn er einfach eine bloße Gegenvernunft oder Unvernunft wäre. Das Gegenstück zur einen und einzigen Vernunft bildet für Kant nicht einfach eine einzige ›Unvernunft‹ – oder einen ›Unverstand‹ im Gegensatz zum einzigen Verstand –, sondern eine außerordentliche Fülle von Bezeichnungen verschiedenster Geistesstörungen. Eine Liste der Kantschen Benennungen der Unvernunft – aufzufinden in den ver-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schiedensten Texten und Kontexten – müsste die Begriffe *Wahnsinn, Verrücktheit, Narrheit*, *Unsinnigkeit*, *Wahnwitz*, *Aberwitz, Blödsinn, Phantasterey*, *Enthusiasmus*, *Schwärmerei, Träumerei*, *Zerstreuung*, *Hypochondrie* und *Melancholie* aufführen und wäre wohl immer noch nicht vollständig. Der klaren Ordnung der Vermögen in Kants Modell des Geistes steht somit eine bunte und vielfältige Reihe von Unvermögen entgegen. Insofern jeder dieser Begriffe einen Phänomenbereich mit je differenzierter Pathologie umschreibt, scheint Kants Behandlung der Thematik des Wahnsinns etwas rettungslos Empirisches anzuhaften: Es scheint dem transzendentalphilosophischen Denker nicht möglich gewesen sein, *a priori* über den Wahnsinn zu sprechen. Die Unvernunft entzieht sich der Untersuchung durch die Vernunft. In diesem Sinn räumt Kant in der *Anthropologie* mit Blick auf die auch für ihn unbefriedigende Systematik der Geistesstörungen ein, es sei »schwer, eine systematische Einteilung in das zu bringen, was wesentlich und unheilbare Unordnung ist.«[1]

Wahnsinn (ob als Unvernunft oder als Unverstand) affiziert noch das, was ihn betrachten und systematisieren soll. Angesichts dieser Lage empfiehlt sich Distanz. Kant rät im nächsten Satz von einer weiteren Beschäftigung mit der Thematik ab: »Es hat auch wenig Nutzen, sich damit zu befassen; weil, da die Kräfte des Subjekts dahin nicht mitwirken [...] und doch nur durch den eigenen Verstandesgebrauch dieser Zweck erreicht werden kann, alle Heilmethode in dieser Absicht fruchtlos bleiben muß.«[2]

Diese Aussage muss in Erinnerung daran gelesen werden, dass Kant seine Anthropologie *in pragmatischer Hinsicht* geschrieben hat und also mit Blick auf den Menschen als »freihandelndes Wesen«[3] – womit der Wahnsinnige von vornherein ein denkbar problematisches *Sujet* wird. Als hätten sie die Warnung Kants wörtlich genommen, haben in der Folge nur wenige seiner Kommentatoren der Thematik des Wahnsinns eine Bedeutung beigemessen. Den ungezählten Abhandlungen über die Vermögen in der Philosophie Kants stehen nur wenige über das *Un*vermögen gegenüber. Die wenigen Untersuchungen zu Kants Beschäftigung mit dem Wahnsinn bieten zudem wenig mehr als eine Paraphrase der auf den ersten Blick kaum überzeugenden Systematisierungen Kants.[4]

1 Immanuel Kant: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, Bd. 6, S. 529 (*Anthropologie § 49*, BA 144).

2 Ebd.

3 Ebd., S. 399 (*Anthropologie*, BA IV).

4 Vgl. Fritz Kufferath: Kants Auffassung und Einteilung der Geisteskrankheiten. Diss. Düsseldorf 1947; K. P. Kisker: Kants psychiatrische Systematik. In: Psychiatria et Neurologia. Internationale Monatsschrift für Psychia-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Diejenigen Autoren, die eine philosophische Bewertung des Themas versuchen, beschreiben Kants Interesse am Gegenstand als dasjenige des kühlen Rationalisten, der den Wahnsinn ›ausgrenzen‹ will.[5] Angesichts dieses grob vereinfachenden Umgangs mit dem Thema kann es nicht verwundern, dass die Texte, in denen Kant sich der Problematik des Wahnsinns widmet, kaum je der Gegenstand einer gründlichen Lektüre wurden. Der *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* von 1764, der einzige Text Kants, der sich ausschließlich dem Thema widmet, findet in der Kantforschung nur wenig Beachtung. Wenn er überhaupt wahrgenommen wird, dann nicht selten als ein Gelegenheitstext, der auf eine Episode im gesellschaftlichen Leben Königsbergs zurückführen sei: das Auftauchen eines Einsiedlers, der vorgeblich eine Christuserscheinung erlebt hatte und aufgrund seiner naturnahen Lebensweise im Volksmund »Zie-

trie und Neurologie 133 (1957), S. 17-28; Werner Leibbrand und Annemarie Wettley: Der Wahnsinn. Geschichte der abendländischen Psychopathologie. Freiburg, München: Alber 1961, S. 360-368; Helen Liebel-Weckowicz und Thaddeus E. Weckowicz: Kant's Theory of Mental Illness. In: Akten des II. Internationalen Leibniz-Kongresses Hannover 17. bis 22. Juli 1972. Bd. 1-3. Wiesbaden: Steiner 1973-1975, Bd. 1, S. 261-277.

5 Vgl. Gabriele Ricke: Schwarze Phantasie und trauriges Wissen. Beobachtungen über Melancholie und Denken im 18. Jahrhundert. Hildesheim: Gerstenberg 1981, S. 149-152 sowie S. 166-181; Jutta Osinski: Über Vernunft und Wahnsinn. Studien zur literarischen Aufklärung in der Gegenwart und im 18. Jahrhundert. Bonn: Bouvier 1983, bes. S. 105f.; Hartmut und Gernot Böhme: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 542), S. 233-274; Stefan Niessen: Traum und Realität. Ihre neuzeitliche Trennung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993, S. 274-285; Iris Denneler: Die Kehrseite der Vernunft. Zur Widersetzlichkeit der Literatur in Spätaufklärung und Romantik. München: Fink 1996, S. 106-111; Simonetta Sanna: Im gesprungenen Spiegel des Wahnsinns: Die Moderne und ihre Bewußtseinskrise. In: Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. Hrsg. von Silvio Vietta und Dirk Kemper. München: Fink 1997, S. 287-319, hier: S. 305; Leonhard Fuest: Grillen an Bord. Über Immanuel Kants Verhältnis zum Wahnsinn und dessen Rezeption bei Thomas Bernhard. In: Der Andere – Ein alltäglicher Begriff in philosophischer Perspektive. Hrsg. von Ulrike Hagel u.a. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2002, S. 129-138; Bernadette Malinowski: Literatur und Wahnsinn – Aspekte eines kulturhistorischen Paradigmas. In: Germanica 32 (2003), S. 11-30, hier: S. 21f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

genprophet« hieß.[6] Erst eine Lektüre, die den Text ernst nimmt, wird über diese Vorurteile hinauskommen.

Das schwierige Verhältnis zwischen dem systematisierenden Verstand und der »wesentlichen Unordnung« des Wahnsinns – und somit zwischen dem Philosophen und dem Wahnsinnigen – findet im ersten Abschnitt des *Versuchs* einen ironischen Kommentar. Kant kündigt seinen *Versuch* mit einiger Bescheidenheit als »eine kleine Onomastik der Gebrechen des Kopfes« an und vergleicht sich bei diesem Unternehmen mit einem jener Ärzte, die »glauben ihrem Patienten sehr viel genutzt zu haben, wenn sie seiner Krankheit einen Namen geben«.[7]

Der Philosoph, der über den Wahnsinn spricht, ist demnach darauf verwiesen, sich mit *Wörtern* zu beschäftigen und nicht mit Krankheiten. Da eine Krankheit etwas anderes als ein Wort ist, verfehlt er notwendig den Gegenstand seines Nachdenkens und gleicht einem schlechten Arzt, welcher eine Komödienfigur abgeben könnte. Insofern sich sein Wissen lediglich auf die selbstgeschaffenen Wörter bezieht und nicht auf die Dinge, die diese Wörter bezeichnen sollen, stellt der Arzt in Kants Text die Figuration eines komischen Realitätsverlusts dar. Mit seiner Verwechslung des Wortes mit dem bezeichneten Ding erinnert jener Arzt (und jener Philosoph) unweigerlich an den ersten Wahnsinnigen der modernen Literatur, an Cervantes' Don Quijote. Ein Arzt, der Wörter behandelt anstelle von Krankheiten, muss sich dem Verdacht stellen, selbst wahnsinnig zu sein. Im *Versuch* zeigt sich mithin wiederum eine Affektion der scheinbar distanziert betrachtenden *ratio* durch die beobachtete Unvernunft, die Kants Anthropologie andeutet.

II. 2 Zeichen und Zeit (Kant, Rousseau)

Naturzustand als Zeit ohne Zeit und ohne Wahnsinn

Der erste Absatz des *Versuchs über die Krankheiten des Kopfes* fragt nach der Möglichkeit des Wahnsinns im ›Naturzustand‹ und rückt die

6 Vgl. Ludwig Ernst Borowski: Darstellung des Lebens und Charakters Immanuel Kants. Von Kant selbst genau revidiert und berichtigt [1804]. In: Immanuel Kant. Sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen. Die Biographien von L. E. Borowski, R. B. Jachmann und A. Ch. Wasianski. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, S. 1-115, hier: S. 31; Arsenij Gulyga: Immanuel Kant. Übers. von Sigrun Bielfeldt. Frankfurt am Main: Insel 1981, S. 85f.

7 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 888 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 14).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Thematik damit in einen gattungshistorischen Zusammenhang. Durch den Begriff des ›Naturzustands‹ weist Kant sich, für jeden einigermaßen belesenen Zeitgenossen erkennbar, als Leser Rousseaus aus und lässt dessen *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes*, der 1755 zuerst erschienen und nur ein Jahr später durch Moses Mendelssohn ins Deutsche übersetzt worden ist, als einen wichtigen Prätext seines *Versuchs* erscheinen. So beginnt Kants *Versuch*:

»Die Einfalt und Gnügsamkeit der Natur fordert und bildet an dem Menschen nur gemeine Begriffe und eine plumpe Redlichkeit, der künstliche Zwang und die Üppigkeit der bürgerlichen Verfassung hecket Witzlinge und Vernünftler, gelegentlich aber auch Narren und Betrüger aus, und gebieret den weisen oder sittsamen Schein, bei dem man so wohl des Verstandes als auch der Rechtschaffenheit entbehren kann, wann nur der schöne Schleier dichte genug gewebt ist, den die Anständigkeit über die geheime Gebrechen des Kopfes oder des Herzens ausbreitet.«[8]

Der Anfang der Menschheitsgeschichte ist ein Zeitpunkt, an dem es schlechthin keinen Wahnsinn gibt. Am Anfang steht allerdings nicht der Verstand, die Vernunft oder die Vernünftigkeit, sondern der *Mangel* an eben diesen Kategorien. Indem Kant den ›Naturzustand‹ als Negativfolie des ›gesellschaftlichen‹ Zustands beschreibt, deutet er schon in diesem ersten Absatz eine wesentliche Grundthese des *Versuchs* an: Die Bedingung der Möglichkeit des Wahnsinns liegt in der Gesellschaft (»die Üppigkeit der bürgerlichen Verfassung«) und dort in der Neigung der bürgerlichen Gesellschaft zur Verstellung, zum »weisen oder sittsamen Schein«. Im Gegensatz zur sprachlichen Armut der Natur (»gemeine Begriffe und eine plumpe Redlichkeit«) ist die »bürgerliche« Gesellschaft durch die Existenz von *Sprache* bestimmt, die sie zugleich auch zu einem Ort der Täuschungen und Fiktionen macht.

Die »bürgerliche« Gesellschaft ist für Kant essentiell mit der stetigen Möglichkeit der Lüge, der Verstellung und der Täuschung verbunden. Im Vergleich zu früheren Epochen ist die gegenwärtige Gesellschaft zwar durch eine außerordentliche Macht der Vernunft gekennzeichnet, aber die Entwicklung der Vernunft geht notwendig mit der Genese einer nur *zur Schau gestellten* Vernunft einher, die in Wahrheit *Unvernunft* heißen muss.

»Nach dem Maße, als die Kunst hoch steigt, werden Vernunft und Tugend endlich das allgemeine Losungswort, doch so, daß der Eifer, von beiden zu sprechen, wohl unterwiesene und artige Personen überheben kann, sich mit ihrem

8 Ebd., S. 887 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 14).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Besitze zu belästigen. [...] Ich lebe unter weisen und wohlgesitteten Bürgern, nämlich unter denen, die sich darauf verstehen, so zu scheinen.«[9]

Die Gesellschaft des ›Bürgers‹ ist eine Gesellschaft der ›Kunst‹ und der Künstlichkeit – und also der Destabilisierung jeder festen und zuverlässigen Beziehung zwischen Zeichen und Bezeichneten. Kant stellt der »bürgerliche« Gesellschaft jedoch nicht eine andere Gesellschaftsform gegenüber, sondern dem ›Naturzustand‹, den man am ehesten als eine Nicht-Gesellschaft beschreiben könnte. Die »bürgerliche« Gesellschaft mit ihrer »Kunst« ist hier nicht eine Regierungsform unter anderen gleichfalls möglichen und auch nicht nur eine historische Entwicklungsstufe der menschlichen Gattung, sondern eher der Zustand der *Möglichkeit* von historischer Entwicklung überhaupt.

Worin besteht der Zusammenhang zwischen der Isolation des Menschen in der ›Natur‹ und seinem Nicht-Wahnsinn? Kants Beschreibung des ›Naturzustands‹ zielt auf eine spezifische Ökonomie der Bedürfnisse, die sich durch ihre Vermittlungslosigkeit auszeichnet. Zwischen dem Bedürfnis und dessen Erfüllung schiebt sich keine Vorstellung »von dem Werte ungenossener Güter«, welche die Struktur des Bedürfnisses verkomplizieren könnte. Statt dessen halten seine Bedürfnisse den ›Naturmenschen‹ »jederzeit nahe an der Erfahrung«; diese sind demzufolge strikt sinnlicher Natur. Wenn der Mensch »im Zustande der Natur« demzufolge ein Mensch ohne eine Instanz der Vermittlung ist, dann ist es nur folgerichtig, dass er »um anderer Urteil unbekümmert« lebt: Er hat überhaupt keine Beziehung zum Anderen.

Vorstellung und Sprache in Rousseaus zweitem Discours

Die Nähe von Kants *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* zu einigen Gedanken Rousseaus wurde bereits gelegentlich bemerkt.[10] Offenkundig

9 Ebd.

10 Vgl. Reinhard Brandt: Kritischer Kommentar zu Kants Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798). Hamburg: Meiner 1999 (Kant-Forschungen. 10), S. 286. Siehe ferner Hans-Jürgen Schings: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1977, S. 71f.; Willi Goetschel: Kant als Schriftsteller. Wien: Passagen 1990, S. 78; Eric J. Schwab: Wit, Satire, and Low Humor in Early Kant. In: Lessing Yearbook 29 (1997), S. 131-150, hier: S. 136; Meike Hillen: Die Pathologie der Literatur. Zur wechselseitigen Beobachtung von Medizin und Literatur. Frankfurt am Main: Lang 2003 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur. 61), S. 56.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ist vor allem die Beschreibung des Menschen im ›Naturzustand‹ durch die Texte Rousseaus inspiriert. Ein vergleichender Blick in den *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité parmi les hommes* wird insbesondere den Zusammenhang zwischen dem Vermögen der Einbildung von etwas nicht sinnlich Präsentem (der *imagination*) und der Fähigkeit zur Beziehung zum Anderen verdeutlichen.

Der »wilde Mensch« ist für Rousseau dadurch charakterisiert, dass seine Bedürfnisse sich auf die Notwendigkeiten des Überlebens beschränken. Die einzige Leidenschaft, die der ›Naturmensch‹ als Handlungsantrieb kennen muss, ist die Selbstliebe (*amour de soi*), die ihm einen »Eifer für sein eigenes Wohlsein [*bien-être*]«[11] gebietet. Entscheidend ist für Rousseau, dass dieser »Eifer« ohne jede Einwirkung eines Verstandesorgans auskommt; er ist ein instinktnahes Verhalten, das sich ausschließlich auf die unmittelbare sinnliche Erfahrung bezieht. Der ›Naturmensch‹ wird durch nichts von den sinnlichen Eindrücken abgelenkt. »Seine Einbildungskraft [*imagination*]«, schreibt Rousseau,

> »bietet ihm keine Bilder dar [*ne lui peint rien*], sein Herz fordert nichts. Seinen mäßigen Bedürfnissen [*modiques besoins*] kann er leicht genug tun, und er ist von allen Einsichten [*connoissances*], ohne welche man niemals nach größeren Bedürfnissen strebt, so weit entfernt, daß er weder etwas vorhersehen noch neugierig sein kann.«[12]

Die einzige Frage, die sich dem ›Naturmenschen‹ Rousseaus angesichts eines wahrgenommenen Objekts (eines Dings oder eines anderes Wesens) stellen kann, ist, inwiefern dieses für seine augenblickliche Selbsterhaltung nützlich oder schädlich sein könnte. Er lebt ohne Bedürfnisse des Intellekts und ohne jede Leidenschaft, er ist ebenso ohne theoretische

11 Jean-Jacques Rousseau: Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen [revidierte Fassung der Übersetzung von Moses Mendelssohn]. In: ders.: Schriften. Hrsg. von Henning Ritter. Bd. 1-2. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1988, Bd. 1, S. 165-302, hier: S. 218. Die Übersetzung Mendelssohns wurde mit der zweisprachigen Edition Heinrich Meiers (Jean-Jacques Rousseau: Diskurs über die Ungleichheit. Discours sur l'inégalité. Kritische Ausgabe des integralen Textes. Neu ediert, übers. und kommentiert von Heinrich Meier. 2., durchges. und erw. Aufl. Paderborn u.a.: Schöningh 1990 [UTB. 725]) verglichen und stellenweise modifiziert. Außerdem – auch für weitere Texte Rousseaus – wurde die Pléiade-Ausgabe eingesehen (Jean-Jacques Rousseau: Œuvres complètes. Bd. 1-5. Èdition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris: Gallimard 1964-1995).

12 Rousseau: Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit (wie Anm. 11), S. 206.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einsicht wie ohne emotionale Bindung. Diese beiden Eigenheiten haben in Rousseaus Modell eine gemeinsame Ursache: das Schweigen der Einbildungskraft, die dem »wilden Menschen« keine »Bilder bietet«. Der ›Naturmensch‹ ist gänzlich »auf die reinen Sinneswahrnehmungen beschränkt [*borné d'abord aux pures sensations*]«.[13]

Diese enge Anbindung der Bedürfnisse an die *Natur* und an den natürlichen Drang zur Selbsterhaltung begründet das utopische Potential des *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité*. Alle Übel der Gesellschaft liegen für Rousseau darin, dass sie Begierden hervorbringt, die nicht mehr natürlichen Bedürfnissen entsprechen, sondern auf kulturelle Erwerbungen zielen. Der Mensch, so die Grundannahme Rousseaus, unterscheidet sich vom Tier durch sein »Vermögen, sich vollkommener zu machen [*la faculté de se perfectionner*]«[14] – und das heißt, sich zu entwickeln, um die Geschichte durchlaufen zu können, die Rousseaus Text beschreibt.

Rousseaus *Discours* schreibt die Geschichte der Menschheit als eine Geschichte der Ablösung von den unmittelbaren natürlichen Bedürfnissen, beginnend mit der Kunst des Ackerbaus, die bereits »so viel Arbeit und Voraussicht [*prévoyance*]« erfordert und »auch so sehr von anderen Künsten [abhängt], daß sie nirgends anders als in einer wenigstens angehenden Gesellschaft auszuüben ist.«[15] Im zweiten Teil des *Discours* hebt Rousseau hervor, dass der Ackerbau ein außerordentliches Maß an *Voraussicht* erfordert, insofern

> »man sich, um sich dieser Beschäftigung hinzugeben und die Felder zu besäen, entschließen muß, erst einmal etwas zu verlieren, um in der Folge viel zu gewinnen [*perdre d'abord quelque chose pour gagner beaucoup dans la suite*]: eine Vorsorge [*précaution*], die der Geistesverfassung des wilden Menschen höchst fern liegt, der, wie ich gesagt habe, große Mühe hat, am Morgen an seine Bedürfnisse für den Abend zu denken.«[16]

Ohne an dieser Stelle ausführlich auf die komplexe Konstruktion des *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité* einzugehen, kann man das Schema folgendermaßen zusammenfassen: Ackerbau, wie alle weiterentwickelten »Künste«, wird möglich durch die Voraussicht und Vorsorge (*prévoyance*, *précaution*), in der wiederum die Einbildungskraft als die Fähigkeit der *Vorstellung* eines zukünftigen Zustands wie-

13 Ebd., S. 231.
14 Ebd., S. 204.
15 Ebd., S. 207.
16 Ebd., S. 240.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dererkannt werden kann. Die Gesellschaft beginnt in dem Moment, in dem der Mensch ein *zeitliches* Wesen wird.

Mit anderen Worten: Die Zirkulation der Ökonomie – jetzt etwas zu verlieren, um später mehr zu gewinnen – wird ermöglicht durch einen ihr vorausgehenden Kreislauf, durch eine Einwirkung des Verstandes auf sich selbst; der Befähigung des Menschen, einem Produkt seiner Phantasie, einer Vorstellung der Einbildungskraft den Vorzug gegenüber der sinnlichen Evidenz zu geben. Mit einem Begriff, der im Mittelpunkt von Derridas Rousseaulektüre steht, entlehnt aus Heideggers *Kantbuch* und also indirekt aus der Analyse der Zeit in der *Kritik der reinen Vernunft*, und daher – schon für Derrida – die Möglichkeit eines Brückenschlags zwischen Rousseau und Kant andeutend,[17] kann man von *Selbstaffektion* sprechen.

In der *Transzendentalen Deduktion* der *Kritik der reinen Vernunft* führt Kant aus, dass der innere Sinn, der die Form von Zeit annimmt, nicht weniger als eine Paradoxie ist, insofern das Subjekt in ihm notwendig *zugleich* spontan und rezeptiv sein muss: »nämlich wie dieser auch so gar uns selbst, nur wie wir uns erscheinen, nicht wie wir an uns selbst sind, dem Bewußtsein darstelle, weil wir nämlich uns nur anschauen, wie wir innerlich *affiziert* werden, welches widersprechend zu sein scheint, indem wir uns gegen uns selbst als leidend verhalten müßten«.[18] Der innere Sinn – die Zeit – ist eine Affektion des Subjekts durch sich selbst, durch sein eigenes Vermögen. Wie es in Kants Modell des reinen Verstandes eine ursprüngliche Selbstaffektion ist, die Raum eröffnet für die Affektion durch etwas *anderes* als das Selbst, so ist es in Rousseaus Anthropologie die Befähigung (oder der Zwang: man wird hier nicht an die Möglichkeit einer Wahl denken können) zu eben dieser, die den Menschen aus der reinen Gegenwärtigkeit und Passivität des Naturzustands herausbricht und ihn in seine *eigene* Geschichte hineinwirft.

Nachdem Rousseau den Ackerbau und mit ihm die Möglichkeit der Voraussicht (und also des Begehrens eines Nicht-Anwesenden) eingeführt hat, kann er die folgenden Schritte seiner Menschheitsgeschichte mit wenigen weiteren Elementen beschreiben. Sobald die Einbildungskraft einmal begonnen hat, abwesende Dinge vorzustellen, gibt es offensichtlich kein Halten mehr. Sobald der Mensch mehr besitzen kann als seine Natur fordert, ändert sich die Art seines Begehrens. Während das Leben des ›Naturmenschen‹ durch ein »Gleichgewicht der Macht und der

17 Vgl. Jacques Derrida: Grammatologie [1967]. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 417), S. 319.

18 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 149 (*KrV*, B 152f.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Begierde [*équilibre du pouvoir et du desir*]«[19] – ein ausgewogenes Verhältnis von ›Begierden‹ und den zur Erfüllung derselbigen notwendigen ›Kräften‹ – charakterisiert ist, wachsen die Begierden des ›zivilisierten‹ Menschen ins Unendliche. Der Mensch beginnt, sich die Ziele seiner Begierden *selbst* zu setzen, statt sie von der Natur vorgegeben zu bekommen. Der eigentliche Motor der *perfectibilité* ist somit die Einbildungskraft, in deren Macht der Mensch keine Grenzen mehr kennt. »Sobald seine verborgenen Kräfte [*ses facultés virtuelles*] wirksam werden [*se mettent en action*]«, heißt es in Rousseaus *Émile*,

»erwacht die Einbildungskraft, die wirksamste unter allen [*la plus active de toutes*], und kommt ihnen zuvor. Die Einbildungskraft erweitert für uns das Maß der möglichen Dinge, es sei nun im Guten oder im Bösen, und erweckt und nährt folglich die Begierden [*les désirs*] durch die Hoffnung [*l'espoir*], sie zu befriedigen.«[20]

Aber nicht nur das Verhältnis zwischen ›Kräften‹ und ›Begierden‹ ändert sich in diesem Moment radikal, sondern ebenso auch die Zielrichtung des Begehrens: Der ›natürliche‹ Wille zur Selbsterhaltung wird nun durch den Willen zur Anerkennung durch den Anderen ersetzt. Rousseau führt die Idee des *Vergleichs* zwischen zwei gleichermaßen nicht sinnlichen Vorstellungen ein, um diesen Übergang zu erklären.[21]

Während der Naturmensch seine natürlichen Bedürfnisse befriedigen will, strebt der zivilisierte Mensch die Anerkennung von seinen Mitmenschen an. Zu diesem Zwecke kann er Güter herstellen, welche die Einbildungskraft seiner Mitmenschen anstacheln, um sich »Verdienst« zu erwerben, oder er kann diesen »Verdienst« vortäuschen. Weil in der Gesellschaft alle Menschen dasselbe Gut begehren – Anerkennung durch den Anderen –, beginnen die Menschen, sich gegenseitig zu täuschen und zu betrügen. Rousseau setzt nicht nur den gesellschaftlichen Unfrieden – *bellum omnia contra omnes* – in genauer Umkehrung der geschichtsphilosophischen Perspektive Hobbes' an den Endpunkt seiner Betrachtung, sondern er beschreibt das Medium der gesellschaftlichen Auseinandersetzung als den Motor der Vergesellschaftung.

19 Jean-Jacques Rousseau: Emile oder Von der Erziehung [1762]. In der [anonymen] deutschen Erstübertragung von 1762. Überarb. von Siegfried Schmitz. 2. Aufl. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 1997, S. 69.

20 Ebd.

21 Vgl. Rousseau: Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit (wie Anm. 11), S. 236.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Der Rang und das Schicksal eines jeden Menschen ist [...] auch in Ansehung des Verstandes [*l'esprit*], der Schönheit, der Leibesstärke, der Geschicklichkeit und der Verdienste und Talente festgesetzt, und da diese Eigenschaften die einzigen Mittel sind, sich Achtung [*considération*] zu erwerben, so war es bald notwendig, sie zu haben oder sie vorzutäuschen [*il falut bientot les avoir ou les affecter*]; man mußte sich um seines Vorteiles willen anders zeigen, als man tatsächlich war. Sein und Scheinen wurden zwei ganz verschiedene Dinge, und aus diesem Unterschiede entsprang die täuschende Hoheitsmiene, die betrügerische List [*la ruse trompeuse*] und ihr Gefolge, alle übrigen Laster [*tous les vices*].«[22]

Das Zeitalter der Zivilisation ist somit ein Zeitalter der Phantasmen und Täuschungen: des Betrugs seiner selbst wie auch des Betrugs des Anderen. Beide Arten des Betrugs beruhen auf dem gleichen Prinzip: Sie wirken durch die Macht der Einbildungskraft, abwesende – zukünftige oder *vermeintlich* zukünftige – Dinge so stark vorzustellen, dass sie erreichbar erscheinen und die Begierde beflügeln. Wenn Rousseau im zweiten Teil des *Discours* das *Zeichen* explizit als Mittel der Täuschung einführt (»Zeichen [...], um Reichtum auszudrücken [*signes représentatifs des richesses*]«[23]), gibt er der *Vorstellung* (der *idée*), welches die Einbildungskraft als Medium für alle Selbstaffektion benötigt, lediglich einen anderen Namen. Tatsächlich geht es im zweiten *Discours* um das Zeichen, sobald der Mensch nicht mehr an den gegenwärtigen Augenblick geheftet ist, sondern beginnt, sich eine mögliche, reale oder irreale Zukunft oder auch Vergangenheit (jedenfalls: das *Nichtgegenwärtige*) vorzustellen. Die Verfälschung der ursprünglichen Präsenz des Naturzustands durch das Zeichen ist es, die Rousseau zu einer entschiedenen Ablehnung der *Repräsentation* in allen ihren Erscheinungsformen führt.[24]

Im *Essai sur l'origine des langues* unterscheidet Rousseau zwischen der älteren Form des Austauschs durch vorzeigbare Gegenstände oder Gesten – *Zeichen* – und der neueren durch gesprochene *Wörter*: aufeinanderfolgende, immaterielle Zeichen. Erstere stellen (als *Spur* oder Indiz) ein Mittel der juristischen Evidenz dar:

»Als der Levit aus Ephraim den Tod seiner Frau rächen wollte, sandte er kein Schreiben an die Stämme Israels, sondern zerstückelte ihren Körper in zwölf Teile und ließ diese den Stämmen zukommen. [...] Heutigentags hätte die Angelegenheit sich in die Länge gezogen, verdreht in Plädoyers und Streitgesprä-

22 Ebd., S. 242.

23 Vgl. ebd., S. 243.

24 Vgl. Roberto Esposito: Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft. Übers. von Sabine Schulz und Francesca Raimondi. Berlin: diaphanes 2004, S. 75f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

che [*tourneé en plaidoyés, en discussions*] und vielleicht in einen Schwank, und das schrecklichste aller Verbrechen wäre schließlich ungesühnt geblieben.«[25]

Der Übergang von den materiellen Zeichen zu den lautlichen Zeichen gleicht demjenigen von der Zeichenlosigkeit zum Zeichen: Das Verhältnis zwischen Zeichen und Bezeichnetem wird willkürlich und dadurch abermals verunsichert, korrumpiert und der Verfälschung geöffnet. Während bei dem gezeigten Gegenstand ein Signifikat einem Signifikanten entspricht, erlauben es sprachliche Zeichen, mehrere aufeinanderfolgende Partikel auf einen Signifikanten zu beziehen. Die Einbildungskraft wird durch die Sprache in einem vielfach höheren Maße beflügelt als durch das sinnliche Erblicken eines Objekts. Die »aufeinanderfolgenden Eindrücke einer Rede [*L'impression successive du discours*]« haben Rousseau zufolge durch ihre »wiederholte Bekräftigung« eine stärkere Wirkung als die Anwesenheit des Gegenstandes selbst (»*la présence de l'objet même*«), und »bereiten euch eine andere Gemütsbewegung [*une autre émotion*]«.[26] Rousseau erfasst klar, dass die Anteilnahme am Anderen sich nur im Feld der Repräsentation (der Einbildungskraft und der Sprache) abspielen kann und folglich an allen Fehlern und Schwächen dieses Feldes teilhat. Die Gefühle vermitteln sich notwendigerweise über vom Körper ablösbare Zeichen, die auf die Einbildungskraft des Hörers einen Zwang ausüben, an der dargestellten Empfindung teilzuhaben.

Während Rousseaus ›Naturmensch‹ nur sinnliche Objekte kennt und diese nach Maßgabe seines ausschließlichen Interesses an »Nahrung, Frau und Schlaf«[27] bewertet, treten mit der Genese des Zeichens Objekte auf, die auf ein Objekt verweisen, das nicht sinnlich greifbar sein muss. Sobald das Begehren sich einmal auf ein Zeichen anstelle des sinnlich anwesenden Objekts richtet, ändert sich seine Natur. Das Begehren wird offen für Ersetzungen und symbolische Stellvertretungen. Wie bereits Rousseaus *Confessions* zeigen, kann ein von seiner Einbildungskraft ge-

25 Jean-Jacques Rousseau: Versuch über den Ursprung der Sprachen, in dem von der Melodie und der musikalischen Nachahmung die Rede ist. In: ders.: Sozialphilosophische und Politische Schriften. In Erstübersetzung von Eckhart Koch, Dietrich Leube, Melanie Walz und Hanns Zischler sowie bearbeiteten und ergänzten Übersetzungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert. München: Winkler 1981, S. 163-221, hier: S. 167.

26 Ebd., S. 167f.

27 Rousseau: Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit (wie Anm. 11), S. 205.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

triebener Mensch in schlechthin jedem Objekt das Zeichen eines begehrten Ideals erkennen.[28]

Die Vorbedingung für jede dieser Ersetzungen ist jedoch, dass der Mensch befähigt ist, von der sinnlichen Gegenwärtigkeit abzusehen. Für Rousseau geschieht dies im Vermögen der Voraussicht – und also durch eine Vorstellung von Zeit. Es ist nur konsequent, wenn Rousseau in *Emile* explizit die Voraussicht als Grund allen zivilisatorischen Übels anprangert. Die Voraussicht, schreibt Rousseau, ist der Beginn allen Wahnsinns:

»Die Voraussicht [*La prévoyance*]! die Voraussicht, die uns ohne Unterlaß über uns hinaustreibt [*qui nous porte sans cesse delà de nous*] und uns so oft dahin streben läßt, wohin wir niemals kommen werden; sie ist die wahre Quelle all unseres Elendes. Was für ein Wahn [*Quelle manie*] für so ein vergängliches Wesen [*un être aussi passager*], wie den Menschen, stets fern in eine Zukunft zu sehen, die so selten kommt, und das Gegenwärtige zu verabsäumen, dessen er gewiß [*sur*] ist!«[29]

Im gleichen Maße, wie der Mensch nach seinem Austritt aus dem ›Naturzustand‹ nicht mehr nur den gegenwärtigen Augenblick wahrnimmt – weil er ihm jederzeit voraus oder hinterher und jedenfalls nicht *bei ihm* ist –, löst sich für ihn die enge Bindung zwischen Zeichen und Bezeichnetem auf. Diese Entwicklung ist für Rousseau die *manie* des modernen Menschen. Insofern ist es kaum erstaunlich, dass Rousseau in *Emile* die Lehre entwickelt, man möge den Kindern nicht mehr Worte vermitteln, als sie mit Bedeutungen verbinden können, um ihre geistige Gesundheit zu erhalten.

»Man beschränke also den Wortschatz der Kinder so sehr wie nur möglich. Es ist eine sehr große Unbequemlichkeit, daß es mehr Wörter hat als Vorstellungen [*idées*], daß es mehr Dinge zu sagen weiß, als es denken kann. Ich glaube, eine der Ursachen, warum die Bauern gewöhnlich einen gesünderen Verstand [*l'esprit plus juste*] haben als die Stadtleute, ist, daß ihr Wortschatz nicht so weitläufig ist.«[30]

28 Vgl. Jean Starobinski: Jean-Jacques Rousseau und die Gefahren der Reflexion. In: ders.: Das Leben der Augen [1961]. Übers. von Henriette Beese. Berlin, Wien: Ullstein 1984, S. 67-146, hier: S. 78.

29 Rousseau: Emile oder Von der Erziehung (wie Anm. 19), S. 72.

30 Ebd., S. 63.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wahnsinn ist für Rousseau vor allem die Dissoziation von Wort und Bedeutung, der Überschuss des Sprechens über die Vorstellung.[31] Er ist in die Geschichte des Zeichens eingeschrieben und entfaltet sich spätestens mit der Einführung des lautlichen Zeichens. Wahnsinn ist jederzeit Wahnsinn der Sprache, eine Verrücktheit des Sinns.

Rousseaus Forderung einer klaren Zuordnung jeden Wortes zu einer Vorstellung hat seine Herkunft in einer Gründungsakte der abendländischen Sprachphilosophie. Aristoteles bestimmt zu Beginn seiner Abhandlung *Peri Hermeneias*, dass die »Äußerungen unserer Stimme« ein Ausdruck der seelischen Eindrücke (»*παθήματα*«) seien und diese wiederum »Abbildungen« der »Dinge« (»*πράγματα*«).[32] Die Wahrheitsfähigkeit der Sprache beweist sich, indem jede Aussage auf ein Ding zurückgeführt werden kann. Sprache gilt damit im Idealfall als ein transparentes Medium, das im Prozess des analysierenden Verstehens restlos *verschwindet* und einen Einblick in die Welt der *Dinge* ermöglicht.[33] Wenn die Sprache des Wahnsinns eine Sprache ist, in der Worte sich nicht auf Vorstellungen beziehen lassen (oder nicht auf *eine* Vorstellung) und in der Vorstellungen sich nicht auf Dinge beziehen lassen, dann widersetzt sie sich ihrem Verschwinden im Prozess des Verstehens und gefährdet so die Annahme einer Transparenz der Sprache.

Wie kann ein Jenseits des Wahnsinns aussehen? Rousseau spricht diese Frage explizit an, im Vorwort seines Romans *Julie*. Hier findet sich eine Passage, in der die närrische Neigung der städtischen *gens du monde* zur täuschenden Fiktion, zum äußeren Glanz und zur schönen Rede derjenigen zur ›wahren Tugend‹ der ländlichen *campagnards* gegenübergestellt wird. Die durch das Lesen der modischen Romane bewirkte Geistesverwirrung der Städter geht so weit, dass jene *guten* Romane, welche die »Grundsätze der großen Gesellschaften bekämpfen und zerstören« wollen, von den »Leuten nach der Mode als ein plattes, überspanntes, lächerliches Buch ausgepfiffen, gehaßt, verschrien werden«.[34]

31 Vgl. Manfred Schneider: Das Grauen der Beobachter: Schriften und Bilder des Wahnsinns. In: Bild und Schrift in der Romantik. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Oesterle. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (Stiftung für Romantikforschung. 6), S. 237-253, hier: S. 240f.

32 Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. Begründet von Ernst Grumach. Hrsg. von Hellmut Flashar. [Bisher:] Bd. 1-14/III; 17-20. Berlin: Akademie 1973-2002, Bd. 1/II, S. 3 (*Peri Hermeneias*, 16a).

33 Vgl. Daniel Heller-Roazen: Language, or no Language. In: Diacritics 29 (1999), H. 3, S. 22-39, hier: S. 22f.

34 Jean-Jacques Rousseau: Julie oder die neue Héloise. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen. Übers. von Johann Gott-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die wahnsinnige Gesellschaft nennt die Darstellung ihres Wahnsinns ebenso wie die Gesundheit der Landleute ›Wahnsinn‹. Hier zeigt sich die polemische Energie, die der Bezeichnung ›Wahnsinn‹ anhängt – der Wahnsinnige ist immer der andere, der Ausgeschlossene –, und gleichzeitig zeigt sich die Macht der Sprache, durch die Unklarheit ihrer Referenzen Verwirrung zu stiften. »Voilà, Monsieur, comment la folie du monde est sagesse«, ruft Rousseaus fiktiver Redner »R.« aus – »sehen Sie, mein Herr, wie die Torheit der Welt Weisheit ist.«[35] Rousseaus Redner zitiert die herrschende Wertung – die Stadtleute sind gesund, ihre Kritiker sind wahnsinnig –, um sie umzukehren. Die »Menschen nach der Mode« sind die *eigentlich* Wahnsinnigen, die von ihnen diffamierten Landleute aber *eigentlich* gesund. Die Figur dieser Umkehrung, welche die ausgegrenzte Seite der Ausgeschlossenen affirmativ besetzt, wird in zahlreichen ›romantischen‹ Texten über Wahnsinn gebraucht.[36]

Rousseaus Versuch einer Umwertung der Opposition von ›verrückt‹ und ›gesund‹ kann allerdings nicht umhin, einzugestehen, *seinerseits* das Ergebnis einer sprachlichen Operation und eines fiktionalen Entwurfs (eines Romans) zu sein. Insofern die Hauptfrage des Vorworts von *Julie*, ob die den Roman konstituierenden Briefe fingiert sind oder nicht, unbeantwortet bleibt, bleibt auch die Frage nach der Fiktionalität des Lebens der ›einfachen‹ und ›gesunden‹ Menschen unbeantwortet: »es wird wieder unentscheidbar, wer verrückt und wer vernünftig ist.«[37] Die *eigentliche* Verrücktheit liegt demnach in der Unmöglichkeit, eine sichere Referenz für die Unterscheidung zwischen ›gesund‹ und ›wahnsinnig‹ zu finden. Der Wahnsinn liegt in der umherirrenden Referentialität der Sprache begründet. Wenn Wahnsinn nicht einfach ein Missbrauch von Sprache ist, der abzustellen wäre; wenn sich er sich aus der Logik (oder A-Logik) der Sprache konstituiert, dann kann Rousseaus Schreiben dem Wahnsinn unmöglich entkommen. Wahnsinn ist weniger ein Missbrauch der Sprache oder eine Missachtung der Gesetze der Sprache als vielmehr eine Folge der Gesetzlosigkeit von Sprache.

---

fried Gellius, Überarb. und Ergänzung der Übersetzung von Dietrich Leube. München: Winkler 1978, S. 19.

35 Ebd.

36 Vgl. Shoshana Felman: Writing and Madness (Literature, Philosophy, Psychoanalysis). Übers. von Martha Noel Evans und Shoshana Felman. Ithaca, NY.: Cornell University Press 1987, S. 83; Hans-Jost Frey: Die Verrücktheit der Wörter. In: ders.: Die Autorität der Sprache. Lana, Wien, Zürich: Edition Holweg + edition per procura 1999, S. 253-285, hier: S. 266.

37 Frey: Die Verrücktheit der Wörter (wie Anm. 36), S. 266.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Warum Rousseaus Naturmensch keine Gegenwart kennt

Der Unterschied zwischen dem ›natürlichen‹ und dem ›zivilisierten‹ Menschen ist für Rousseau demnach dadurch bestimmt, dass letzterer über eine Instanz der Vermittlung verfügt, die ihm einen engen Bezug zu den Dingen ermöglicht *und* ihn *zugleich* von diesen separiert. Man kann Rousseaus Beschreibung des ›Naturmenschen‹ als eine Negativfolie dieser Entwicklung verstehen. Er ist dasjenige Wesen, dessen Einbildungskraft schweigt. Als unmittelbare Folge dieses Schweigens lebt er nicht nur vor der Zeit (vor der menschlichen Geschichte), sondern gänzlich *ohne Zeit*, ohne Voraussicht und also ohne Repräsentation:

»Seine Seele, die von nichts bewegt wird, überläßt sich der bloßen Empfindung ihres gegenwärtigen Daseins [*au seul sentiment de son existence actuelle*], ohne den mindesten Begriff von dem Zukünftigen zu haben [*sans aucune idée de l'avenir*], es mag noch so nahe bevorstehen. Seine Entwürfe [*projets*], die ebenso eingeschränkt sind wie seine Anschauungen [*vues*], erstrecken sich kaum bis an das Ende eines einzigen Tages.«[38]

Der ›wilde Mensch‹ hat nicht nur keine Vorstellung von der Zeit – er hat, weil er nicht über Zeit verfügt, weil er keine Zukunft und damit auch keine Vergangenheit kennt, *überhaupt keine* Vorstellung. Daraus ergibt sich die paradoxe Konsequenz einer vollständigen Unkenntnis der Gegenwart: Weil und insofern er ausschließlich im gegenwärtigen Augenblick lebt, weil er die zukünftige Gegenwärtigkeit nicht antizipieren und die vergangene Gegenwärtigkeit nicht memorieren kann, ist ihm der gegenwärtige Augenblick, den allein er doch kennt, kognitiv unzugänglich. Wenn der ›Naturmensch‹ keinen anderen Bezug zu seiner Außenwelt als den der unmittelbaren sinnlichen Eindrücke hat; wenn »Wahrnehmen und Fühlen [*appercevoir et sentir*]«, die reine Passivität der Rezeption also, »seinen ersten Zustand [*son premier état*]«[39] ausmachen, dann tritt ihm jeder Augenblick vereinzelt gegenüber. Das Leben des ›Naturmenschen‹ ist eine blinde Reihung abwechselnder Zustände, ohne die Möglichkeit, sich selbst – oder einen anderen – je wiederzuerkennen. Rousseau folgert, dass im Naturzustand keinerlei Gesellschaft entstehen kann, nicht einmal die der Familie (»Sie hatten nicht die mindeste Gemeinschaft unter sich [*ils n'avoient entre eux aucune espéce de commerce*]«).[40]

38 Rousseau: Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit (wie Anm. 11), S. 207.

39 Ebd., S. 205.

40 Ebd., S. 222.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ohne die Fähigkeit, etwas Abwesendes repräsentieren zu können, auf die rein sinnliche Gegenwart angewiesen, müssen zwei Menschen nur für einen Augenblick getrennt werden, und sie können einander nicht mehr wiedererkennen. Nachdem er feststellt, dass im Naturzustand die Kinder ihre Mütter verließen, »sobald sie Kräfte genug hatten«, bemerkt Rousseau: »Ja, sie dürften sich in ihrem Leben nicht wieder erkannt [*se reconnoître*] haben, weil man sie gar nicht aus den Augen lassen durfte, wenn man sich wieder finden [*se retrouver*] wollte.«[41] *Wiedererkennen* und *Wiederfinden*: beides heißt, gleichzeitig das zu sehen, das da ist und dasjenige, das nicht da ist; es heißt, dasjenige, das da ist, *als* dasjenige *wiederzusehen*, das man bereits gesehen hat.

Jedes Wiedererkennen ist ein Wiedererkennen des Anderen als ein Wiederfinden des Anderen im eigenen selbst, in der eigenen Vorstellung. Das Wiedererkennen ist damit auf eine Form der Repräsentation – auf das Zeichen also – angewiesen. Umgekehrt eröffnet der Gebrauch des Zeichens stets eine Szene des Wiedererkennens. Wenn man das Zeichen als ein notwendiges Element in der Vermittlung des Ich mit sich selbst bestimmt, kommt man zu dem Schluss, dass der ›Naturmensch‹ Rousseaus keine Beziehung zum Anderen haben kann, weil er keine Beziehung zu sich selbst hat.[42] Die Paradoxie des Naturzustands lautet: Weil und insofern der ›Naturmensch‹ nur die Gegenwart kennt, weil er keine Vorstellung einer Zukunft hat, kann er auch die Gegenwart nicht kennen.

Mitleid und Mimesis als Perversion

Die Bedeutung der Einbildungskraft für jede noch so basale Gesellschaftlichkeit zeigt sich insbesondere in Rousseaus Diskussion des Mitleids. Dieses ist für Rousseau »die einzige natürliche Tugend [*la seul vertu Naturelle*]«[43] und folglich die einzige bereits dem ›Naturmenschen‹ mögliche Beziehung zu einem Anderen. Eine Tugend ist das Mitleid, insofern es den »Eifer für sein eigenes Wohlsein«, die natürliche Selbstliebe, »mäßigt [*tempere*]«.[44]

Alle weiteren Formen der sozialen Beziehung sind Weiterentwicklungen – oder Perversionen – des Mitleids. Dieses ist die Grundlage jeder

41 Ebd., S. 210.

42 Vgl. Paul Geyer: Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau. Tübingen: Niemeyer 1997 (Mimesis. 29), S. 214.

43 Rousseau: Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit (wie Anm. 11), S. 218.

44 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vergesellschaftung. »Die Gewogenheit und die Freundschaft selbst entspringen [...] aus einem beständigen Mitleiden [*une pitié constante*], das auf einen besonderen Gegenstand geheftet [*fixée*] ist«.[45] Um seine Natürlichkeit und Universalität zu belegen, betont Rousseau, dass das Mitleid jeder Reflexion vorausgeht. »Sie ist«, schreibt Rousseau, »eine allgemeine und dem Menschen ungemein nützliche Tugend, weil sie bei ihm vor aller Reflexion hereilt [*précède en lui l'usage de toute réflexion*]«.[46]

Wie aber wirkt das Mitleid? Es ist, schreibt Rousseau, der »angeborene Widerwille, *seinesgleichen* leiden zu sehen [*un répugnance inné à voir souffrir son semblable*]«[47] und bezeichnet so die Fähigkeit, die Leiden eines dem Selbst *ähnlichen* anderen als gleichartig zu den eigenen zu betrachten (insofern der andere ein Exemplar der gleichen Gattung ist),[48] wodurch die Leiden des anderen als eigenes Leiden *vorgestellt* werden können. Das Mitleid, schreibt Rousseau, ist

»nichts als ein Gefühl, das uns an die Stelle des Leidenden setzt [*un sentiment qui nous met à place de celui qui souffre*], ein Gefühl, das bei einem Wilden [*dans l'homme sauvage*] dunkel und lebhaft [*obscur et vif*], bei dem gesitteten Menschen [dans l'homme civil] hingegen aufgeklärt, aber schwach [*développé, mais foible*] sein muß [...].«[49]

Insofern es die Vorstellung einer Gattungsidentität einführt, welche die Vergleichbarkeit der Leiden ermöglicht, ist das Mitleid nicht so sehr eine ›Mäßigung‹ der Selbstliebe, wie Rousseau schreibt, sondern weitaus eher deren Vermittlung und Aufschub. Durch das Mitleid, durch die Möglichkeit, das Leiden des Anderen *als eigenes Leiden vorzustellen*, dehnt sich die Selbstliebe gleichsam auf die gesamte Gattung aus.

Mitleid *versetzt* in den anderen: Es ist nur möglich aufgrund eines Vermögens zur *Identifikation*. Mitleid muss in der Konzeption Rousseaus mehr sein als nur die Verwandlung eines nichtleidenden Ich in ein leidendes. Es handelt sich um eine zweifache Bewegung: Zuerst lässt das Mitleid das Ich an dem Schmerz des anderen teilhaben, woraufhin es

45 Ebd., S. 220.

46 Ebd., S. 219.

47 Ebd., S. 218.

48 Vgl. ebd., S. 219: »Kein Tier geht ohne einige Unruhe [*sans inquiétude*] an einem Leichnam seiner Art [*de son espéce*] vorüber. Es gibt sogar einige, die ihre Toten begraben.«

49 Ebd., S. 220 (Hervorhebung von mir, O. K.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wünscht, der andere würde nicht leiden. Beide Bewegungen vermischen sich im Mitleid und bedingen sich gegenseitig.[50]

Wenn Mitleid in diesem Sinne eine zweifache Alterisierung auslöst (zunächst eine teilnehmende Übernahme eines gesehenen Schmerzes und dann das Gefühl, einen solchen Schmerz bei einem anderen vermeiden zu wollen), dann wird man nicht sagen können, dass es eine stabile Beziehung zwischen zwei etablierten Subjekten herbeiführt. Das Wort ›Identifikation‹ könnte hier in die Irre führen. Statt einer ›Gleichwerdung‹ vollzieht das Mitleid eine komplexe Bewegung der Alterisierung und Selbstalterisierung, die als das Paradigma der von Rousseau als *perfectibilité* bezeichneten Selbsteinwirkung und damit der Etablierung eines ›Selbst‹ gesehen werden kann.

Für Rousseau ist Mitleid kein moralisches Gefühl, denn das mitleidende Ich will aus reinem Eigennutz, dass der Andere nicht leidet. Indem es jedoch der Grund ist, warum »jeder Mensch [*tout homme*] bei sich einen Widerwillen verspürt, anderen Böses zu tun«,[51] ist es dennoch die *Anlage* zu moralischem Verhalten. Im Mitleid zeigt sich, dass der Mensch für Rousseau unvermeidlich ein soziales Wesen ist. Im Mitleid zeigt sich das Rousseausche ›Ich‹ von Anfang an aus sich heraus getrieben: zum Anderen hingezogen und zur Selbstalterierung angehalten.[52]

Als »Versetzung« in den Anderen geschieht Mitleid nur über die Vermittlung der *Einbildungskraft*. Schon der ›Naturmensch‹, will er nur die geringsten Beziehung zu einem anderen Menschen haben, muss demnach entgegen Rousseaus ausdrücklicher Aussage die Macht der Einbildungskraft fühlen und sich also im Raum der Selbstaffektion bewegen.[53] Ohne Einbildungskraft, ohne die Fähigkeit und den Zwang zur Selbstaffektion, kann es auch keine Fremdaffektion geben. Dies schreibt Rousseau im *Essai sur l'origine des langues*: »Derjenige, der sich nichts vorstellt, fühlt nur sich selbst; er ist allein inmitten des Menschengeschlechts [*Celui qui n'imagine rien ne sent que lui-même; il est seul au milieu du*

50 »Wenn aber die Stärke einer sich ausdehnenden Seele mich mit meinem Mitmenschen [*mon semblable*] identifiziert und ich mich sozusagen in ihm fühle [*et que je me sens pour ainsi dire en lui*], so will ich nicht, daß er leide, damit ich selbst nicht leide. Ich nehme mich seiner aus Liebe zu mir selbst an, und die Ursache des Gebotes liegt in der Natur selbst, die mir die Begierde zu meinem Wohlsein [*le désir de mon bien-être*] einflößt« (Rousseau: Emile oder Von der Erziehung [wie Anm. 19], S. 291).

51 Rousseau: Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit (wie Anm. 11), S. 221.

52 Vgl. Esposito: Communitas (wie Anm. 24), S. 93f.

53 Vgl. Derrida: Grammatologie (wie Anm. 17), S. 295-312.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

genre humain].«[54] Daraus folgt die Kontamination noch des ursprünglichsten Zustands mit der Repräsentation.

Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass das Mitleid nicht nur eine Theorie der Repräsentation voraussetzt, sondern sogar von einer Theorie der theatralen Repräsentation im engeren Sinne abgeleitet ist. Rousseaus Analyse des Mitleids verwandelt entscheidende Elemente der aristotelischen Tragödientheorie in ein anthropologisches Schema.[55] Wenn die dramatische *mimesis*, wie das sechste Kapitel der aristotelischen *Poetik* behauptet, bei ihrem Zuschauer *élέου* und *φόβου* – Manfred Fuhrmann übersetzt wie zuvor schon Wolfgang Schadewaldt: Jammer und Schaudern[56] – hervorruft und dadurch einen Effekt der *Katharsis*, der ›Reinigung‹ von diesen Affekten, bewirkt, dann liegt ihr zumindest implizit eine Theorie der Erweckung eigener Emotionen durch pathetische Darstellung und also der Aneignung des Gesehen in den eigenen emotionalen Erfahrungsbereich zugrunde.[57] Um diese Annahme zu rechtfertigen, muss auch Aristoteles' Betrachter der Tragödie fähig sein, durch sprachliche Zeichen quasi-sinnlich affiziert zu werden, und also über eine Form von passiv-aktiver (nämlich: selbstaffektiver) Einbildungskraft verfügen.

Rousseau hat diese Nähe seiner Theorie des Mitleids zur – im 18. Jahrhundert nach wie vor unbestritten aktuellen – aristotelischen Wirkungstheorie des Dramas selbst bemerkt. Ausdrücklich geht er in dem Abschnitt des *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité*, der dem Mitleid gewidmet ist, auch auf das Theater ein. Rousseau geht jedoch nicht von einer Kontinuität zwischen dem im Theater erzeugten und dem ›realen‹ Mitleid aus. Rousseau leitet seine Theorie des Mitleids nicht nur nicht von einer Theorie des Theaters ab, sondern er versucht umgekehrt zu zeigen, dass die Wirkung des Theaters eine *Perversion* des Mitleids in der entwickelten Kultur zeigt:

54 Rousseau: Versuch über den Ursprung der Sprachen (wie Anm. 25), S. 186. Die neuerdings diskutierte These, jede Gemeinschaft sei grundsätzlich *imaginär* verfasst – vgl. Benedict Anderson: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts [1983]. Übers. von Benedikt Burkard und Christoph Münz. Erw. Ausgabe. Berlin: Ullstein 1998, S. 15 –, darf bereits im 18. Jahrhundert als Gemeingut gelten.

55 Vgl. Geyer: Die Entdeckung des modernen Subjekts (wie Anm. 42), S. 215.

56 Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982, S. 18f.

57 Vgl. Ian Watt: Der bürgerliche Roman. Defoe – Richardson – Fielding [1957]. Übers. von Kurt Wölfel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 78), S. 235.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»dies ist die Macht [*force*] des natürlichen Mitleids, das die depraviertesten Sitten [*les mœurs les plus dépravées*] noch Mühe haben zu zerstören, die man in unseren Theatern [*spectacles*] täglich sieht, wie manch einer sich vom Leid und Unheil eines Unglücklichen rühren läßt und darüber weint, der, wäre er an der Stelle des Tyrannen, die Qualen seines Feindes noch verschärfen würde, gleich dem blutdürstigen Sulla [...] oder jenem Alexander von Pherae, der es nicht wagte, der Aufführung irgendeiner Tragödie beizuwohnen, aus Furcht, daß man ihn mit Andromache oder Priamos wehklagen sähe, während er die Schreie so vieler Bürger, die man täglich auf seine Befehle hin umbrachte, unbewegt [*sans émotion*] mitanhörte.«[58]

Während das ›natürliche‹ Mitleid auf das Leiden des anderen hin reagiert, lässt das Theater die Tränen durch eine mimetische *Darstellung* der Leiden fließen – dergestalt, dass diese Darstellung überzeugender wirkt und daher ein stärkeres Gefühl des Mitleids bewirkt als echtes Leiden. Das Verhältnis der dargestellten Leiden zu den echten ist insofern vergleichbar mit der Gegenüberstellung des ›Gefühlsmenschen‹ und des ›Schauspielers‹ in Diderots *Paradoxe sur le Comedien*: Hier wird die Frage, wer in der Liebe eher Erfolg haben würde, zugunsten des Schauspielers beantwortet, weil er sich beherrscht und überzeugen kann, während der ›Gefühlsmensch‹ nur unbeholfen stammeln könne.[59] Der Perversion des Tyrannen, im Schauspiel mit den »Unglücklichen« zu weinen, während ihn in der Realität keinerlei Rührung bewegt, entspricht in Rousseaus Darstellung die Perversion des Theaters, künstliche *Zeichen* zu verwenden, um das Mitleid darzustellen, durch welche unweigerlich auch das ›echte‹ Leiden in die stetige Gefahr der Falschheit und Täuschung (in die Macht der Einbildungskraft also) hineingezogen wird. Das Mitleid *darf* nicht über Zeichen vermittelt sein, damit es erstens ›natürlich‹ und universell bleibt und zweitens nicht der Täuschung, dem Irrtum, der Affektation anheimfällt.

Insofern das Theater seine Nachahmbarkeit vorführt, zeigt es, dass das Mitleid von Anfang an auf das Zeichen angewiesen ist. Die mimetische Wiederholung fügt dem ›natürlichen‹ Zeichen des Leidens ein ›nachgeahmtes‹ hinzu und zerstört damit jene eindeutige Beziehung zwischen Wort und Vorstellung, die in *Emile* als die Grundlage geistiger Gesundheit gilt. Das Auftreten der Mimesis zeigt den Beginn des Wahn-

58 Rousseau: Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit (wie Anm. 11), S. 219f. Vgl. Rousseau: Versuch über den Ursprung der Sprachen (wie Anm. 25), S. 168.

59 Vgl. Denis Diderot: Das Paradox über den Schauspieler. In: ders.: Erzählungen und Gespräche. Übers. von Katharina Scheinfuß. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1953, S. 337-416, hier: S. 370f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sinns an und befördert ihn zugleich.[60] Doch ist die Mimesis dem Mitleid von Anfang an eingeschrieben. Die Perversion des Tyrannen – der auf die Anzeichen des Leidens hin Mitleid empfindet statt auf das wirkliche Leiden hin – ist nur möglich, weil Mitleid sich *stets* nur auf die Zeichen des Leidens und nie auf das Leiden selbst beziehen kann. Das Theater könnte die Perversion des Tyrannen nicht vollbringen, wenn sie nicht in der Struktur des Mitleids angelegt wäre – wenn das Mitleid nicht von vornherein pervertierbar wäre. Das Theater ist die Perversion des Mitleids, aber Mitleid ist nur möglich aufgrund der menschlichen Perversibilität – ein anderer Name für die *perfectibilité* – und aufgrund des menschlichen Vermögens der Perversibilität, der Einbildungskraft.

Indem Rousseau derart, über das Mitleid, seinen ›Naturmenschen‹ mit der Einbildungskraft und damit mit der Öffnung für die Zukunft (für die Selbstaffektion) ausstattet, rettet er diesen aus der Paradoxie der reinen Passivität, erweckt dafür allerdings den Eindruck, dass der *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité* eine andere These belegt, als der Autor zu beweisen vorgibt. Wenn der *Discours* ausdrücklich zu beweisen sucht, dass ›der Mensch‹ ursprünglich – nämlich *›von Natur‹ aus* – moralisch ›gut‹ und unverdorben ist und nur die Gesellschaft den Keim des Bösen in ihn hineingetragen hat,[61] dann führt er gegen diese These vor, dass der Mensch genau dasjenige Wesen ist, das keine Natur hat. Seine Natur ist vielmehr das Potential der Denaturalisierung, der fortschreitenden Entnatürlichung, und das bedeutet nicht weniger als das Heraustreten aus jeder Bestimmung, aus jeder Eigenheit oder Eigentlichkeit. Die ›Natur des Menschen‹ ist es, von keiner Natur bestimmt zu werden.

60 Als Folge dieser Überlegungen erscheint im 18. Jahrhundert die »Rückkehr zum Unmittelbaren« – die Abkehr von den *Büchern* und die Orientierung am ›einfachen‹ Leben des ›Landmanns‹ – als mögliche Therapieform gegen Wahnsinn. Vgl. Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft [1961]. Übers. von Ulrich Köppen. 12. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 39), S. 339-345. Ein Echo dieser Rousseauschen Festlegungen findet sich noch in Schopenhauers Verbindung von Wahnsinn und Schauspiel: »Meine eigene, vieljährige Erfahrung hat mich auf die Vermutung geführt, daß Wahnsinn verhältnismäßig am häufigsten bei Schauspielern eintritt. Welchen Mißbrauch treiben aber auch diese Leute mit ihrem Gedächtniß!« (Arthur Schopenhauer: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Ludger Lütkehaus. Zürich: Haffmanns 1988, Bd. 2, S. 465 [*Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 2, Kap. 32]).

61 Rousseau: Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit (wie Anm. 11), S. 275 (Anm. IX).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wenn die Einbildungskraft das Vermögen dieser Selbst-denaturalisierung ist, dann ist sie für Rousseau zugleich das Vermögen der Täuschung und Lüge und damit einer neuen, gesellschaftlich generierten Abhängigkeit. Man kann die Konsequenzen, die sich aus dieser ›Denaturalisierung‹ ergeben, kaum unterschätzen. Die philosophische Leitdisziplin der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die Anthropologie, wird – insofern sie die Lehre von der ›Natur des Menschen‹ und also seiner Determinationen zu sein beansprucht – von hier aus grundsätzlich in Frage gestellt. Zumindest in Bezug auf ihr Untersuchungsfeld und ihre Methodik kann sie die Untersuchungen Rousseaus nicht anders denn als Herausforderung verstehen, ihre Aufmerksamkeit weniger auf ›natürliche‹ Festlegungen zu richten als vielmehr darauf, wie man den ›Menschen‹ als selbstaffektives (und das heißt: sich aus jeder ›Eigentlichkeit‹ herausbewegendes) Wesen beschreiben kann. Wenn die wachsende Bedeutung der Anthropologie gegen Ende des 18. Jahrhunderts als eine »Wende zur Natur durch Abkehr von der Geschichtsphilosophie«[62] beschrieben wird, dann muss man dieser These entgegenhalten, dass bereits zum Beginn der Epoche jede Natürlichkeit des ›Menschen‹ problematisch wurde.

Der Naturzustand in Kants »Versuch«

Kant hat Rousseau vor allem Anfang und Mitte der 1760er Jahre mit Begeisterung gelesen. Mit Blick auf die Differenz der Kantschen Anthropologie zur »physiologischen« Anthropologie lässt sich die These vertreten, dass Kant an Rousseau vor allem der Gedanke interessierte, der Mensch sei als dasjenige Wesen zu bestimmen, das sich nicht an ›natürlichen‹ Zielen, sondern an ›idealen‹ – und also nicht naturgegebenen, sondern selbstgesetzten – Zielen orientiert.[63]

62 Odo Marquard: Zur Geschichte des philosophischen Begriffs »Anthropologie« seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts [1973]. In: ders.: Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie. Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 394), S. 122-144, hier: S. 125.

63 Dies ist die These von Richard Velkleys Studie zur Rezeption Rousseaus durch Kant. Vgl. Richard L. Velkley: Freedom and the End of Reason. On the Moral Foundations of Kant's Critical Philosophy. Chicago, London: University of Chicago Press 1989. Velkley betont, dass sowohl Rousseau als auch Kant aus dem ›menschlichen‹ Potential der Denaturalisierung die Schlussfolgerung ziehen, dass »the human capacity to project and pursue ›ideal goals‹ (or ideal objects of desire) that are not limited or determined by instinct, inclination, or in general by nature is the source of the gravest

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* ist insbesondere die Opposition von »Einfalt und Gnügsamkeit der Natur« und »Üppigkeit der bürgerlichen Verfassung«[64] – und damit das wesentliche Strukturprinzip des Textes – nicht ohne eine Rezeption der Rousseauschen Abhandlung zu verstehen. Mit dem Gegensatz von ›Genügsamkeit‹ und ›Üppigkeit‹ bestimmt Kant den Unterschied zwischen dem ›Naturzustand‹ und dem der ›Zivilisation‹ – wie Rousseau in seinem zweiten *Discours* – als Differenz von der Orientierung an den ›natürlichen‹ (zur Selbsterhaltung notwendigen) Bedürfnissen und derjenigen an den ›luxuriösen‹ Bedürfnissen, die über erstere in jeder Hinsicht hinausgehen. ›Üppigkeit‹ ist in der Mitte des 18. Jahrhunderts ein Wort, das eine pejorative Bedeutung nahelegt: es konnotiert Luxus, Überfluss, wenn nicht gar Verschwendung.[65]

Aus der Unterscheidung zwischen dem ›natürlichen‹ Menschen mit seinem Mangel an Verstandeskräften und dem Menschen der »bürgerlichen Verfassung« mit seiner Fehl- bzw. Überfunktion dieser Kräfte ergibt sich die grundsätzliche Zweiteilung des *Versuchs*. Diese Zweiteilung lässt sich mit Kants späterer Unterscheidung zwischen *Gemütsschwächen* und *Gemütskrankheiten* parallelisieren. Die Unterscheidung zwischen Gemütsschwächen und Gemütskrankheiten wird Kant zwar erst in der *Anthropologie* terminologisch ausführen, sachlich gibt sie aber bereits die Struktur des *Versuchs über die Krankheiten des Kopfes* vor.[66]

Der ›Naturzustand‹, den Kant aus der Schilderung Rousseaus entlehnen konnte, ist der Zustand vor jedem Wahnsinn.

---

human perplexities and evils, as well as of their possible overcoming in a future that surpasses all previous peaks of humanity« (Ebd., S. 7), aber er geht auf die Problematik des Wahnsinns, die bei Kant ein Exempel einer menschlichen »perplexity« abgibt, nicht ein.

64 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 887 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 14).

65 »Derjenige so mehr hat begehren lernen als was durch die Natur nothwendig ist, ist üppig« (Immanuel Kant: Bemerkungen in den »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen«. Neu hrsg. und kommentiert von Marie Rischmüller. Hamburg: Meiner 1991 [Kant-Forschungen. 3], S. 10). Vgl. David E. Wellbery: Der Zug der Sinnlichkeit. Kants »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen«. In: Weimarer Beiträge 43 (1997), S. 36-48, hier: S. 38.

66 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 512f. (*Anthropologie § 42*, BA 124). Vgl. Brandt: Kritischer Kommentar zu Kants Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (wie Anm. 10), S. 286f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Der Mensch im Zustande der Natur kann nur wenig Torheiten und schwerlich einiger Narrheit unterworfen sein. Seine Bedürfnisse halten ihn jederzeit nahe an der Erfahrung, und geben seinem gesunden Verstande eine so leichte Beschäftigung, daß er kaum bemerkt, er habe zu seinen Handlungen Verstand nötig. [...] Wo sollte er wohl zur Narrheit Stoff hernehmen, da er um anderer Urteil unbekümmert weder eitel noch aufgeblasen sein kann? Indem er von dem Werte ungenossener Güter gar keine Vorstellung hat, so ist er vor die Ungereimtheit der filzigen Habsucht gesichert, und weil in seinen Kopf niemals einiger Witz Eingang findet, so ist er eben so wohl gegen allen Aberwitz gut verwahret.«[67]

Der Mensch im ›Naturzustand‹ besitzt zwar ›Verstand‹, aber kaum allzu viel davon. Kant schreibt ihm zwar den Besitz von Verstand zu – sonst könnte er kaum von einem *Menschen* sprechen –, aber er nennt diesen einen »gesunden« im Gegensatz zum »feinen« des ›zivilisierten‹ Menschen. Der *gesunde* Verstand ist, man kann hier eine polemische Pointe gegen die ›common-sense‹-Philosophie des 18. Jahrhunderts sehen, ein grundsätzlich *schwacher* Verstand.

Wenn man sieht, wie Kants Vorstellung von den intellektuellen Vermögen des ›Naturmenschen‹ an Rousseaus Beschreibung desselbigen angelehnt ist, wird deutlich, wie das eine – das Unbekümmertsein um den Anderen – mit dem anderen – dem Unvermögen zur Repräsentation einer Abwesenheit – nicht nur stringent zusammenhängt, sondern sogar notwendig aus diesem folgt. Ohne die Befähigung zur Selbstaffektion ist ihm auch die Fremdaffektion unbekannt. Wenn der Mensch im »Zustand der Natur« keine Anfälligkeit für den Wahnsinn zeigt (wenn er »nur we-

67 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 898f. (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 29). Dieses Schema findet sich noch in Garves Essay *Ueber die Rollen der Wahnwitzigen in Shakespears Schauspielen, und über den Charakter Hamlets ins besondre* (1796): »Und Wahnwitz, oder die Anlage dazu, eine phantastische Einbildungskraft, ist in einem rohen Zeitalter eben so selten, als unter den gemeinen und ganz ungesitteten Ständen. Man muß, um schwärmen zu können, vielerley wissen, vielerley Ideen und Bilder im Kopfe haben; – besonders sich mit übersinnlichen Dingen beschäftigen. Der ganz sinnliche Mensch bleibt deßwegen leichter vernünftig, weil er nicht einen Fuß breit von dem Pfade alltäglicher Erfahrung abweicht« (Christian Garve: Ueber die Rollen der Wahnwitzigen in Shakespears Schauspielen, und über den Charakter Hamlets ins besondere [1796]. In: ders.: Popularphilosophische Schriften über literarische, ästhetische und gesellschaftliche Gegenstände. Im Faksimiledruck hrsg. von Kurt Wölfel. Bd. 1-2. Stuttgart: Metzler 1974, Bd. 2, S. 719-798, hier: S. 722).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nig Torheiten und schwerlich einiger Narrheit unterworfen sein« kann), dann alleine deswegen, weil er ohne jede Gesellschaft ist.

Das Verhältnis des Menschen »im Zustand der Natur« zu sich (und infolgedessen zu seiner Außenwelt) ist zwar nicht ›wahnsinnig‹, aber nichtsdestotrotz pathologisch. Während die Orientierung an den »natürlichen« Bedürfnissen für Rousseau die Gesundheit schlechthin darstellt, ist sie für Kant nun zwar nicht ein Symptom des Wahnsinns, aber doch immerhin von einer Geistesschwäche. Der ›Naturzustand‹, die Immunität gegen den Wahnsinn als Geistesschwäche – das ist die »Einfalt«.

»Gleichermaßen«, schreibt Kant, »kann die Störung des Gemüts in diesem Stande der Einfalt nur selten statt finden. Wenn das Gehirn des Wilden einigen Anstoß erlitten hätte, so weiß ich nicht wo die Phantasterei herkommen sollte, um die gewöhnliche Empfindungen, die ihn allein unablässig beschäftigten, zu verdrängen.«[68] Solchermaßen allein durch die »Empfindungen« beschäftigt, bedingt die »Einfalt« einen vollständigen Mangel an jeglicher Sozialität. Wenn Kant die »bürgerliche« Gesellschaft durch ihren Hang zu »weisem oder sittsamem *Schein*«[69] und damit durch ihren Charakter der Falschheit und Verstellung beschreibt, so umgekehrt die Menschen im Zustand der »einfältigen« Natur durch ihren Mangel an allen Mitteln der Hervorbringung von solchem Schein. Die »Einfalt« der ›natürlichen‹ Menschen ist für Kant jedoch keineswegs – wie es in der Mitte des 18. Jahrhunderts vor allem im Gefolge von Winckelmanns berühmter Formulierung aus seinen *Gedancken über die Nachahmung der Griechischen Wercke in der Mahlerey und Bildhauer-Kunst* (1755) im Bezug auf die »Einfalt« der Griechen zu einem topischen Urteil wurde – »*edel*« und zur Nachahmung zu empfehlen. Kant schreibt zwar, die »Einfalt« sei ein »liebenswürdiger Mangel«, aber nichtsdestoweniger ist auch der ›Naturzustand‹ im *Versuch* eine *Krankheit des Kopfes*: Sie ist diejenige Krankheit, für alle Krankheiten (und jede Fortentwicklung des Verstandes über die reine ›Natur‹ hinaus) unempfänglich zu sein.

Torheit – »Wahn« – Narrheit

Wenn die »Einfalt« den Beginn der Geschichte ausmacht, den »Menschen im Zustande der Natur«, dann lässt sich die Abfolge der Geisteskrankheiten im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* als eine Ge-

68 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 899 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 29).

69 Ebd., S. 887 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 14).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schichte der Entfernung des Menschen von der Natur begreifen. Die implizite Geschichtsphilosophie des *Versuchs* ist dann sozusagen die Entfaltung der humanen *perfectibilité* als einer Geschichte des sukzessiv gesteigerten Wahnsinns, in der die »Einfalt« der ›Natur‹ kaum mehr als einen ›Nullpunkt‹ der Geschichte abgibt. Die Bedingung der Möglichkeit des Wahnsinns liegt für Kant in der – sowohl gattungshistorischen als auch individuellen – Entwicklung des Verstandes begründet. Der geschichtsphilosophische Entwurf des *Versuchs* ist jedoch notwendigerweise dadurch in Unordnung gebracht, dass Kant den Wahnsinn letztlich überall und jederzeit vorfindet. Die Geschichtsphilosophie des *Versuchs* demontiert sich selbst und ist offen pseudo-historisch.

Innerhalb dieser Pseudo-Historie sind »Torheit« und »Narrheit« die ersten Schritte der Menschheit heraus aus der »Einfalt« des Naturzustands. Die »Torheit« ist Kant zufolge der Wahnsinn einer übersteigerten Leidenschaft: Der »Tor« ist durch diese Leidenschaft »bezaubert«, er fällt in einen »Zustand der gefesselten Vernunft«.[70] Der Begriff der *Torheit* – mit seiner Nähe zur *Betörung* – deutet an, dass Kant die wesentliche Folge der Leidenschaft darin sieht, dass sie dem von ihr befallenen Mensch ein Ziel setzt, das dessen Realität nicht angemessen ist, insofern es unerreichbar oder unwürdig ist. »Die verliebte Leidenschaft, oder ein großer Grad der Ehrbegierde«, schreibt Kant, »haben von je her viele vernünftige Leute zu Toren gemacht. Ein Mädchen nötigt den furchtbaren *Alcides*, den Faden am Rocken zu ziehen, und Athens müßige Bürger schicken durch ihr läppisches Lob den *Alexander* an das Ende der Welt.«[71] Torheit ist die Unfähigkeit, sich von einem Objekt des Begehrens zu lösen, das den begehrenden Menschen notwendig in einen komischen (oder tragischen) Widerspruch zwischen seiner Person und dem begehrten Objekt treibt. Der »Tor« ist der aus der Gruppe *ausgeschlossene* Mensch: derjenige, dessen Neigung ihn lächerlich macht, derjenige, der sich »an das Ende der Welt« führen lässt (dorthin, wohin ihm kein vernünftiger Mensch mehr folgen wollte). In der Torheit weicht der Mensch »aus seiner natürlichen Stelle«,[72] insofern sich in ihr ein Raum öffnet zwischen dem begehrenden Ich und dem begehrten Objekt. Wie das Beispiel der »Ehrbegierde« zeigt, können sich die Leidenschaften zuletzt auf ein Objekt der Begierde richten, das gänzlich irreal ist und sich vollkommen im Bereich der Einbildungen befindet.[73]

70 Ebd., S. 889 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 17).

71 Ebd., S. 890.

72 Ebd.

73 In diesem Sinne notiert Kant, der »Wahn« beginne genau dort, wo ein Begehren sich auf eine »Meinung« anstatt auf eine »Sache« richtet: »Ein Gut des Wahns besteht darin daß die Meinung nur allein gesucht die Sache

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Verhalten des »Tors« wird bestimmt durch eine Verschiebung seines Begehrens von dem Sichtbaren und Anwesenden auf das Eingebildete, auf dasjenige, das nur eine sprachliche Realität hat. Er begehrt die »Meinung«, nicht aber die »Sache«. Gleich dem literarische Ahnherr aller Wahnkranken, Don Quijote, vermischt er sprachliche und fiktionale Realität mit der äußeren Wirklichkeit und begehrt Traumgestalten. In dieser Verwechslung einer Vorstellung mit der ›Sache selbst‹ liegt die allgemeinste Bestimmung des Wahns für Kant. So heißt es in einer Fußnote zu *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* (1793):

»Wahn ist die Täuschung, die bloße Vorstellung einer Sache mit der Sache selbst für gleichgeltend zu halten. So ist es bei einem kargen Reichen der *geizende* Wahn, daß er die Vorstellung, sich einmal, wenn er wollte, seiner Reichtümer bedienen zu können, für genugsamen Ersatz dafür hält, daß er sich ihrer niemals bedient. Der *Ehrenwahn* setzt in anderer Hochpreisung, welche im Grunde nur die äußere Vorstellung ihrer (innerlich vielleicht gar nicht gehegten) Achtung ist, den Wert, den er bloß der letzteren beilegen sollte; zu diesem gehört also auch die Titel- und Ordenssucht; weil diese nur die äußere Vorstellungen eines Vorzugs vor andern sind. Selbst der *Wahnsinn* hat daher diesen Namen, weil er eine bloße Vorstellung (der Einbildungskraft) für die Gegenwart einer Sache selbst zu nehmen, und ebenso zu würdigen gewohnt ist.«[74]

Kant schließt an die klassische Wortbedeutung von ›Wahn‹ und ›Wahnsinn‹ an: Insofern ›Wahn‹ sich von *wana* (›ohne‹) ableitet und ›Wahnsinn‹ folglich der ›Ohnesinn‹[75] ist, dann ist er für Kant vor allem ein Verlust der Sinne (d.h.: der *Sinnlichkeit*, der Empfindung, der äußeren Affektion). In den Texten Kants, sowohl im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* wie auch in der *Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*, bildet sich die Beschreibung des »Wahnsinnigen« heraus als diejenige Figur, die an die Verwechslung von Vorstellung und Objekt

selbst aber entweder mit Gleichgültigkeit angesehen oder gar gehasset wird. Der erste Wahn ist der der Ehre. Der zweyte des Geitzes« (Kant: Bemerkungen in den »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen« [wie Anm. 65], S. 45).

74 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 839 (*Religion*, B 256, A 241).

75 Vgl. Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexikon [1732-1750]. Bd. 1-64. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1961, Bd. 52, Sp. 856: »*Wahn*, ist ein Vorsetze=Wörtgen, und bedeutet so viel, als *ohne*; ist auch ohne Zweiffel das Wort *ohne*, oder *von*, selber, wie es die Bedeutung in *Wahnsinnig*, d.i. ohne Sinnen, und *Wahnwitzig*, d.i. ohne Witz, ausweiset.« Vgl. Martin Heidegger: Unterwegs zur Sprache [1959]. 12. Aufl. Stuttgart: Neske 2001, S. 53.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»*gewohnt ist*« und die also eine *prinzipielle* Unfähigkeit aufweist, beides zu unterscheiden.[76]

Die Unterscheidung zwischen der phänomenalen »Vorstellung« eines Objekts und dem noumenalen Objekt »selbst« ist bekanntlich der argumentative Ausgangspunkt der *Kritik der reinen Vernunft*. Die späte Abhandlung über Religion transformiert die Bestimmungen des Wahnsinns aus dem *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* in die Terminologie der kritischen Philosophie und zeigt in aller Deutlichkeit, dass die Thematik des Wahnsinns, dem geringen Interesse seiner Interpreten zum Trotz, Kant von Anfang bis Ende seiner philosophischen Tätigkeit beschäftigt hat.

Titel, Orden, Münze: Die Torheit ist eine Krankheit der Vermittlung und des Mediums. In seiner Beschreibung der Torheit zeigt sich eine zivilisationskritische Spitze, die Kant von Rousseau erbt. Die gesellschaftlichen Instanzen der Vermittlung erscheinen in dieser Perspektive als Störungen und Irritationen der Kommunikation. Sie verführen zu einer Verwechslung der Repräsentation mit dem repräsentierten Objekt und also zu nichts anderem als Wahnsinn.

Die »Narrheit« bildet die nächste Stufe in der im *Versuch* implizierten Geschichte des Wahnsinns. Der »Narrheit« genügt es nicht mehr, die Leidenschaft auf ein *nichtiges* Objekt zu lenken, sondern sie erzeugt eine Leidenschaft, die das Objekt der Leidenschaft ›hasst‹. Während die »Torheit« die Folge einer *unkontrollierten* Leidenschaft darstellt, ist die »Narrheit« die Bezeichnung einer »*verkehrten*« Leidenschaft. Kant schreibt: »Wenn die herrschende Leidenschaft an sich selbst hassenswürdig und zugleich abgeschmackt genug ist, um dasjenige, was der natürlichen Absicht derselben gerade entgegengesetzt ist, für die Befriedigung derselben zu halten, so ist dieser Zustand der verkehrten Vernunft *Narrheit*.«[77] Im Gegensatz zum »Toren«, der immerhin »die wahre Absicht seiner Leidenschaft sehr wohl« versteht, ist der Narr durch seine Leidenschaft »zugleich so dumm gemacht, dass er alsdenn nur glaubt im Besitze zu sein, wenn er sich des Begehrten zugleich beraubt.«[78]

Die »Narrheit« ist autodestruktiv, insofern sie eine Leidenschaft ist, die notwendig das Gegenteil des beabsichtigten Zweckes hervorbringt.

76 Vgl. Wolfgang U. Eckart: Vom Wahn zum Wahnsinn. Anmerkungen zur Begriffsgeschichte einer Störung der Wahrnehmung in Medizin- und Kulturgeschichte bis ins frühe 20. Jahrhundert. In: Hysterie und Wahnsinn. Hrsg. von Silke Leopold und Agnes Speck. Heidelberg: Verlag Das Wunderhorn 2000 (Heidelberger Frauenstudien. 7), S. 10-30, hier: S. 14f.

77 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 890 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 17).

78 Ebd. (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 17f.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Der Hochmütige«, führt Kant aus, »äußert eine unverdeckte Anmaßung des Vorzuges vor andere durch eine deutliche Geringschätzung derselben. Er glaubt geehrt zu sein, indem er ausgepfiffen wird, denn es ist nichts klärer, als daß die Verachtung anderer dieser ihre eigene Eitelkeit gegen den Anmaßer empöre.«[79]

Die »Narrheit« ist eine Störung der Kommunikation und des Zeichens. Auch die »Narrheit« siedelt sich in der Kluft zwischen Bezeichnendem und Bezeichneten an. Die Vernunft des Narren ist die Schauspielerei, die Verstellung. Wenn die Verstellung aber einmal eingeführt ist, werden die Verhältnisse schnell komplex. Wenn der Narr seine Abhängigkeit von dem Urteil der anderen durch Zeichen der Gleichgültigkeit auszudrücken pflegt, wenn also seine Zeichen das *Gegenteil* des Bezeichneten ausdrücken, dann ist er geneigt, diese Umkehrung auch bei den Äußerungen der anderen zu vermuten. Die Zeichen der »Verachtung« der anderen können in den Augen des »Narren« nichts anderes als ihre Bewunderung zum Ausdruck bringen, »denn es ist nichts klärer, als daß die Verachtung anderer dieser ihre eigene Eitelkeit gegen den Anmaßer empöre«.

Die politische Bedeutung der »Narrheit« kann nicht übersehen werden. Kants Beispiel für die »Narrheit« kennzeichnet die perverse Lust an der Geringschätzung der anderen – und *durch* die anderen – als eine Krankheit der Macht. Sein Beispiel zitiert Nero, den »gefürchteten und ausgelachten Beherrscher von Rom«,[80] als ein historisches Exempel der Tyrannei. Das »verkehrte« Begehren des Narren macht aus dem gesellschaftlichen Umgang einen Machtkampf, aus jedem Sprechakt eine Frage der gegenseitigen Bewertung. Weil der Narr aber *alle* Äußerungen seiner Mitmenschen – und selbst noch die Enthaltung einer Äußerung – als Zeichen der Hochschätzung und Bewunderung versteht, verlieren die sprachlichen Zeichen potentiell jede Bedeutung.

II. 3 Gesellschaft und Wahnsinn

Der Beginn des zweiten Teils des *Versuchs* scheint zumindest auf den ersten Blick keinen Bezug zu den geschichts- bzw. sprachphilosophischen Postulaten Kants zu nehmen. Kant unterscheidet hier drei Hauptgruppen der Gemütskrankheiten und ordnet diese jeweils einem Erkenntnisvermögen zu. Nun also scheint endlich eine Systematik einzugreifen. »Die Gebrechen des gestörten Kopfes«, schreibt Kant,

79 Ebd.

80 Ebd., S. 891 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 18).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»lassen sich auf so viel verschiedene Hauptgattungen bringen, als Gemütsfähigkeiten sind, die dadurch angegriffen werden. Ich vermeine sie insgesamt unter folgende drei Einteilungen ordnen zu können: erstlich die Verkehrtheit der Erfahrungsbegriffe, in der Verrückung, zweitens die in Unordnung gebrachte Urteilskraft zunächst bei dieser Erfahrung, in dem *Wahnsinn*, drittens die in Ansehung allgemeinerer Urteile verkehrt gewordene Vernunft, in dem *Wahnwitze*.«[81]

Die Ordnung der Geisteskrankheiten wird bei Kant also durch die triadische Struktur von *Begriff*, *Urteil* und *Vernunft* vorgegeben, die seit der Rezeption der aristotelischen Logik in der scholastischen Philosophie als die drei Elemente der Logik gelten und bereits bei Nikolaus von Kues auch eine vermögenstheoretische Deutung erfahren haben.[82] Mit der Zuordnung der Geisteskrankheiten zu den somit als »Gemütsfähigkeiten« definierten Elementen Begriff, Urteil und Vernunft setzt Kant eine implizite Theorie der Vermögen voraus, die mit seiner später ausgearbeiteten Version (vor allem in der *Kritik der reinen Vernunft* und der *Anthropologie*) nicht vollständig übereinstimmt (insbesondere in der späteren Trennung zwischen Sinnlichkeit und Verstand, welche hier beide noch dem »Begriff« zugeschlagen werden), aber doch sichtlich verwandt ist. Das Thema, dem Kant bei weitem den meisten Raum widmet, ist die »Verrückung«, die Störung der sinnlichen Erfahrung.

»Verrückung« und Einbildungskraft

Was also ist die »Verrückung«? Wie man dem vergleichenden Blick in Rousseaus zweiten *Discours* entnehmen konnte, musste Kant nicht erst das Modell des transzendentalen Schematismus entwerfen, um die Selbstaffektion denken zu können. Bereits in Rousseaus Beschreibung der *imagination* als einer Affektion des Subjekts durch sich selbst findet sich eine spezifische Ambivalenz: Einerseits ist die Selbstaffektion als Mittel der Denaturalisierung die Quelle allen Übels und aller Perversionen, anderseits ist sie als Bedingung der Möglichkeit der *perfectibilité* dasjenige, das den ›Menschen‹ dazu befähigt, diese Übel zu erkennen und – vielleicht – zu beheben.

Der Name für die ›gefährliche‹ Seite der Selbstaffektion ist im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* »Verrückung«. Diese ist dement-

81 Ebd., S. 892f. (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 22).

82 Vgl. Reinhard Brandt: D'Artagnan und die Urteilstafel. Über ein Ordnungsprinzip der europäischen Kulturgeschichte: 1, 2, 3/4. Überarb. Neuaufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998, S. 133f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sprechend wesentlich durch die *Halluzination* charakterisiert. »Man findet auch«, schreibt Kant,

»daß Personen, die in andern Fällen gnug reife Vernunft zeigen, gleichwohl fest darauf beharren, mit aller Achtsamkeit wer weiß was vor Gespenstergestalten und Fratzengesichter gesehen zu haben, und daß sie wohl gar fein genug sind, ihre eingebildete Erfahrung mit manchem subtilen Vernunfturteil in Zusammenhang zu bringen. Diese Eigenschaft des Gestörten, nach welcher er ohne einen besonders merklichen Grad einer heftigen Krankheit im wachen Zustande gewohnt ist, gewisse Dinge als klar empfunden sich vorzustellen, von denen gleichwohl nichts gegenwärtig ist, heißt die *Verrückung*.«[83]

Der »Verrückte« ist derjenige, der Dinge und Gestalten sieht, die nur seiner »*eingebildeten* Erfahrung«, nicht aber der Realität entspringen. Entsprechend nennt Kant den »Verrückten« einen »Träumer im Wachen«:[84] dieser *träumt* (d.h. er wird zum Objekt eines »unwillkürlichen Spiels seiner Einbildungen«[85]) auch dann, wenn er vermeintlich wach ist.[86] Wenn die »Verrückung« diejenige Krankheit ist, in welcher der Betroffene gezwungen ist, sich »*gewisse Dinge* [...] *vorzustellen, von denen gleichwohl nichts gegenwärtig ist*«, dann ist als ihre Ursache das Prinzip und Vermögen der *Einbildungskraft* genannt. Diese wird von Kant sowohl in der *Kritik der reinen Vernunft* als auch in der *Anthropologie* als »ein Vermögen der Anschauungen auch ohne Gegenwart eines Gegenstandes«[87] definiert. Es handelt sich bei ihr somit um dasjenige Vermö-

83 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 894 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 22).

84 Ebd.

85 Ebd., Bd. 6, S. 466 (*Anthropologie § 25*, B 68, A 67).

86 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 1-20. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, Bd. 10, S. 162 (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften § 408*): »Es ist der Unterschied wie beim Wachen und Träumen; aber hier fällt der Traum innerhalb des Wachens selbst, so daß er dem wirklichen Selbstgefühl angehört. Irrtum und dergleichen ist ein in jenen objektiven Zusammenhang konsequent aufgenommener Inhalt.«

87 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 466 (*Anthropologie § 25*, B 68, A 67). Vgl. ebd., Bd. 2, S. 148 (*KrV*, B 151). Diese Bestimmung steht natürlich in einer langen philosophischen (und präziser: aristotelischen) Tradition. Annähernd gleichlautend schreibt Christian Wolff bereits 1720: »Die Vorstellungen solcher Dinge, die nicht zugegen sind, pfleget man Einbildungen zu nennen. Und die Kraft der Seele dergleichen Vorstellungen hervorzubringen, nennet man die Einbildungs-Kraft« (Christian

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gen, das es dem Menschen gestattet, die Grenzen der sinnlichen Affektion zu überschreiten und quasi-sinnlich (sich selbst affizierend) von Vorgestelltem und Vorstellbarem affiziert zu werden. Die Einbildungskraft *bildet ein*: Sie erschafft und aktualisiert Vorstellungen, die das jeweils aktuell sinnlich Vorhandene in jede mögliche Richtung überschreiten.

Als Verwechslung der (gegenwärtigen) »Sache selbst« mit der (eingebildeten) »Vorstellung der Sache«[88] ist Wahnsinn damit grundsätzlich *semiotisch* bestimmt. Auch wenn der Begriff des Zeichens in diesem Zusammenhang nicht immer explizit gebraucht wird, wird er in der Unterscheidung zwischen der »Sache selbst« (dem Signifikat) und der »Vorstellung« (dem Signifikanten) implizit notwendig vorausgesetzt. Wahnsinn wird in diesem Modell erst möglich durch einen vorausgehenden, durch die Einbildungskraft erfolgenden Akt der *Verdopplung* der gesamten Wirklichkeit durch ihre mentale Repräsentation und Darstellung. Wahnsinn ist demzufolge eine Krankheit des Zeichenvermögens, des Bezeichnens und also des Zeichens. Kants *Versuch über die Krankheit des Kopfes* und seine anderen Ausführungen zum Thema beschreiben eine Pathologie des Zeichens.

In der Annahme der Einbildungskraft als Ursache des Wahnsinns stimmt Kant überein mit der Definition des Wahns in Humes *Enquiry concerning human Understanding* (1748). Es komme vor, schreibt Hume, dass das Gedächtnis oder die Einbildungskraft eine vergangene oder erwartete Wahrnehmung so lebhaft (»in so lively a matter«) präsentierten, »that we could *almost* say we feel or see it«, aber man müsse doch wohl wahnsinnig sein, um sie nicht auseinanderhalten zu können: »But, except the mind be disordered by disease or madness, they never can arrive at such a pitch of vivacity, as to render these perceptions altogether undistinguishable.«[89] Das Unvermögen, zwischen ›echter‹ und ›eingebildeter‹ Erfahrung unterscheiden zu können, macht demnach den Wahnsinn aus. Eine traditionsreiche Bestimmung: Die traditionelle Psychologie – wie noch Hume, Rousseau und Kant – bestimmt ›mentale Gesund-

Wolff: Vernünftige Gedanken von Gott, Der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt [1720]. Nachdruck der Ausgabe Halle 1751. Mit einer Einleitung und einem kritischen Apparat von Charles A. Corr. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1983, S. 130 [§ 235]).

88 Vgl. die oben zitierte Definition des »Wahns« aus der *Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft*: Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 839 (*Religion*, B 256, A 241).

89 David Hume: An Enquiry concerning Human Understanding [1748]. A critical Edition. Hrsg. von Tom L. Beauchamp. Oxford: Clarendon Press 2000, S. 13.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

heit‹ als die Abwesenheit der Einmischung von Einbildungskraft in die Wahrnehmung der ›Realität‹.[90]

Was für Hume eine Ausnahme ist – die *exception*: das Ausgenommene, das Ausgeschlossene –, wird für Kant zum Gesetz des ›zivilisierten‹ Menschen. Die Vermischung von »Sinnlichkeit« und »Einbildung« ist für den Autor des *Versuchs über die Krankheiten des Kopfes* durchaus ›normal‹. Sinneswahrnehmung und Einbildung sind immer schon in einem Verhältnis der gegenseitigen Ergänzung und Vermischung. Kant schreibt:

»Die Seele eines jeden Menschen ist, selbst in dem gesundesten Zustande geschäftig, allerlei Bilder von Dingen, die nicht gegenwärtig sein, zu malen, oder auch an der Vorstellung gegenwärtiger Dinge einige unvollkommene Ähnlichkeit zu vollenden, durch einen oder andern chimärischen Zug, den die schöpferische Dichtungsfähigkeit mit in die Empfindung einzeichnet.«[91]

Der Unterschied zwischen dem »gesundesten Zustande« und dem Wahnsinn ist lediglich graduell: Nicht die *Tatsache* der »Einzeichnung« des Chimärischen in die Wahrnehmung, sondern allein das Ausmaß ihrer Vollständigkeit bestimmt die Differenz.[92] Bis zu einem gewissen Grade – aber bis zu welchem? – ist auch der »gesundeste« Mensch verrückt.

In der *Kritik der reinen Vernunft* führt Kant den Gedanken einer notwendigen Teilnahme der Einbildungskraft an jeder Wahrnehmung weiter aus. Die transzendentale Einbildungskraft ist hier an der Konstitution von Gegenwärtigkeit beteiligt; ihr kann man demzufolge nicht ›entkommen‹ durch eine reine Sinnlichkeit oder einen reinen Verstand. Wenn es die Einbildungskraft (als produktive Einbildungskraft) ist, die das Bild der ›Realität‹ konstituiert, dann wird es unmöglich, ihre Produktionen mit dem Verweis zu kritisieren auf eine nicht eingebildete, ›reale‹ Wirklichkeit, die sie nachzuahmen und abzubilden habe. Solange auch Kant (im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes*) die Einmischung der Einbildungskraft in die Wahrnehmung als eine Neigung zu Wahnsinn und Verrücktheit interpretiert, kann es unter diesen Bedingungen keine geistige Gesundheit geben. Die Einbildung – und mit ihr die jederzeitige Mög-

90 Vgl. László Földényi: Melancholie [1984]. Übers. von Nora Tahy. 2., erw. Aufl. Berlin: Matthes & Seitz 2004, S. 82f.

91 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 893 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 22).

92 Dieses Problem hebt Monique David-Ménards Lektüre des *Versuchs* hervor. Vgl. Monique David-Ménard: Kant's »An Essay on the Maladies of the Mind« and *Observations on the Feelings of the Beautiful and the Sublime*. In: Hypatia 15 (2000), H. 4, S. 82-98, hier: S. 86.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lichkeit des Wahnsinns – erhält einen transzendentalen Stellenwert, der Wahnsinn wird (als Möglichkeit) ubiquitär.[93]

Damit geschieht ein Bruch mit der semiotischen Tradition des 18. Jahrhunderts. Sowohl die rationalistischen als auch die empiristischen Denkschulen der Zeit bestimmten Sprache wesentlich als Repräsentation von Ideen und folgerten daraus als Aufgabe für das Verstehen und für die Sprachphilosophie, den Transport der Ideen von Sprecher zu Hörer möglichst ohne Verzerrung zu gewährleisten, um Missverständnisse und Störungen der Kommunikation zu minimieren. Das Ideal des semiotischen und ästhetischen Diskurses in weiten Teilen des 18. Jahrhunderts bildete die Vorstellung einer rest- und lückenlosen Übermittlung der Idee von Person zu Person, wobei das Medium der Übermittlung im Transport verschwindet.[94] Was die rationalistische und empiristische Theorie des Zeichens möglichst zum Verschwinden bringen will: die Möglichkeit des Missverständnisses, der Täuschung, des Wahns etc., wird bei Kant zur unverzichtbaren Bedingung der Möglichkeit jeder Mitteilung überhaupt.

Das Thema der »Verrücktheit« und des Wahnsinns ist dem Diskurs der Einbildungskraft längst eingeschrieben. Wenn die Einbildungskraft

93 Vgl. Jeffrey Bernstein: Imagination and Lunacy in Kant's *First Critique* and *Anthropology*. In: Idealistic Studies 27 (1997), H. 3, S. 143-154, hier: S. 148. »Kants Anthropologie«, schreibt Goethe 1798 an Schiller, »ist mir ein sehr wertes Buch und wird es künftig noch mehr sein, wenn ich es in geringern Dosen wiederholt genieße, denn im ganzen, wie es dasteht, ist es nicht erquicklich. Von diesem Gesichtspunkt aus sieht sich der Mensch immer im pathologischen Zustande« (Johann Wolfgang von Goethe: Briefe. Hamburger Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von Karl Robert Mandelkow. Hamburg: Wegner 1964, Bd. 2, S. 362 [an Schiller, 19. Dez. 1798]). Vgl. Schings: Melancholie und Aufklärung (wie Anm. 10), S. 12 und S. 298. Insofern Goethe die Verallgemeinerung des Wahnsinns bei Kant als eine rationalistische und misanthropische Geste missversteht, kann man in seinen Anmerkungen zur Kantschen Anthropologie durchaus den Beginn jener Tradition sehen, die dieses Missverständnis bis heute verbreitet.

94 »Seit dem siebzehnten Jahrhundert ist diese massive und intrigierende Existenz der Sprache beseitigt«, schreibt Michel Foucault: »Höchstens könnte man sagen, daß die klassische Sprache nicht existiert, daß sie aber funktioniert« (Michel Foucault: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften [1966]. Übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, S. 115). Vgl. Robert S. Leventhal: Semiotic Interpretation and Rhetoric in the German Enlightenment 1740-1760. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 60 (1986), S. 223-248; Paul de Man: Epistemologie der Metapher [1978]. In: Theorie der Metapher. Hrsg. von Anselm Haverkamp. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996, S. 414-437.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

für Kant – wie vor ihm für Rousseau und nach ihm für Hegel – die Bezeichnung für eine Kraft der Einwirkung des Ich auf sich selbst darstellt, die der äußeren sinnlichen Affektion eine Autoaffektion hinzufügt und es dadurch ermöglicht, ihrer Unmittelbarkeit zu entgehen, dann stellt die »Verrückung«, die unkontrollierte Einzeichnung von ›Einbildung‹ in die ›Erfahrung‹, nicht so sehr eine Störung oder Unterbrechung dieses Prozesses der Autoaffektion dar, sondern sie ist ihr von Beginn an eingeschrieben. Wenn die »Verrückung« der Name für eine gewisse Intransparenz der Selbstaffektion für das sich affizierende Subjekt ist, so dass es nicht sicher sein kann, inwieweit die Wahrnehmung eines Gegenstandes durch die eigene Einbildungskraft ›geformt‹ oder ›verformt‹ ist, dann ist diese Intransparenz zugleich die Bedingung der Möglichkeit der Synthese von Sinnlichkeit und Verstand. Die »Verrückung« ist so nicht nur die »Verkehrtheit der Erfahrungsbegriffe«, sondern sie wohnt den »Erfahrungsbegriffen« als notwendige Möglichkeit – potentiell, als Potential, als *Vermögen* also – immer schon bei.

Die Gefahren der Einbildung

Diese Problematisierung der Einbildungskraft muss im Kontext einer in den verschiedensten Institutionen geführten Diskussion über die Gefahr und das Potential der Einbildungskraft gesehen werden. ›Einbildungskraft‹ ist für verschiedene Autoren im 18. Jahrhundert der Name einer Kraft im menschlichen Verstand, die auf eine unübersichtliche, unkontrollierbare und darum stets suspekte Art und Weise sowohl aktiv vom Subjekt ausgeübt werden wie auch passiv auf dieses einwirken kann. Die sprichwörtliche Nähe von ›Genie‹ und ›Wahnsinn‹ – »wie es denn auch schon eine alte Bemerkung ist, dass dem *Genie* eine gewisse Dosis von Tollheit beigemischt sei«,[95] heißt in Kants *Anthropologie* – liegt im Diskurs des 18. Jahrhunderts darin begründet, dass sowohl das Genie als auch der Irrsinnige über eine ›mächtige‹ Einbildungskraft verfügen, die ihnen überraschende und innovative Assoziationen mitteilt.[96] Schon die

95 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 494 (*Anthropologie § 33*, BA 102). Der *topos* leitet natürlich sich aus der Lehre des Enthusiasmus bei Platon und Aristoteles ab. Vgl. Frederick Burwick: Romantic Madness. Hölderlin, Nerval, Clare. In: Cultural Interactions in the Romantic Age. Critical Essays in Comparative Literature. Hrsg. von Gregory Maertz. Albany: State University of New York Press 1998, S. 29-51.

96 Vgl. Kants *Anthropologie*: »Wie aber gar die Poeten dazu kamen, sich *auch* für begeistert (oder besessen) und für wahrsagend (vates) zu halten, und in ihren dichterischen Anwandlungen (furor poeticus) Eingebungen zu

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

antiken Autoren thematisieren eine spezifische *Unbeherrschbarkeit* der Einbildungskraft. Sie haben diese auf die Körperlichkeit der Imagination zurückgeführt.[97] In Robert Burtons *Anatomy of Melancholy* von 1621 wird die Einbildungskraft für alle denkbaren Formen seelischer und körperlicher Erkrankung verantwortlich gemacht. Parallel zur Aufwertung der Einbildungskraft im ästhetischen Diskurs wird sie hier als eine *Macht* bestimmt, die sich den menschlichen Geist untertan machen kann:

»Die Imagination besitzt erstaunliche Kräfte und bringt wundersame Wirkungen hervor. Das gilt generell, wenngleich sie in Melancholikern besonders wütet und ihre Wahrnehmungen durch beständiges und heftiges Brüten so verfälscht, verzerrt und überzeichnet, daß sich endlich handgreifliche Folgen einstellen und zahlreiche Krankheiten entstehen.«[98]

Kants Anmerkungen zur Einbildungskraft in der *Anthropologie* sind entsprechend gekennzeichnet durch eine Unentschiedenheit über den Anteil von Aktivität bzw. Passivität in der Ausübung des ›Vermögens‹. Kant versucht, zwischen *Einbildungskraft* und *Phantasie* zu unterscheiden, indem er die erste als eine willkürliche Ausübung des Verstandes, die

haben sich berühmen konnten, kann nur dadurch erklärt werden: daß der Dichter [...] den günstigen Augenblick seiner ihn anwandelnden inneren Sinnenstimmung haschen muß, in welchem ihm lebendige und kräftige Bilder und Gefühle von selbst zuströmen, und er hiebei sich gleichsam nur leidend verhält« (Kant: Werke in sechs Bänden [wie Anm. 1], Bd. 6, S. 494 [*Anthropologie § 33*, BA 102]). Die ›Kritik‹ der Einbildungskraft war in der Tat wie der Diskurs über die Rolle der Einbildungskraft für das kreative ›Genie‹ immer eine Variation über einige Motive der passiven Einbildung. Vgl. Lorraine Daston: Angst und Abscheu vor der Einbildungskraft in den Wissenschaften [1998]. In: dies.: Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität. Übers. von Gerhard Herrgott, Christa Krüger und Susanne Scharnowski. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2001, S. 99-125; Ursula Geitner: Kritik der Einbildungskraft (poetologisch/pathologisch). In: Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne. Hrsg. von Helmut J. Schneider, Ralf Simon und Thomas Wirtz. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 307-332.

97 Vgl. Jean Starobinski: Grundlinien für eine Geschichte des Begriffs der Einbildungskraft [1970]. In: ders.: Psychoanalyse und Literatur. Übers. von Eckhart Rohloff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 3-23, hier: S. 9.

98 Robert Burton: Anatomie der Melancholie [1621]. Über die Allgegenwart der Schwermut, ihrer Ursachen und Symptome sowie die Kunst, es mit ihr auszuhalten. Übers. von Ulrich Horstmann. München: Dtv 1991, S. 199.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zweite als unwillkürliche Produktion von Einbildungen definiert.[99] Die »Einbildungskraft« ist eine aktive und kontrollierbare Kraft, unter die Bezeichnung der »Phantasie« dagegen fällt die ›andere‹ Seite der Einbildungskraft. Die Unterscheidung zwischen »willkürlich« und »unwillkürlich« verläuft parallel zu der von ›aktiv‹ (vom Verstand ausgeübt) bzw. ›passiv‹ (auf den Verstand einwirkend).

Die Unterscheidung zwischen ›Einbildungskraft‹ und ›Phantasie‹ – die Kant in dieser Form aus Wolffs *Psychologica empirica* (1732) übernommen hat[100] – erweist sich jedoch bereits in der Anthropologie als wenig überzeugend, denn immer wieder spricht Kant von unwillkürlichen Einwirkungen der Einbildungskraft. »Wir spielen oft und gern mit der Einbildungskraft; aber die Einbildungskraft (als Phantasie) spielt eben so oft und bisweilen sehr ungelegen auch mit uns.«[101] Eine grundsätzlich neue Perspektive auf die Unentscheidbarkeit von Aktivität und Passivität in der Ausübung der Einbildungskraft gewinnt Kant in der *Kritik der reinen Vernunft*, wenn er die Selbstaffektion zu transzendentalem Status erhebt.[102] Dadurch ergibt sich eine neue Konzeption des Ich. Die Einbildungskraft ist nicht mehr etwas, das dem Ich äußerlich wäre und es ›verführen‹ könnte. Die Einbildungskraft ist vielmehr ein konstitutiver Bestandteil des Ich. Das Ich ist für Kant *in sich* plural, ein nicht notwendigerweise harmonisches Zusammenspiel mehrerer Stimmen. Als Selbstaffektion beschreibt Kant die Eigenschaft der Einbildungskraft, das Ich zu alterieren und wie eine äußere Kraft auf das Innere einzuwirken.

Witz und Einbildungskraft als Vermögen des Zeichens und des Wahnsinns

Als vermögenstheoretische Grundlage des Wahnsinns gilt in Kants *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* somit die Einbildungskraft. Als Unterscheidungsmerkmal zwischen dem Menschen im Naturzustand und demjenigen in der Zeit der ›Zivilisation‹ nennt Kant ausdrücklich die

99 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 466 (*Anthropologie § 25*, B 68, A 67).

100 Vgl. Liliane Weissberg: Geistersprache. Philosophischer und literarischer Diskurs im späten achtzehnten Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990, S. 37.

101 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 476 (*Anthropologie § 25*, BA 80).

102 Vgl. Martin Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik [1929]. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann 1998, bes. S. 127ff.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einbildungskraft in der Form des *Witzes*. So heißt es im ersten Teil des *Versuchs*:

»Die Behendigkeit, etwas zu fassen und sich zu erinnern, imgleichen die Leichtigkeit, es geziemend auszudrücken, kommen gar sehr auf den Witz an; [...] und die Schwierigkeit, sich ausdrücken zu können, beweiset nichts minder als die Verstandesfähigkeit, sondern nur, daß der Witz nicht gnugsame Beihülfe leiste, den Gedanken in mancherlei Zeichen einzukleiden.«[103]

Witz ist somit ein Vermögen des *Zeichens* und *Bezeichnens*. Bekanntlich hat Kant in seiner kritischen Philosophie die Frage des Zeichens und der Sprache kaum je explizit thematisiert. Einzig in der *Anthropologie*, im Abschnitt über die Einbildungskraft, findet sich eine knappe Bestimmung des »Bezeichnens«. Kant schreibt: »Das Vermögen der Erkenntnis des Gegenwärtigen, als Mittel der Verknüpfung der Vorstellung des Vorhergesehenen mit der des Vergangenen, ist das *Bezeichnungsvermögen*. – Die Handlung des Gemüts, diese Verknüpfung zu bewirken, ist die *Bezeichnung* (signatio)«.[104] Das Zeichen als Instrument der Zusammenfassung sinnlicher Daten ist demnach nicht zu denken ohne das Vermögen der Einbildungskraft, nicht aktuell sinnlich gegebene und also nicht-gegenwärtige Vorstellungen zu gegenwärtigen zu assoziieren und so eine Kontinuität der zeitlichen Folge herzustellen. Das Zeichen ist eine gegenwärtige Vorstellung, die dem Zweck dient, eine sinnlich abwesende Vorstellung zu vergegenwärtigen.[105]

Der Witz als Vermögen der »Beihülfe« zur Bezeichnung ist notwendig eine Form des Bezeichnungsvermögens. In der *Anthropologie* definiert Kant den Witz – ganz in der Tradition des 18. Jahrhunderts – als ein Vermögen der Vermittlung von Besonderem und Allgemeinem.[106] Das Verfahren des Witzes, Regeln zu erfinden, beschreibt Kant, wie vor ihm

103 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 888 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 14).

104 Ebd., Bd. 6, S. 497 (*Anthropologie § 35*, BA 106).

105 Vgl. Hermann Mörchen: Die Einbildungskraft bei Kant. In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung 11 (1930), S. 311-495, hier: S. 347.

106 Vgl. Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 511 (*Anthropologie § 41*, BA 123).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bereits Locke, Addison und Wolff,[107] als ein Erkennen von *Ähnlichkeiten*.[108]

Witz ist ein Vermögen der Synthese, indem er »Gattungen« erfinden kann, die verschiedene »Besondere« zu einem »Allgemeinen« zusammenfassen. Da dieses »Allgemeine« nicht einfach vorgegeben ist, muss auch dieses als ein Produkt des Witzes begriffen werden, der in der Lage ist, es zu »erfinden«. Die *Regeln*, von denen Kant spricht, sind nichts anderes als Zeichen: allgemeine Bezeichnungen einer »Gattung«, die verschiedene »besondere« Dinge unter dem Zeichen eines ihnen gemeinsamen »Allgemeinen« versammelt. Der Witz ist – indem er in verschiedenen Einzelwahrnehmungen Ähnlichkeiten entdeckt, die es erlauben, die wahrgenommenen Dinge als gleichartig zu behandeln – ein zeichenproduzierendes Vermögen: ein Vermögen der *Sprache*.

Kant beschreibt im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* und in anderen Texten den Witz ebenso wie das ihm zugrundeliegende Vermögen der Einbildungskraft einerseits als das Vermögen des Wahnsinns, der Täuschung, der Störung in jeder Form; andererseits als das Vermögen des Zeichens im allgemeinen, der Sprache und der Kommunikation. Der Wahnsinn folgt aus dem Vermögen des Menschen, Zeichen zu gebrauchen, um mit ihnen zu kommunizieren und zu denken, er folgt – hierin bleibt Kant nahe bei der Vorlage Rousseaus – demnach aus der Möglichkeit der Entwicklung, des Fortschritts und der Gesellschaftlichkeit und ist zugleich deren eigene Bedrohung.

Kein anderer Autor nach Kant hat diese Ambivalenz des Wahnsinns ähnlich pointiert formuliert wie Hegel. In seiner *Enzyklopädie* definiert Hegel Wahnsinn zunächst übereinstimmend mit Kant als den »Fall, wo

107 Lockes *Essay concerning Human Understanding* (1690) definiert *wit* im – für das 18. Jahrhundert kanonischen – Gegensatz zu *judgment*. Vgl. John Locke: An Essay Concerning Human Understanding [1690]. In: ders.: Works. A New Edition, corrected. In ten Volumes. London: Thomas Tegg u.a. 1823. Reprint: Aalen: Scientia 1963, Bd. 1, S. 145 (*Book 2, Chapter XI, § 2*). Vgl. zum Verhältnis von Witz, Urteilskraft und Einbildungskraft M. A. Goldberg: Wit and the Imagination in Eighteenth-Century Aesthetics. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 16 (1958), S. 503-509; Karl-Otto Schütz: Witz und Humor. In: Wolfgang Schmidt-Hidding: Humor und Witz. München: Hueber 1963 (Europäische Schlüsselwörter. Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien. 1), S. 161-244, hier: S. 167f.; Stanley Corngold: Wit and Judgment in the Eighteenth Century: Lessing and Kant. In: MLN 102 (1987), S. 461-482.

108 Vgl. Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 537f. (*Anthropologie § 51*, BA 153).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Mensch seine *nur subjektive* Vorstellung als *objektiv* sich *gegenwärtig* zu haben glaubt und *gegen* die mit derselben in *Widerspruch* stehende *wirkliche Objektivität festhält*.«[109] Wahnsinn wird für Hegel demnach möglich aus dem Gegensatz von Konkretem und Abstraktem, Wirklichem und Möglichen: Der Wahnsinnige verwechselt seine »subjektive« Vorstellung mit dem »objektiv« Gegenwärtigen, auch wenn es in Widerspruch zu seiner subjektiven Meinung steht. So fährt Hegel fort:

»Aus dem eben Gesagten folgt, daß man die *verrückte* Vorstellung eine vom Verrückten für etwas *Konkretes* und *Wirkliches* angesehene *leere Abstraktion* und *bloße Möglichkeit* nennen kann; denn wie wir gesehen haben, wird eben in jener Vorstellung von der *konkreten Wirklichkeit* des Verrückten *abstrahiert*.«[110]

Wer hier nun abermals einen eindeutigen Ausschluss des Wahnsinns aus der Ordnung der Vernunft erkennen möchte, muss sich daran erinnern, dass Hegel alles andere als ein Advokat des unmittelbar *gegenwärtigen* sinnlichen Eindrucks ist; nicht nur die *Phänomenologie des Geistes* bevorzugt demgegenüber jederzeit den Gedanken, der das Ergebnis einer abstrahierenden und *entgegenwärtigenden* Reflexion ist. In diesem Sinne beschreibt Hegel nur einen Absatz zuvor die Notwendigkeit, das »Gefundene und Empfundene« – die sinnliche Rezeptivität also – »in *Vorstellungen*« zu verwandeln und »dasselbe zugleich zu einem *äußerlichen Gegenstande*«[111] zu machen. »Nur wenn ich auf die eben angegebene Art verfahre, bin ich bei *Verstande* und erhält der mich erfüllende Inhalt seinerseits die Form der *Objektivität*.«[112] Die Möglichkeit des Irrtums – »Sowohl über mich selbst wie über die Außenwelt kann ich mich nun allerdings *irren*«[113] –, ja letztendlich die Möglichkeit des Wahnsinns als Extrem des Irrtums ist damit der Struktur des Verstandes und der Verständigkeit eingeschrieben. Hegel folgt hier sehr präzise dem von Kant beschriebenen Zusammenhang zwischen Zeichen und Wahnsinn und schreibt diesen Zusammenhang wiederum in seine Analytik des Verstandes ein, in dem die »Verrücktheit« folgerichtig als eine »wesentliche Entwicklungsstufe der Seele«[114] erscheint.

109 Hegel: Werke (wie Anm. 86), Bd. 10, S. 167 (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften § 408, Zusatz*).
110 Ebd., S. 168.
111 Ebd., S. 166f.
112 Ebd., S. 167.
113 Ebd.
114 Ebd., S. 164.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Mensch ist dasjenige Wesen, das die Möglichkeit des Wahnsinns besitzt: Er hat »sozusagen das *Vorrecht* der Narrheit und des Wahnsinns.«[115] In Hegels Beschreibung des notwendigen Wahnsinns in aller Vernünftigkeit liegt selbstverständlich eine außerordentliche kritische Energie, die sich vor allem gegen die rationalistische und empiristische Vorstellung einer *objektiven* Erkennbarkeit des Wirklichen wendet. Das Thema des Wahnsinns hat demnach auch für Hegel seine Faszination ebendort, wo es gilt, der rationalistischen Vernunft ihre Limitationen aufzuzeigen; die rationalistische Vorstellung einer sich selbst und seiner Erkenntnis gewissen Vernunft muss von hier aus als höchste Stufe der Verblendung und des Wahns erscheinen. Die Ausführungen über Wahnsinn in der Enzyklopädie stehen damit in enger Beziehung zum philosophischen Unternehmen Hegels insgesamt, welches, wie Adorno formuliert, darauf zielt, die rationalistische Vernunft kritisch auf sich selbst anzuwenden, damit sie »der Male von Unvernunft heilend noch an ihrer eigenen Vernunft innewird, aber auch der Spur des Vernünftigen am Unvernünftigen.«[116]

Witz als »Spiel«

In der Diskussion des Witzes hebt Kant das Element der »Leichtigkeit« der Synthesenbildung hervor. Zwar stiftet das Vermögen Zusammenhänge und ist insofern ein Erkenntnisorgan, aber es erkennt diese Zusammenhänge stets *spielerisch*, ohne Mühe, plötzlich – und mit einer Vorliebe für überraschende und neue Zusammenhänge: »Des vergleichenden Witzes Tun und Lassen ist mehr Spiel; das der Urteilskraft aber mehr Geschäfte.«[117] Wenn der Witz allerdings vornehmlich ein *Spiel* ist – und nicht ein seriöses *Geschäft* –, dann ist sein Wirken nicht ohne Gefahren. Das *Spiel* bezeichnet für Kant eine Freiheit von allen Kategorien des

115 Ebd., S. 168. Zum Wahnsinn als »wesentlicher Entwicklungsstufe der Seele« für Hegel vgl. Gerhard Gamm: Der Wahnsinn in der Vernunft. Historische und erkenntniskritische Studien zur Dimension des Anders-Seins in der Philosophie Hegels. Bonn: Bouvier 1981, S. 89-115; Daniel Berthold-Bond: Hegel's Theory of Madness. Albany: State University of New York Press 1995, insbes. S. 37-70.

116 Theodor W. Adorno: Erfahrungsgehalt. In: ders.: Drei Studien zu Hegel [1963]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 110), S. 53-83, hier: S. 71.

117 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), S. 539 (*Anthropologie § 52*, BA 154).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Verstandes, die man als Vorgaben von Ordnung begreifen kann: Kontinuität, Sinnhaftigkeit, Vorhersagbarkeit.[118]

Im zerstreuten Suchen nach Ähnlichkeiten zeigt sich die Freiheit des Bezeichnungsvermögens von den Vorgaben der sinnlichen Wahrnehmung *und* vom eigenen Verstand. Wenn es sich hier um ein Vermögen handelt, frei von dem Diktat einer gegebenen Ordnung einen *Sinn* zu kreieren, dann kann dies nur möglich sein aufgrund des immanenten Potentials, jederzeit auch *Unsinn* hervorzubringen. Während der Verstand durch seine Kategorien an die Gesetze des Sinns gebunden bleibt, erhält der Witz – und das ihm zugeordnete Seelenvermögen, die Einbildungskraft – durch seine Freiheit zum völligen Unsinn die Möglichkeit, *neuen* Sinn hervorbringen zu können.

»Denn aller Reichtum der ersteren [der Einbildungskraft, O.K.]«, heißt es in der *Kritik der Urteilskraft*, »bringt in ihrer gesetzlosen Freiheit nichts als Unsinn hervor.«[119] Einbildungskraft ist das Vermögen des Unsinns, weil es das Vermögen der Kombination und Rekombination von Sinnpartikeln darstellt. Unsinn – die Absenz von Zusammenhängen jeglicher Art – zeigt sich als die Grundlage jedes Sinns. »*Unsinnigkeit*« als das »Unvermögen, seine Vorstellungen auch nur in den zur Möglichkeit der Erfahrung nötigen Zusammenhang zu bringen«, wird in Kants *Anthropologie* mit einer Weiblichkeit assoziiert, die ihre Einbildungskraft nicht zu bändigen vermag: Der Unsinnigkeit sei »in den Tollhäusern [...] das weibliche Geschlecht, seiner Schwatzhaftigkeit halber, [...] am meisten unterworfen«.[120] Indem freilich die Unsinnigkeit der höchste Ausdruck der Freiheit der Einbildungskraft darstellt, wird das *Genie* – das Wesen mit einer besonders kräftigen Einbildungskraft und produktivem Witz – unweigerlich in die Nachbarschaft jener baren Unsinn schwatzenden Frauen gezogen.[121] Witz ist in der *Anthropologie* ein schlechthin sprunghaftes und unberechenbares Vermögen, und insofern mindestens ebenso ein *Unvermögen* wie ein Vermögen. Die in ihm angelegte Tendenz zur Selbstüberbietung – der Wille, Ähnlichkeiten unter unähnlichen Dingen zu sehen – macht ihn suspekt. »Witz«, schreibt Kant,

118 Insofern verbindet sich der Begriff des ›Spiels‹ in der *Kritik der Urteilskraft* mit dem der ›Freiheit‹ und wird zu einem zentralen Begriff in der Beschreibung der Aktivität des ›Genies‹. Vgl. Winfried Sdun: Zum Begriff des Spiels bei Kant und Schiller. In: Kant-Studien 57 (1966), S. 500-518, hier: S. 504f.

119 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 5, S. 421 (*KdU § 50*, B 202f., A 200).

120 Ebd., Bd. 6, S. 530 (*Anthropologie*, BA 144).

121 Vgl. Winfried Menninghaus: Lob des Unsinns. Über Kant, Tieck und Blaubart. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 26-45.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»hascht nach *Einfällen*; Urteilskraft strebt nach *Einsichten*. [...] Die Jagd auf *Witzwörter* (bon mots), wie sie der Abt Troulet reichlich aufstellte, und den Witz dabei auf die Folter spannte, macht seichte Köpfe, oder ekelt den gründlichen nach gerade an. Er [?] ist erfinderisch in *Moden*, d. i. den angenommenen Verhaltungsregeln, die nur durch die Neuheit gefallen [...].«[122]

Die Spannung zwischen Vermögen und Unvermögen bezieht sich allerdings nicht nur auf die Frage der Seriosität der Produkte des Witzes. Schon im Begriff des *Spiels* ist eine Selbsttätigkeit des Vermögens angelegt: Wer spielt, handelt nicht im Auftrag oder unter der Kontrolle eines anderen (Vermögens).

So schildert Kant die Struktur der »Phantasterey« – einer milderen, alltäglicheren Form der »Verrückung« – als eine klassische Szene der Selbstaffektion. Sie findet statt in der Sphäre des *Erwachens*, in jenem Zwischenraum zwischen Tag und Nacht also, in dem der Traum – die vollständige Inbesitznahme des Verstandes durch seine Phantasie – endet und das *Wachsein* beginnt. Dieses ist mit all den Konnotationen belegt, die nicht nur bei Kant (man denke an die Semantik von ›Aufklärung‹) dem Wortfeld des Sehens, der Klarheit, der Bewusstheit etc. zugeordnet sind. Das Aufwachen und sein Pendant, das Einschlafen – diese Zwischenstadien waren Kant suspekt genug, um sie möglichst radikal verkürzen und den Übergang vom einen Zustand in den anderen möglichst direkt erlangen zu wollen.[123] Diese Zwischenstadien lassen sich mit der Aktivität des *Wachtraums* assoziieren, einer wiederum spielerischen Einmischung »eingebildeter« Elemente in die sinnliche Wahrnehmung. Kant schreibt:

»Wenn wir nach dem Erwachen in einer lässigen und sanften Zerstreuung liegen, so zeichnet unsere Einbildung die unregelmäßige Figuren etwa der Bettvorhänge, oder gewisser Flecke einer nahen Wand zu Menschengestalten aus, mit einer scheinbaren Richtigkeit, welche uns auf eine nicht unangenehme Art unterhält, wovon wir aber das Blendwerk den Augenblick wenn wir wollen zerstreuen. [...] Geschieht etwas dem Ähnliches in einem höheren Grade, ohne daß die Aufmerksamkeit des Wachenden das Blendwerk in der täuschenden Einbildung abzusondern vermag, so läßt diese Verkehrtheit einen Phantasten vermuten.«[124]

122 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 539f. (*Anthropologie § 52*, BA 155).

123 Vgl. Jean-Baptiste Botul: Das sexuelle Leben des Immanuel Kant [1945]. Hrsg. und übers. von Dieter Redlich und Angelika Rüther. Leipzig: Reclam 2001, S. 50f.

124 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 894 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 22).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Indem es in einer scheinbar ordnungslosen Materie eine Ähnlichkeit zu einer allgemeinen Vorstellung, einem allgemeinen *Bild*, erkennt und auffindet, kann das Subjekt *sich selbst* unterhalten und sich ein *nicht unangenehmes* Gefühl verschaffen. Man könnte die Szene ebenso durch Kants Beschreibung des »Witzes« erklären – als eine durch das Erkennen von »Ähnlichkeiten« vermittelte Beziehung eines Besonderen auf ein Allgemeines –, ebenso aber auch als eine Vorwegnahme der synthetisierenden Dynamik der Einbildungskraft. Indem der Witz die Kraft ist, »an der Vorstellung gegenwärtiger Dinge einige unvollkommene Ähnlichkeit zu vollenden« – wie etwa die Ähnlichkeit »unregelmäßiger Figuren der Bettvorhänge« zu »Menschengestalten« –, betätigt sich diese Verähnlichung als »schöpferische Dichtungsfähigkeit«, die den »einen oder anderen chimärischen Zug [...] mit in die Empfindung einzeichnet«.[125]

Kants Erzählung über das Aufwachen beschreibt eine *Autosuggestion*. Zwar schreibt Kant, dass »wir das Blendwerk den Augenblick wenn wir wollen zerstreuen« könnten, aber sein Beispiel führt das Gegenteil einer aktiven und kontrollierten Ausübung der Einbildung durch das einbildende Subjekt vor. Vielmehr verdeutlicht die Szenerie der Verwandlung von »Flecken« in »Menschengestalten« den *Zwang*, der von der durch die Einbildungskraft erfundenen und suggerierten Ähnlichkeit ausgeht (»so wird dieses Hirngespenst [...] für eine wirkliche Erfahrung gehalten werden *müssen*«).[126] Durch die Suggestion des Zusammenhangs verändert sich jedoch die Wahrnehmung der Materie. Sie richtet sich an der Ähnlichkeit aus und verwandelt die »unregelmäßigen Figuren« in den Kanon der Regelmäßigkeit und Schönheit schlechthin, die menschliche Gestalt. Die Evidenz des Zusammenhangs wird quasi-sinnlich: der Aufwachende *sieht*, vermittelt über die Einwirkung seiner Einbildungskraft, nicht mehr die »unregelmäßigen Flecken«, sondern die regelmäßige »Menschengestalt«.

Man kann Kants Szenerie als Geschichte eines *Einfalls* lesen, in dem Sinne, wie Friedrich Schlegel den »gewitzten« Einfall zum zentralen Organ einer Erkenntnis machen wird, die nicht mehr durch ein denkendes Subjekt regiert wird, sondern die sich in der Sprache (als dem Medium des Denkens) ebenso unberechenbar wie unvorhersehbar *ergibt*. Der *Einfall* erreicht für Schlegel eine solche Evidenz, dass ein »überraschend« gesehener Zusammenhang nur als das geradezu *anamnestische* Wiedererkennen eines notwendig bereits *dagewesenen*, der Erkenntnis vorausgehenden Zusammenhangs erscheinen kann. Der Verstand desjenigen, dem etwas *einfällt*, wird zur Bühne der Wiederbegegnung scheinbar alter

125 Ebd., S. 893 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 22).

126 Ebd. (Hervorhebung von mir, O.K.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Freunde. »Manche witzige Einfälle«, schreibt Schlegel, »sind wie das überraschende Wiedersehen zwei befreundeter Gedanken nach einer langen Trennung.«[127]

Gefahren der Einbildungskraft: Methoden der Täuschung – Identifikation, Sympathie: Einbildungskraft als Medium der Vergesellschaftung

Im Paragraph 29 der *Anthropologie* geht es Kant darum, die von diesem Vermögen ausgehenden Bedrohungen aufzuzeigen. Kant geht insbesondere auf verschiedene Möglichkeiten der »Täuschung« ein, die sich aus ihrem quasi-sinnlichen Charakter ergeben. »Die Täuschung durch die *Stärke* der Einbildungskraft des Menschen«, schreibt Kant, »geht oft so weit, daß er dasjenige, was er nur im Kopf hat, außer sich zu sehen und zu fühlen glaubt.«[128]

Welche Dinge aber bildet die Einbildungskraft ein? Kant gibt hier, im Anschluss an Humes Ausführungen über das Vermögen, die Auskunft, dass sie zumeist bei weitem nicht so ungewöhnliche und kreative Assoziationen hervorbringt, wie man es vielleicht erwarten könnte. Kant schreibt: »Die Einbildungskraft ist indessen nicht so schöpferisch, als man wohl vorgibt. Wir können uns für ein vernünftiges Wesen keine andere Gestalt als schicklich denken, als die Gestalt eines Menschen.«[129] Die Erzeugungen der Einbildungskraft folgen einem Gesetz des Erwartbaren und Wahrscheinlichen. Wenn man sich an die bei Kant jederzeit betonte *Freiheit* der Einbildungskraft erinnert – an ihr Potential also, alles Mögliche oder auch Unmögliche, alles Sinnvolle oder auch Wahnsinnige sinnlich zu vergegenwärtigen –, dann mag diese Aussage zunächst erstaunlich wirken. Wie kann es erklärt werden, dass sich die Einbildungskraft bei ihren Schöpfungen an ein bestimmtes Gesetz des Erwart-

127 Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. [Bisher:] Bd. 1-14, Bd. 16-23. Paderborn u. a.: Schöningh, Zürich: Thomas 1958-1995, Bd. 2, S. 171 (*Athenäums-Fragment*, Nr. 37). Zur romantischen Konzeption des ›*Einfalls*‹ vgl. Philippe Lacoue-Labarthe und Jean-Luc Nancy: The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism [1978]. Übers. von Philip Barnard und Cheryl Lester. Albany, N.Y.: State University of New York Press 1988 (Intersections: Philosophy and Critical Theory), S. 52-56.

128 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 481 (*Anthropologie § 29*, B 86, A 85f.).

129 Ebd., S. 480 (*Anthropologie § 29*, B 85f., A 84).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

baren und des Wahrscheinlichen hält, wenn sie doch eigentlich alle Freiheit hätte, Unerwartetes zu erschaffen?

Kants Ausführungen über die »Stärke« der Einbildungskraft geben eine Antwort auf diese Frage. Indem sie dasjenige zur Darstellung bringt, was *man* für real hält, erfüllt sie die Erwartungen des Verstandes und kann es daher erreichen, dass dieser ihre Darstellung für wahr hält. Das Erwartbare allein ist evident und glaubwürdig. »Daher«, schreibt Kant, »macht der Bildhauer oder Maler, wenn er einen Engel oder einen Gott verfertigt, jederzeit einen Menschen. Jede andere Figur scheint ihm Teile zu enthalten, die sich, seiner Idee nach, mit dem Bau eines vernünftigen Wesens nicht zusammen vereinigen lassen (als Flügel, Krallen, oder Hufe).«[130] Die meisten Geschöpfe der Einbildungskraft sind demnach nicht besonders ungewöhnlich. Gerade darin liegt die eigentliche »Stärke« der Einbildungskraft, und folglich ihre eigentliche Gefahr: Ihre Assoziationen sind nicht auf den ersten Blick chimärisch, sondern mit allen scheinbaren Regeln der »Erfahrung« vereinbar (selbst dort, wo, wie im Fall der Frage nach der Gestalt eines Engels oder Gottes, Erfahrung überhaupt nicht möglich ist). Die Gefahr der Einbildungskraft liegt darin, dass sie sich ›naturalisiert‹, dass ihre Schöpfungen als selbstverständlich hingenommen werden, so dass sie nicht mehr als Einbildungen erscheinen, sondern als reale *Erfahrungen*.

In seinen weiteren Ausführungen über die »Stärke« erweitert Kant die Möglichkeiten der Einbildungen über die Assoziation des ›Wahrscheinlichen‹ hinaus, indem er die Verbindung der Einbildungskraft mit den *Affekten* bespricht. Die Assoziationen folgen nicht nur dem Gesetz des allgemein für ›wahr‹ Gehaltenen, sondern ebenso sehr dem Gesetz der subjektiven Affekte. Die Einbildungskraft hat also zwei Methoden, das sinnlich Anwesende mit einem Abwesenden zu verknüpfen: neben dem ›Wahrscheinlichen‹ (demjenigen, das durch die Schemata des Verstandes verbürgt wird) die affektive Neigung des Subjekts.[131]

130 Ebd., S. 480f.

131 Beide Arten der Assoziation bilden bereits bei Hume wesentliche Prinzipien der Einbildungskraft. Im *Treatise of Human Nature* (1739/40) wird dies insbesondere anhand des Mitleids vorgeführt (vgl. David Hume: A Treatise of Human Nature. Hrsg. von David Fate Norton und Mary J. Norton. Oxford: Oxford University Press 2000, S. 238f.). Die »Assoziationsprinzipien«, schreibt Deleuze, »erhalten ihren Sinn nur in der Verbindung mit den Affekten. Nicht nur sind es die affektiven Umstände, die die Ideenassoziationen lenken, sondern den Relationen selbst wird ein Sinn, eine Richtung, eine Unumkehrbarkeit, eine Ausschließlichkeit in Funktion der Affekte zugewiesen« (Gilles Deleuze: Hume [1972]. In: ders.: Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953 bis 1974. Hrsg.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kant nennt zuerst das Beispiel des »Heimwehs«: »Das *Heimweh* der Schweizer [...], welches sie befällt, wenn sie in andere Länder versetzt werden, ist die Wirkung einer durch die Zurückrufung der Bilder der Sorgenfreiheit und nachbarlichen Gesellschaft in ihren Jugendjahren erregten Sehnsucht nach den Örtern, so sie die sehr einfachen Lebensfreuden genossen«.[132] Doch ist diese »Lebensfreude« der Jugend, wie Kant ergänzt, stets eine Fiktion. Falls die »Schweizer« wieder die Orte ihrer Jugend aufsuchten, würden sie »in ihrer Erwartung sehr getäuscht und so auch geheilt«.[133]

Schon das die Sehnsucht auslösende Begehren *an sich* ist ein Produkt der Einbildungskraft, insofern der ersehnte Zustand (die »Sorgenfreiheit« der Jugend) immer schon ein Bild, eine Projektion war. Wenn der heimkehrende »Schweizer« meint, sein Land habe sich in der Zeit seiner Abwesenheit »sehr geändert«, täuscht er sich darüber, dass sein Blick nicht mehr derjenige seiner Jugend ist, in der er sich als Teil einer »nachbarlichen Gesellschaft« vorgestellt hat.

Auch wenn Kant dies nicht ausführt, können alle von ihm genannten Beispiele auf Humes Assoziationsprinzipien der Nachbarschaft in Raum und Zeit (die »Schweizer«), vor allem aber auf das der Ähnlichkeit zurückgeführt werden. Der letztere Bezug ergibt sich vor allem durch den aus einer Ähnlichkeit hervorgebrachten Akt der *Identifikation*, der sich zur »sympathetischen« Ferneinwirkung steigern kann. Die Identifikation

---

von David Lapoujade. Übers. von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 236-247, hier: S. 242). Vgl. Holger Wille: Inwiefern ein Empirismus kein Empirismus bleiben kann – Zu David Humes Theorie der Imagination im *Traktat über die menschliche Natur* (1739/40). In: Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680-1830). Hrsg. von Jörn Steigerwald und Daniela Watzke. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 75-89.

132 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 481 (*Anthropologie § 29*, B 87f., A 86). Nur auf den ersten Blick wirkt es überraschend, dass Kant sich hier auf das »Heimweh der Schweizer« bezieht. Dies hat seinen Grund darin, dass die erste ›wissenschaftliche‹ Untersuchung des Heimwehs als pathologischem Syndrom, J. Hofers *Dissertatio Medica De NOΣTAΛΓIA, oder Heimwehe* (1688), sich ausschließlich mit dem Heimweh Schweizer Bürger außerhalb der Schweiz beschäftigt. Später wurde die Nostalgie auch als »Schweizerkrankheit« bezeichnet (vgl. K.-H. Gerschmann: Nostalgie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 1-12. Basel, Stuttgart: Schwabe & Co 1971-2004, Bd. 6, Sp. 934f.).

133 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 481 (*Anthropologie § 29*, B 87f., A 86).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

macht eine sinnliche Affektion des anderen als eigene Affektion erfahrbar. Die Einbildungskraft versetzt den »Zuschauer«, wie bereits Rousseau beschrieben hat, in das Innere des »Akteurs« und lässt ihn eine (vermeinte) Affektion quasi-sinnlich spüren. Ein starkes Gefühl – wie etwa Ekel – kann so, allein durch den Sichtkontakt vermittelt, von einem Subjekt zum anderen augenblicklich übergreifen. Kants schreibt, mit seinem Beispiel aus der Sphäre des Reiseberichts die phantastische Tätigkeit der Einbildungskraft seinerseits vollziehend: »Der Anblick des Genusses ekeler Sachen an anderen (z.B. wenn die Tungusen den Rotz aus den Nasen ihrer Kinder mit einem Tempo aussaugen und verschlucken) bewegt den Zuschauer eben so zum Erbrechen, als die wenn ihm selbst ein solcher Genuß aufgedrungen würde.«[134]

Als eine gesteigerte und dynamisierte Variante der Identifikation spricht Kant im folgenden Abschnitt die »Sympathie der Einbildungskraft« an. Kant schreibt:

»Man kann zu allen diesen noch die Wirkungen durch die Sympathie der Einbildungskraft zählen. Der Anblick eines Menschen in konvulsivischen, oder gar epileptischen Zufällen reizt zu ähnlichen krampfhaften Bewegungen [...], und der Arzt, Hr. Michaelis, führt an: daß, als bei der Armee in Nordamerika ein Mann in heftige Raserei geriet, zwei oder drei beistehende durch den Anblick desselben plötzlich auch darin versetzt wurden [...]; daher es Nervenschwachen (Hypochondrischen) nicht zu raten ist, aus Neugierde Tollhäuser zu besuchen.«[135]

»Sympathie« ist eine Krankheit des »Zufalls«: Sie fällt plötzlich »beistehende« Personen an und »versetzt« sie unvermittelt in die Lage eines anderen Befallenen. Kant versteht »Sympathie« demnach nicht (im Sinne des 18. Jahrhunderts) als ›Mitleid‹ und noch weniger (im ›modernen‹ Sinne des Wortes) als Bezeichnung für eine ›Zuneigung‹ oder ›Affinität‹ einer Person zu einer anderen – obgleich bereits Hume ›sympathy‹ in diesem Sinne gebraucht –, sondern als die okkulte Macht der Einbildungskraft, durch bloßen Blickkontakt sinnliche Affektionen von einem Subjekt zu einem anderen zu vermitteln. Die Quelle für Kants Verständnis von »Sympathie« kann entsprechend eher in der Naturphilosophie der frühen Neuzeit als in der zeitgenössischen Vermögenslehre ausgemacht werden. »Sympathie« bezeichnet hier die Vorstellung einer Wechselwirkung zwischen Mikrokosmos und Makrokosmos, die es ermöglicht, Din-

134 Ebd. (*Anthropologie § 29*, BA 86).

135 Ebd., S. 482 (*Anthropologie § 29*, B 87f., A 88).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ge zu Heilzwecken einzusetzen, die qua »natürlicher Magie« (*magia naturalis*) in Korrespondenz zu der Erkrankung stehen.[136]

Kant begreift die durch »Sympathie« entstandenen Korrespondenzen nicht als Zeichen eines universellen Zusammenhangs, sondern im Gegenteil als radikale Unterbrechung. Durch sie kann der Mensch »plötzlich« aus der Kontinuität seiner Erfahrung herausgerissen und buchstäblich »versetzt« werden. So leitet Kant in der *Anthropologie* das Wort »Verrückung« daraus ab, dass sie einen »ganz verschiedenen Standpunkt« benennt, »worein, so zu sagen, die Seele versetzt wird, und aus dem sie alle Gegenstände anders sieht«.[137] Das »Tollhaus« erscheint in dieser Lage als die einzige Möglichkeit, eine Epidemie der Zufälligkeiten zu verhindern. Wenn die Einbildungskraft die Grenzen von ›außen‹ und ›innen‹ überspringt, helfen nur noch Mauern.

Kants Modell der Einbildungskraft in der *Anthropologie* gründet in einer impliziten Theorie der Gemeinschaft und Vergemeinschaftung. Die Einbildung »versetzt« das Ich in die eingebildete Position des anderen und lässt es phantasmatisch an dessen Affektion teilhaben. Was Kant als »Sympathie der Einbildungskraft« bezeichnet, ist eine Erweiterung des Gedankens der Identifikation um die Annahme, dass schon das *Anzeichen* der Reaktion auf eine solche das Gefühl der teilnehmenden Mit-Affektion auslösen kann. Die ›Sympathie‹ ist die Identifikation: Sie negiert die Grenzen zwischen einem Ich und dem anderen und schafft die Fiktion eines »*wir*«. Insofern die Einbildungskraft für Kant ein sinnliches Vermögen ist – sie ist »jederzeit sinnlich«,[138] heißt es in der *Kritik der reinen Vernunft* –, ist die durch sie begründete Gemeinsamkeit allerdings notwendig eine Gemeinsamkeit des Leidens und Erleidens. Die Gemeinschaft der ›Sympathie‹ ist eine Raserei, ein epileptischer »Zufall«. Die Mit-Affektion löst für Kant nicht, wie das ›Mitleid‹ für Rousseau, eine sozusagen dialektische Bewegung – aus dem Ich heraus und zu diesem zurück – aus, sondern sie verbleibt in einem reinen Außer-sich-sein: im Versetztsein und also in der »Verrücktheit«.

136 Vgl. Heinz Schott: Sympathie als Metapher in der Medizingeschichte. In: Würzburger medizinhistorische Mitteilungen 10 (1992), S. 107-127, bes. S. 109f.; Joseph Vogl: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen. München: sequenzia 2002, S. 87-107.

137 Vgl. Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 531 (*Anthropologie § 49*, BA 146f.).

138 Ebd., Bd. 2, S. 178 (*KrV*, A 124).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hypochondrie als Pathologie der Mit-Affektion – Wahnsinn als hermeneutische Pathologie

Eine für Rousseau wie auch für Kant besonders wichtige Art und Weise der Wirkung der Einbildungskraft ist nun, dass sie die Erfahrungen (das Denken, die Gefühle) des anderen erfahrbar macht, gleichsam *als wären es die eigenen Erfahrungen*. Während Rousseau die durch die Einbildungskraft ermöglichte Form der Vergemeinschaftung auf das Mitleid beschränkt, stellt dieses für Kant nur *eine* – und keineswegs eine besonders hoch einzuschätzende – Möglichkeit des Bezugs zum anderen dar. Die Einbildungskraft ist für Kant nicht bloß das »Vermögen« des Mitleids, sondern das Vermögen der Teilhabe ebenso wie des Bezeichnens (als »Witz«) und also allgemein der Kommunikation und Mitteilung. Man kann sogar sagen, dass es das »Vermögen« *überhaupt* als eine Ermöglichung des *Möglichen* – des potentiell Zukünftigen oder Gegenwärtigen – ist im Gegensatz zu den Sinnesvermögen, die auf das Aktuelle und Wirkliche beschränkt sind. Allerdings darf das »Vermögen« hier wie auch sonst nicht nur als die Möglichkeit der Ausübung einer vorhandenen Befähigung verstanden werden, sondern mindestens ebenso als ein *Zwang*, das Eingebildete wahrzunehmen.

Wenn die Einbildungskraft das fundamentale Vermögen der Vergemeinschaftung (als Grundvermögen der Mitteilung) ist, dann ist es zugleich – und dieses ›zugleich‹ ist keine empirische Zufälligkeit, sondern es folgt aus der transzendentalen Struktur der Einbildungskraft und dem von ihr Ermöglichten – das Vermögen der Täuschung, der Verstellung, der Blendung und Verblendung, der Lüge und also des ›Scheins‹. Wenn Kant die »bürgerliche« Gesellschaft zu Beginn des *Versuchs über die Krankheiten des Kopfes* als eine Gesellschaft der Täuschung und Dissimulation charakterisiert, dann bedeutet dies kaum, dass Kant sich auf eine wie auch immer satirische oder gar ›rousseauistische‹ Art und Weise von seiner zeitgenössischen Gesellschaft distanzieren will. Vielmehr zeigt sich hier die Einsicht, dass eine »bürgerliche« Gesellschaft nur eine Gesellschaft der Einbildungskraft, der Einbildungen sein kann und dass diese Gesellschaft stets potentiell eine der Täuschung und Verstellung, ja selbst der »Narrheit« und des Wahnsinns sein muss.

Der *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* ist demzufolge ein Versuch über die Pathologien der Gesellschaft, die von den Bedingungen der Möglichkeit der Gesellschaft selbst hervorgebracht werden. Mit anderen Worten fragt Kant nicht danach, ob Geisteskrankheiten soziale Ursachen haben, sondern es geht ihm darum, zu zeigen, wie die in der Einbildungskraft begründete Möglichkeit der Mitteilung und Vergemeinschaftung zugleich den Wahnsinn als Pathologie der Gesellschaftlichkeit

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

produziert. Eine pathologische Störung der Gesellschaft ist der Wahnsinn in den Varianten, die Kants *Versuch* beschreibt, weil er entweder eine Unterbrechung der gesellschaftlichen Mitteilung und einen Ausschluss des Wahnsinnigen mit sich bringt – wie im Falle der »Narrheit« – oder aber, indem er geradezu umgekehrt eine Übersteigerung der Mitteilung mit sich bringt, die die Menschen in eine nicht mehr kontrollierbare, irrationale »Masse« verwandelt – wie im Fall der »Schwärmerei«.

Im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* ist es zunächst die Hypochondrie, die den Zusammenhang der »Verrückung« zur Thematik der Gemeinschaft verdeutlicht. »Die phantastische Gemütsbeschaffenheit«, schreibt Kant, »ist nirgend gemeiner als in der Hypochondrie.«[139] Wenn Kant die Hypochondrie im *Versuch* als ausführlichstes Paradigma einer Ausprägung der »Verrücktheit« behandelt, dann wohl nicht nur wegen ihrer »gemeinen« Verbreitung, sondern auch, weil ihre Charakteristik durch die Struktur der »Einzeichnung« fremder Zeichen in die eigene Wahrnehmung definiert ist. Kant schreibt:

»Der Hypochondrist hat ein Übel, das, an welchem Orte es auch seinen Hauptsitz haben mag, dennoch wahrscheinlicher Weise das Nervengewebe in allerlei Teilen des Körpers unstetig durchwandert. Es ziehet aber vornehmlich einen melancholischen Dunst um den Sitz der Seele, dermaßen, daß der Patient das Blendwerk fast aller Krankheiten, von denen er nur höret, an sich selbst fühlt.«[140]

Der Hypochonder leidet zwar unter einem realen »Übel«, aber sein Leiden multipliziert sich durch die Neigung des Hypochonders, jede Krankheit, von der er hört, für diejenige zu halten, unter der er leidet. Durch den »melancholischen Dunst«, den die Hypochondrie verursacht, *fühlt* er augenblicklich jede Krankheit, von der er »nur höret«. Auch der Hypochonder verwechselt also »Zeichen« und »Bezeichnetes« und auch seine Variante des Wahns ist eine sprachliche und semiotische Verrückung. Angestoßen von einer vagen und »unsteten« Affektion seines Gemüts durch den Körper, sucht der Hypochonder nach einem Namen und nach einer Ursache für sein »Übel«, um dann jede sich anbietende Krankheit augenblicklich an sich aufzufinden und vermittelt über eine Affektion des Körpers durch das Gemüt tatsächlich zu fühlen. Sein innerer Zustand ist nichts anderes als ein *Einfalls*tor für die Analogie mit dem Äußeren.

Die Wahrnehmung des eigenen körperlichen Zustands ist beim Hypochonder somit krankhaft über äußere Zeichen vermittelt: Er befindet sich stets auf der Suche nach Ähnlichkeiten zwischen den eigenen Symp-

139 Ebd., Bd. 1, S. 895 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 25).
140 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tomen und den Krankheiten, von denen er hört. Insofern das Auffinden solcher Ähnlichkeiten, das bei »fast allen Krankheiten« gelingt, von denen er hört, augenblicklich das *tatsächliche* Empfinden der jeweiligen Krankheiten bewirkt, ist die Hypochondrie der Name für ein krankhaft rezeptives Verhältnis zum *Sprechen* (und Schreiben) über Krankheiten.[141] Das Leiden des Hypochonders kann sich entsprechend unendlich potenzieren, wenn er in medizinischer Literatur nicht mehr nur nach den Ursachen für sein anfängliches »Übel« sucht, sondern beginnen muss, auch noch für jedes angelesene »Übel« eine Ursache zu suchen. Der Hypochonder, schreibt Kant, »redet daher von nichts lieber als von seiner Unpäßlichkeit, lieset gerne medizinische Bücher, findet allenthalben seine eigene Zufälle, in Gesellschaft wandelt ihn auch wohl unvermerkt seine gute Laune an, und alsdann lachet er viel, speiset gut, und hat gemeiniglich das Ansehen eines gesunden Menschen.«[142]

Wenn man folglich die Hypochondrie als eine Krankheit der Lesesucht, der wahnhaften und abhängigen Lektüre (»addictive reading«)[143] bezeichnen kann, dann wird man zugleich sagen müssen, dass Kant hier nicht etwa eine zu ausgiebige Lektüre als solche kritisiert, sondern die *Methode* des Lesens: die Identifikation. Der hypochondrische Leser ist ein »einfühlender« Leser, eine Technik, die sich gleichermaßen auf den Witz (das Erkennen von Ähnlichkeiten zwischen dem Gelesenen und dem eigenen Körperzustand) wie auf die »Sympathie der Einbildungskraft« (das durch das Erkennen von Ähnlichkeiten mögliche Vermögen der Identifikation) zurückführen lässt. Wenn schon Rousseau die Identifikation nicht als eine stabile Beziehung zwischen zwei Subjekten versteht, entfaltet sie bei Kant explizit eine destabilisierende Dynamik, die zu einer Potenzierung des Wahns führen kann.

Die »Verrücktheit« oder »Phantasterei« ist mit anderen Worten eine Krankheit der übersteigerten Mit-Empfindung und Mit-Affektion. Kant beschreibt sie als ein strukturelles Außer-sich-sein, eine Raserei der

141 Vgl. Peter D. Fenves: A Peculiar Fate. Metaphysics and World-History in Kant. Ithaca, London: Cornell University Press 1991, S. 211f. Zur Hypochondrie als Mode- und Lektürekrankheit in medizinischen Diskursen des 18. Jahrhunderts vgl. Ulrich Nassen: Trübsinn und Indigestion. Zum medizinischen und literarischen Diskurs über Hypochondrie im 18. Jahrhundert. In: Fugen. Deutsch-Französisches Jahrbuch für Text-Analytik. Hrsg. von Manfred Frank, Friedrich A. Kittler und Samuel Weber. Olten, Freiburg i.Br.: Walter 1980, S. 171-186.

142 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 895 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 25).

143 Fenves: A Peculiar Fate (wie Anm. 141), S. 211.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Empfindung in privater wie auch öffentlicher (und in beiden Fällen somit *politischer*) Hinsicht:

»Einerlei Vorstellung wirkt nach dem verschiedenen Gemütszustande der Menschen in ganz unterschiedlichen Graden auf die Empfindung. Es gibt daher eine Art von Phantasterei, die jemanden bloß deswegen beigemessen wird, weil der Grad des Gefühls, dadurch er von gewissen Gegenständen gerührt wird, vor die Mäßigung eines gesunden Kopfes ausschweifend zu sein geurteilt wird. Auf diesen Fuß ist der *Melancholicus* ein Phantast in Ansehung der Übel des Lebens. Die *Liebe* hat überaus viel phantastische Entzückungen, und das feine Kunststück der alten Staaten bestand darin, die Bürger für die Empfindung der öffentlichen Wohlfahrt zu Phantasten zu machen.«[144]

Eine Variante der Hypochondrie ist die von Kant im *Versuch* als »*Wahnsinn*« (im engeren Sinn) bezeichnete Gemütskrankheit. »Der *Wahnsinnige*«, schreibt Kant, »siehet oder erinnert sich der Gegenstände so richtig wie jeder Gesunde, nur er deutet gemeiniglich das Betragen anderer Menschen durch einen ungereimten Wahn auf sich aus und glaubet daraus wer weiß was vor bedenkliche Absichten lesen zu können, die jenen niemals in den Sinn kommen. Wenn man ihn hört, so sollte man glauben, die ganze Stadt beschäftige sich mit ihm.«[145] Mit einem Begriff, der später gebräuchlich wurde, kann man »Wahnsinn« in Kants Beschreibung als *Paranoia* verstehen: als Beobachtungs- bzw. Verfolgungswahn, der wahnhaften Gedanken über eine externen Beeinflussung und Bedrohung des eigenen Ich beinhaltet. Der »wahnsinnige« Paranoiker bezieht nicht, wie der Hypochonder, eine Form des Sprechens (etwa der medizinischen Literatur) auf seinen körperlichen Zustand, sondern er versteht *jegliches* Sprechen als ein *gegen ihn* gerichtetes und ihn bedrohendes Sprechen. Der »Wahnsinnige« ist in gewisser Weise die symmetrische Gegenfigur zum »Hypochonder«, denn wo jener jeden Sprechakt zwanghaft in sich aufnimmt und als körperlichen Zustand umsetzt, sieht dieser eine zukünftige *Bedrohung* seiner Person durch die Sprechakte der anderen.

Auch »Wahnsinn« (im engen Sinn) ist eine Krankheit der Sprache. Wie der Hypochonder ist der »Wahnsinnige« durch eine zwanghafte Rezeptivität geprägt, durch die Abhängigkeit vom Sprechen der Anderen, dem er immer eine lebensnotwendige Bedeutung zuweist, denn nur hier kann er Anzeichen über künftige Gefahren erkennen. Jeder beobachtete Austausch wird zum Anzeichen einer künftigen Bedrohung: »Die Marktleute, welche miteinander handeln und ihn etwa ansehen, schmieden An-

144 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 896 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 25).

145 Ebd., S. 897 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 26).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schläge wider ihn, der Nachtwächter rufet ihm zum Possen, und kurz er siehet nichts als eine allgemeine Verschwörung wider sich.«[146] Auch wenn Kant den Namen Rousseaus in diesem Zusammenhang nicht erwähnt, wird es den Zeitgenossen nicht schwer gefallen sein, in der Beschreibung des Krankheitsbildes des »Wahnsinns« den berühmtesten Paranoiker des 18. Jahrhunderts wiederzuerkennen. In seinen Anthropologievorlesungen nennt Kant Rousseau explizit als Beispiel für den Verfolgungswahn.[147] Es ergibt sich die ironische Folgerung, dass ausgerechnet der Theoretiker eines Naturzustands ohne jede Einbildungskraft für Kant eine »phantastische« Abhängigkeit vom gesellschaftlichen Sprechen aufweist.

Wahnsinn und »sensus communis«

Wahnsinn ist ein Produkt der Gesellschaftlichkeit: Er wäre ohne den Raum des Fiktionalen und des Phantastischen, den die Sprache als Medium der Gesellschaftlichkeit eröffnet, nicht denkbar. Zugleich aber beendet er auch die Gesellschaft, insofern Wahnsinn gerade durch die Unfähigkeit von Kommunikation und Mitteilung bestimmt wird. Kants Analyse lässt keinen Zweifel daran, dass diese Dissoziation des Wahnsinnigen aus dem Raum der Gesellschaft aus einer strukturellen Gegebenheit der Sprache folgt. In dem Raum zwischen Signifikant und Signifikat eröffnet die Einbildungskraft ein Feld der Täuschung, der Fiktion, der Lüge und also des Wahns in allen seinen Facetten.

Deutlicher als im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* hat Kant diesen Aspekt seiner Theorie des Wahnsinns in der *Anthropologie* angesprochen. »Das einzige allgemeine Merkmal der Verrücktheit«, schreibt Kant,

146 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 897 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 26).

147 »Rousseau«, so kann man in einer Mitschrift der Anthropologievorlesungen Kants nachlesen, »war ein Mann von großer Laune, hatte aber auch wunderliche Grillen, und einen großen Hang zum Argwohne; er glaubte immer Ränke zu bemerken, so daß seine Phantasie sehr nahe an Wahnsinn gränzte. [...] Rousseau hatte eine eingebildete Grille, da er glaubte, alle Menschen verschwören sich gegen ihn« (zit. nach Brandt: Kritischer Kommentar zu Kants Anthropologie in pragmatischer Hinsicht [wie Anm. 10], S. 316). Zu einer Lektüre der Kulturtheorie Rousseaus als paranoider *Verschwörungstheorie* vgl. John Farrell: Paranoia and Modernity. Cervantes to Rousseau. Ithaca, NY, London: Cornell University Press 2006, S. 251-278 (»Rousseau's Great Plot«).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»ist der Verlust des *Gemeinsinnes* (sensus communis), und der dagegen eintretende *logische Eigensinn* (sensus privatus), z.B. ein Mensch sieht am hellen Tage auf seinem Tisch ein brennendes Licht, was doch ein anderer Dabeistehende nicht sieht, oder hört eine Stimme, die kein anderer hört.«[148]

Die *Anthropologie* entwickelt damit eine neue Bestimmung dessen, was Wahnsinn allgemein genannt werden kann und was die einzelnen Phänomene des Wahns vereint. Der Wahnsinnige kann nicht Teil einer Gemeinschaft (*communitas*) sein, er ist *per se* alleine (*privat*). In diesem Sinn ist der Wahnsinn sowohl der Definition des *Versuchs* als auch der der *Anthropologie* gemäß *die Singularität*, die absolute Unvermitteltheit einer unbegrenzten Subjektivität, die sich jeder Befähigung zur Kommunikation entzieht.[149]

Kant bestimmt den *sensus communis* anders als seine Vorgänger im 18. Jahrhundert. Bei den meisten Autoren des 18. Jahrhunderts, vor allem in der englischen Moralphilosophie (Adam Smith, Hume) wird der *common sense* als ein (natürliches) Gefühl für Gesellschaftlichkeit, für ästhetischen Geschmack und für richtiges moralisches Verhalten bestimmt.[150] Für Kant ist der *sensus communis* dagegen kein *Gefühl* für eine bereits bestehende Gemeinschaft, sondern eher (im Gegenteil) die *Grundlage* für Kommunikation und Sozialität. Diese neue Interpretation des *sensus communis* nimmt Kant in der *Kritik der Urteilskraft* vor. In § 40 heißt es:

»Unter dem sensus *communis* aber muß man die Idee eines *gemeinschaftlichen* Sinnes, d.i. eines Beurteilungsvermögens verstehen, welches in seiner Reflexion auf die Vorstellungsart jedes andern in Gedanken (a priori) Rücksicht nimmt, um *gleichsam* an die gesamte Menschenvernunft sein Urteil zu halten und dadurch der Illusion zu entgehen, die aus subjektiven Privatbedingungen, welche leicht für objektiv gehalten werden könnten, auf das Urteil nachteiligen Einfluß haben würde.«[151]

148 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 535 (*Anthropologie § 50*, B 151).

149 Vgl. Avital Ronell: Taking it Philosophically: *Torquato Tasso*'s Women as Theorists. In: dies.: Finitude's Score. Essays for the End of the Millennium. Lincoln, London: University of Nebraska Press 1994, S. 129-158, hier: S. 156.

150 Vgl. Astrid von der Lühe: *Aisthesis – synaisthesis – sensus communis*. Shaftesburys Entdeckung des moralischen Gefühls. In: Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne. Hrsg. von Hans Adler. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 185-203.

151 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 5, S. 389 (*KdU § 40*, B 157).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In erster Linie also ist der *sensus communis* die »Idee eines *gemeinschaftlichen* Sinnes«. Er ist also zunächst ein Sinn für die Gemeinschaftlichkeit der im ästhetischen Urteil frei miteinander arbeitenden Erkenntniskräfte (Verstand und Einbildungskraft). Der *sensus communis aestheticus* ist demnach ein Sinn der Sinne, eine Wahrnehmung der eigenen Wahrnehmung, die einen »*Konsensus* der Erkenntniskräfte«[152] fühlbar macht. Gegen die Tradition der *common-sense*-Philosophie des 18. Jahrhunderts greift Kant damit auf eine historisch ältere Bestimmung des *sensus communis* zurück: Die Beschreibung eines inneren Sinnes, der die Einheit der äußeren Sinne herstellt, miteinander vermittelt und somit ein Sinn für die *Gemeinschaft der Sinne* ist, lässt sich in diesem Sinn bereits bei Aristoteles finden.[153]

Der *sensus communis* nimmt »in seiner Reflexion auf die *Vorstellungsart* jedes andern in Gedanken [...] Rücksicht«, heißt es in der *Kritik der Urteilskraft*. Die *Vorstellungsart* ist allerdings keine konkrete Vorstellung, keine bestimmte Meinung und kein bestimmtes Urteil, sondern viel eher die *Struktur* der Vorstellungen und also der Vorstellbarkeit. Der *sensus communis* nimmt also auf die allen Menschen gleichsam gegebene *apriorische* Struktur der Erkenntnisvermögen Rücksicht, durch die allein Erfahrung möglich ist: die Sinnlichkeit und ihre apriorischen Bedingungen, deren Zusammenspiel zum Zweck der Erkenntnis Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* beschreibt. In diesem Sinn schreibt Kant, der Gemeinsinn sei die »Wirkung aus dem freien Spiel unserer Erkenntniskräfte«.[154]

Erst aus diesem *Sinn* für die Sinnlichkeit, für die allen Menschen gemeinsame Endlichkeit, erwächst für Kant die transzendentalpolitische Bedeutung des *sensus communis*.[155] Indem der Urteilende auf die »Vorstellungsart« aller anderen potentiell urteilenden Menschen *a priori*

152 Hans Graubner: »Mitteilbarkeit« und »Lebensgefühl« in Kants ›Kritik der Urteilskraft‹. Zur kommunikativen Bedeutung des Ästhetischen. In: Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Hrsg. von Friedrich A. Kittler und Horst Turk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 53-75, hier: S. 63.

153 Vgl. Waltraud Naumann-Beyer: Zwei Bedeutungen von *Gemeinsinn* und ihr Zusammentreffen in Kants Begriff *sensus communis aestheticus*. In: Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne. Hrsg. von Hans Adler. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 213-224, hier: S. 214f.

154 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 5, S. 321 (*KdU § 20*, B 65).

155 Vgl. Graubner: »Mitteilbarkeit« und »Lebensgefühl« in Kants ›Kritik der Urteilskraft‹ (wie Anm. 152), S. 63f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Rücksicht nimmt«, hält er sein Urteil »*gleichsam* an die gesamte Menschenvernunft«, um es dadurch *entprivatisieren*, seinen privaten Bedingungen, Interessen und Vorurteilen entziehen. Die beiden großen ›Traditionslinien‹ der Bestimmung des *sensus communis* – als Sinn für die Gemeinsamkeit der Sinne einerseits und als Sinn für eine menschliche Gemeinschaft andererseits – kommen demnach in Kants Bestimmung des Begriffs zusammen, wobei die politische Bedeutung erst an die transzendentalästhetische anknüpft. In den zahlreichen neueren Kommentaren zur politischen Bedeutung des *sensus communis* in der *Kritik der Urteilskraft*, die durch Hannah Arendt angeregt wurden, wird dieser Zusammenhang oft nicht erkennbar.[156]

Aus diesem Zusammenhang heraus wird einsichtig, dass der Kantsche *sensus communis* komplexer strukturiert ist, als etwa Hannah Arendt es beschreibt.[157] Es handelt sich nicht einfach um die Vergegenwärtigung der gesamten Menschheit im Verstand des Urteilenden durch die Einbildungskraft,[158] sondern um die Vergegenwärtigung der apriorischen Strukturen, die aller Erfahrung und jedem Urteil zugrunde liegen. Der Gemeinsinn ist nicht die empirische Erfahrung und nicht einmal die Einbildung einer Gemeinsamkeit; ihre transzendentalpolitische Bedeu-

156 Vgl. Ernst Vollrath: Grundlegung einer philosophischen Theorie des Politischen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1987, S. 257-288; Thomas Gutschker: Ästhetik und Politik. Annäherungen an Kants politische Philosophie. In: Kant als politischer Schriftsteller. Hrsg. von Theo Stammen. Würzburg: Ergon 1999, S. 43-56; Bernadette Meyler: What is Political Feeling? In: Diacritics 30 (2000), H. 2, S. 25-42; Heinz Paetzold: Die Bedeutung von Kants Dritter Kritik für die politische Philosophie in der Postmoderne. Zu Hannah Arendts Lektüre der »Kritik der Urteilskraft« als Kants Politische Philosophie. In: Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks. Ästhetische Erfahrung heute – Studien zur Aktualität von Kants »Kritik der Urteilskraft«. Hrsg. von Ursula Franke. Hamburg: Meiner 2000 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft: Sonderheft), S. 189-208; Markus Arnold: Die harmonische Stimmung aufgeklärter Bürger. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in Immanuel Kants »Kritik der Urteilskraft«. In: Kant-Studien 94 (2003), S. 24-50.

157 Vgl. Esposito: Communitas (wie Anm. 24), S. 119-130; Seyla Benhabib: Hannah Arendt. die melancholische Denkerin der Moderne. Erweiterte Ausgabe. Übers. von Karin Wördemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1797), S. 291-301.

158 Vgl. Hannah Arendt: Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie. Hrsg. und mit einem Essay von Ronald Beiner. Übers. von Ursula Ludz. Durchgesehene Taschenbuchauflage. München, Zürich: Piper 1998, S. 60.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tung liegt vielmehr darin begründet, dass sie eine Angemessenheit von Begriffen zu Anschauungen und also von ›Sprache‹ zu ›Welt‹ suggeriert, welche die *Mitteilbarkeit* von Erfahrung ermöglicht. Statt eines quantitativ gemessenen Konsenses – Kant spricht abschätzig von »Stimmensammlung und Herumfragen bei andern wegen ihrer Art zu empfinden«[159] – ist der *sensus communis* die *Voraussetzung* der Möglichkeit von Mitteilung.

»Also nur unter der Voraussetzung, daß es einen Gemeinsinn gebe (wodurch wir aber keinen äußeren Sinn, sondern die Wirkung aus dem freien Spiel unsrer Erkenntniskräfte, verstehen), nur unter der Voraussetzung, sage ich, eines solchen Gemeinsinns kann das Geschmacksurteil gefällt werden.«[160]

Diese Voraussetzung setzt die reine Potentialität von Mitteilung und also die *Mitteilbarkeit* (eines Urteils) voraus. Der *sensus communis* teilt keine bestimmten Werte oder Gedanken mit – er teilt *überhaupt nichts* mit, sondern fordert lediglich die Möglichkeit von Mitteilung überhaupt ein. Hans-Georg Gadamer hat in dieser Ausrichtung des *sensus communis* durch Kant eine »inhaltliche Entleerung und Intellektuierung«[161] des Gemeinsinns im Vergleich zur vorherigen Tradition gesehen, die den Geschmack (exemplarisch bei Gracián) noch als »Bildungsideal«[162] konzipiert habe. Dieser Vorwurf ist jedoch unberechtigt, denn Kant gibt mit der Verbindung zu den apriorischen Strukturen der Erkenntnis *durchaus* eine inhaltliche Bestimmung des *sensus communis*: Nicht zuletzt das Kriterium der Mitteilbarkeit.[163]

Die im Gemeinsinn erfahrbare Harmonie zwischen den frei spielenden Erkenntnisvermögen teilt einen »zweckmäßigen Zustand des Gemüts« in der Verbindung von Begriff und Anschauung und also nichts anderes als die Mitteilbarkeit des Gefühls mit.

»Nur da, wo Einbildungskraft in ihrer Freiheit den Verstand erweckt, und dieser ohne Begriffe die Einbildungskraft in ein regelmäßiges Spiel versetzt: da

159 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 5, S. 374 (*KdU § 31*, B 135, A 133).

160 Ebd., S. 321 (*KdU § 20*, B 64f.).

161 Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik [1960]. 6. Aufl. Tübingen: Mohr 1990, S. 35.

162 Ebd., S. 41.

163 Vgl. Graubner: »Mitteilbarkeit« und »Lebensgefühl« in Kants ›Kritik der Urteilskraft‹ (wie Anm. 152), S. 60f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

teilt sich die Vorstellung, nicht als Gedanke, sondern als inneres Gefühl eines zweckmäßigen Zustandes des Gemüts, mit.«[164]

Im nächsten Satz folgert Kant aus diesem Argument, dass dem Geschmack – den er zuvor mit dem *sensus communis* identifiziert hat – keine geringere Aufgabe zugemutet werden kann als die Beurteilung der Mitteilbarkeit eines Gefühls *a priori*: »Der Geschmack ist also das Vermögen, die Mitteilbarkeit der Gefühle, welche mit gegebener Vorstellung (ohne Vermittlung eines Begriffs) verbunden sind, a priori zu beurteilen.«[165]

Auf dem gemeinsamen Grund der allgemein geteilten transzendentalen Struktur eröffnet sich somit kein direkter Zugang zum Gegenüber; es wird kein Gedanke kommuniziert. Vielmehr wird die Befähigung zur Vermittlung, zur Mitteilbarkeit der Gefühle, von jedem einzelnen im Augenblick seines Urteilens eingefordert. Die Gemeinschaftlichkeit des Gemeinsinns ist damit eine Setzung, die im voraus die Möglichkeit des Geschmacksurteils ermöglichen soll; niemals kann aber der Gemeinsinn umgekehrt aus empirischen Geschmacksurteilen abgeleitet werden. Mit dieser Umkehrung formuliert Kant die denkbar radikalste Antithese zur britischen ›*common-sense*‹-Philosophie des 18. Jahrhunderts. Der *sensus communis* in der Kantschen Version stiftet keinen Konsensus der urteilenden oder erkennenden Subjekte und macht einen solchen auch nicht »fühlbar«;[166] vielmehr setzt er allein die *Befähigung* zur Mitteilung der Gefühle und Urteile voraus und stiftet damit erst die Möglichkeit eines jeden Konsenses – und Dissenses.

Damit ergibt sich ein gewisser Widerspruch zwischen Kants Beschreibung des *sensus communis* in der *Kritik der Urteilskraft* und seinen Ausführungen zur Verrücktheit in der *Anthropologie*. Kant suggeriert in seiner Anthropologie einen direkten Zusammenhang zwischen dem Wahnsinn und dem »Verlust des *Gemeinsinnes* (sensus communis)«[167] und deutet damit an, der *sensus communis* könnte den Wahnsinn abwehren: Die Gemeinsamkeit des Urteilens könnte das Subjekt vor dem Wahnsinn retten.[168] Wenn aber der *sensus communis* in der *Kritik der Urteilskraft* keine inhaltlich bestimmten moralischen Wertungen trans-

164 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 5, S. 392 (*KdU § 40*, B 161).

165 Ebd.

166 Graubner: »Mitteilbarkeit« und »Lebensgefühl« in Kants ›Kritik der Urteilskraft‹ (wie Anm. 152), S. 64.

167 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 535 (*Anthropologie § 50*, B 151).

168 Vgl. Arendt: Das Urteilen (wie Anm. 158), S. 86.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

portiert, sondern allein die *Möglichkeit* der Mitteilbarkeit voraussetzt und begründet, dann kann er keine Form des Wahnsinns ausschließen.

Im Gegenteil: Der *sensus communis* begründet eine *Alterisierung* des Ich, in der nicht nur die Möglichkeit der Kommunikation und Mitteilung, sondern ebenso auch die des Wahnsinns begründet liegt. Das Ich zeigt sich im *sensus communis* als immer schon alteriert, aus sich und seiner Einheit mit sich herausgetrieben. Der *sensus communis* schließt den Wahnsinn daher nicht aus, sondern ein: Die Alterisierung des Ich begründet zugleich die Fähigkeit zur Mitteilung und zu gesellschaftlicher Kommunikation und die Möglichkeit des Wahnsinns. Auch dieser gehorcht nicht allein den Gesetzen der Mitteilbarkeit – sondern er wird, nicht zuletzt in seiner politisch gefährlichsten Form, tatsächlich von einem Subjekt zum anderen mitgeteilt.

»Schwärmerei« und »Fanatismus«: Der Wahnsinn des politischen Körpers

Wahnsinn (im weiteren Sinne, in dem er alle Gemütskrankheiten umfasst) ist für Kant, wie sich zeigt, weniger ein erkenntnistheoretisches als vielmehr ein politisches Problem. Er bezeichnet eine Ausgrenzung des Individuums aus der Gemeinschaft und *zugleich* eine unwillkürliche, plötzliche, mitunter sogar zufällige, stets aber unkontrollierbare, epileptische, also »zuckende« und sogar *rasende* Form der Vergemeinschaftung, die potentiell alle Grenzen zwischen einem ›Ich‹ und anderen niederreißen und verschiedene Individuen zu einer Masse (einem ›Haufen‹) formen – und also eher: *entformen*, deformieren, entgrenzen, jedem Wissen und jeder Kontrolle durch eine *ratio* entziehen – kann.

Der 1764 und also Jahre vor der Französischen Revolution erschienene *Versuch* beschreibt als finale Möglichkeit des Wahnsinns den der »Verrückung« erlegenen Staatskörper. Dieser Zustand kann erreicht werden durch eine weitere Variante der »Verrückung«, durch den »*Fanatiker* (*Visionär*, *Schwärmer*)«, der ebenfalls, der allgemeinen Struktur der »Verrückung« entsprechend, auf »phantastische« Art und Weise sich durch eine vermeintliche äußere Affektion selbst affiziert, hier jedoch mit der Variante, dass er die äußere Affektion nicht als die eines anderen Menschen, sondern als Zeichen einer »Eingebung« durch eine göttliche Macht begreift.[169]

169 Vgl. Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 457 (*Anthropologie § 22*, BA 58).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Schwärmerei« ist, wie es in der *Kritik der praktischen Vernunft* heißt, »eine nach Grundsätzen unternommene Überschreitung der Grenzen der menschlichen Vernunft«[170] und also eine systematische Missachtung der Kantschen Kritiken. Der Schwärmer wagt sich mit seiner Einbildungskraft über die Grenzen des Erfahrbaren hinaus, wenn er etwa meint, mit göttlichen Wesen kommunizieren zu können. In seiner Abhandlung über *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* schreibt Kant: »Himmlische Einflüsse in sich *wahrnehmen* zu wollen, ist eine Art Wahnsinn, in welchem wohl gar auch Methode sein kann [...], der aber immer doch eine der Religion nachteilige Selbsttäuschung bleibt.«[171] Der Schwärmer bildet sich ein, er *täuscht sich selbst*, indem er himmlische Stimmen in sich wahrzunehmen vermeint. Indem er derart »durch falsch dichtende Einbildungskraft selbstgemachte Vorstellungen für Wahrnehmungen«[172] hält, verfällt er der für Kant ›klassischen‹ Definition des Wahnsinns. Insofern sein Wahnsinn jedoch »*gar auch Methode sein kann*«, also systematische Züge an sich trägt, fällt der Schwärmer zugleich in die Kategorie des *Aberwitzes*, wie Kant sie in der Anthropologie beschreibt. »Aberwitz (vesania)«, heißt hier,

»ist die Krankheit der gestörten *Vernunft*. – Der Seelenkranke überfliegt die ganze Erfahrungsleiter und hascht nach Prinzipien, die des Probiersteins der Erfahrung ganz überhoben sein können und wähnt das Unbegreifliche zu begreifen. – Die Erfindung der Quadratur des Kreises, des Perpetuum Mobile, die Enthüllung der übersinnlichen Kräfte der Natur und die Befreiung des Geheimnisses der Dreieinigkeit sind in seiner Gewalt. [...] Diese vierte Art der Verrückung könnte man *systematisch* nennen.«[173]

Das Unbegreifliche zu begreifen, die Stimmen des Himmels zu hören: Der Aberwitzige und der Schwärmer kennen keine Grenzen der Erfahrung. Als »methodischer« oder »systematischer« Wahnsinn ist diese Form des Wahns in Kants Ordnung der Vermögen nicht als Störung des Verstandes gedacht, sondern als »*gestörte Vernunft*«. Insofern die Suche nach »Prinzipien, die des Probiersteins der Erfahrung ganz überhoben sein könnten«, allerdings das Wesen der Vernunft überhaupt ausmacht – diese Suche gehört zum »besonderen Schicksal« der »menschlichen Vernunft«,[174] von dem der erste Satz der *Kritik der reinen Vernunft* spricht –, ist sie eigentlich eher der Wahnsinn einer *ungestörten* Vernunft, einer

170 Ebd., Bd. 4, S. 208 (*KpU*, A 153).
171 Ebd., S. 846 (*Religion*, B 267, A 251).
172 Ebd., Bd. 6, S. 530 (*Anthropologie § 49*, BA 145).
173 Ebd., S. 531 (*Anthropologie § 49*, BA 146).
174 Ebd., Bd. 2, S. 11 (*KrV*, A VII).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vernunft, die sich keiner Grenze mehr bewusst ist und die ihre Prinzipien als sinnlich gegeben wahrzunehmen »wähnt«. Unbestreitbar ist der Wahnsinn der Schwärmerei ebenfalls ein *Wahnsinn der Zeichen*, ein semiotisch grundierter Wahnsinn, denn er ist die Wahrnehmung (für Kant) niemals aktuell wahrnehmbaren Dingen und Zusammenhänge, die durch eine halluzinierende Einbildungskraft suggeriert werden.[175]

Ein *Schwärmer* ist für Kant, wie der *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* zeigt, jedoch allein derjenige, der mit einem göttlichen Wesen zu kommunizieren vermeint, sondern auch derjenige, der glaubt, eine Gemeinschaft mit einem anderen Wesen empirisch erfahren zu können. In diesem Sinn ist die ›Schwärmerei‹ als der exakte Gegenentwurf zum Modell des *sensus communis* zu beschreiben – wenn nicht die chronologische Folge der Schriften Kants eher die gegenteilige Annahme nahelegen würde, nach welcher Kant den *sensus communis* als Antwort und Reaktion auf die ›Schwärmerei‹ entwickelt hat.

Der »Fanatiker«, schreibt Kant im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes*,

»ist eigentlich ein Verrückter von einer vermeintlichen unmittelbaren Eingebung, und einer großen Vertraulichkeit mit den Mächten des Himmels. Die menschliche Natur kennt kein gefährlicheres Blendwerk. Wenn der Ausbruch davon neu ist, wenn der betrogene Mensch Talente hat und der große Haufe vorbereitet ist, dieses Gärungsmittel innigst aufzunehmen, alsdenn erduldet bisweilen so gar der Staat Verzuckungen. Die Schwärmerei führet den Begeisterten auf das Äußerste, den *Mahomet* auf den Fürstenthron, und den *Johann von Leyden* aufs Blutgerüste.«[176]

Eine *fanatische* Politik ist demnach eine solche, die auf »einer vermeintlichen unmittelbaren Eingebung« beruht und demzufolge auf der Überhebung einer einzelnen Person über alle von Kant festgelegten Grenzen menschlichen Wissens. Insofern solche Eingebung für Kant immer eine *vermeintliche* Eingebung sein kann, muss sie eine täuschende, getäuschte, wenn nicht gar vorgetäuschte Eingebung sein. Wenn der solcherart »betrogene Mensch« jedoch »Talente hat« – wenn er sich also *mitteilen* kann –, dann ist er jedoch zugleich in der Lage, alle ihm erreichbaren Menschen mit seiner *Schwärmerei* buchstäblich anzustecken und sie gleichfalls in Schwärmer zu verwandeln. Wenn »bisweilen so gar der Staat Verzuckungen« erleidet, kann er zu einem Staat der *Schwärmer*

175 Vgl. Bernstein: Imagination and Lunacy in Kant's *First Critique* and *Anthropology* (wie Anm. 93), S. 150.

176 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 896 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 26).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

werden, zu einem »fanatischen« und »schwärmerischen« Staat, der sich dem »Blendwerk« des ersten *Schwärmers* ergibt und ihm bedingungslos folgt, selbst wenn diese Begeisterung auch »auf das Äußerste« und also zu blutigen Auseinandersetzungen führt.

Das Wort ›Schwärmer‹ (oder ›Schwarmgeist‹) gilt als eine Wortschöpfung Luthers und bezeichnete bis in das 18. Jahrhundert hinein protestantische Sektierer wie Pietisten, Mystiker oder Wiedertäufer.[177] In der Reaktion auf den Verlust der religiösen Deutungshoheit der katholischen Kirche entwickelten diese Gruppierungen Alternativen zu dem von Luther geforderten strikt individualistischen Glauben, indem sie (durch verschiedene Rituale und Praktiken vermittelt) wiederum die Möglichkeit einer kollektiven religiösen Erfahrung einführten. Insofern Kant die fanatische Politik des Islam als *Schwärmerei* charakterisiert, begreift er diesen strukturell als eine protestantische Sekte, und das heißt: als eine spontan entstandene, ebenso irrationale wie instabile Masse, die sich um einen »betrogenen Menschen« schart.

Die politische Gefahr der *Schwärmerei* liegt demnach vor allem in ihrer Neigung zu epidemischer Ausbreitung. Der *Schwärmer* ist nicht nur selbst einer Einbildung erlegen, sondern er setzt eine ganze Kette weiterer Einbildungen in Gang, die einen ganzen Staat buchstäblich »verrückt« machen können. ›Schwarm‹ bezeichnet wörtlich keine menschliche Versammlung, es handelt sich um eine zoologische Metapher. Lessing schreibt: »Schwärmer, Schwärmerei kommt von Schwarm,

177 Zur Geschichte des Begriffs ›Schwärmer‹ vgl. Eric W. Gritsch: Luther und die Schwärmer: Verworfene Anfechtung? In: Luther. Zeitschrift der Luther-Gesellschaft 47 (1976), H. 3, S. 105-121; Anthony J. La Vopa: The Philosopher and the *Schwärmer*: On the Career of a German Epithet from Luther to Kant. In: Huntington Library Quarterly 60 (1997), S. 85-115. Auch der englische Begriff ›Enthusiasm‹, für den ›Schwärmerei‹ im 18. Jahrhundert die gebräuchliche Übersetzung wurde, wurde im 17. und 18. Jahrhundert vor allem für die Mitglieder einer unüberschaubaren Zahl protestantischer Sekten verwendet. »Alexander Ross, in his *A View of All Religions of the World* (1654) lists as enthusiasts the Adamites, Anabaptists, Antinomians, Brownists, Familists, Independents, Quakers, Ranters and Socinians. By the late eighteenth century many people would also have included the Methodists« (Timothy Clark: The Theory of Inspiration. Composition as a Crisis of Subjectivity in Romantic and post-Romantic Writing. Manchester, New York: Manchester University Press 1997, S. 63). Vgl. Lothar Kreimendahl: Humes Kritik an den Schwärmern und das Problem der »wahren Religion« in seiner Philosophie. In: Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte 3 (1988), H. 1, S. 7-27.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schwärmen; so wie es besonders von den Bienen gebraucht wird.«[178] Mit dem Schwärmen der Bienen verbindet sich, wie Orrin Summerell anmerkt, die »durcheinanderwimmelnde« Art der Fortbewegung der Bienen, die bei der Honigsuche zu beobachten ist, und zugleich die Vorstellung einer schwebenden Bienenmasse in dem Moment, in dem sich ein Bienenstaat von einem anderen abspaltet bzw. überhaupt ein neuer Bienenstaat konstituiert.[179] Der *Schwärmer* ist so auf der kreativen Suche nach dem Honig des Geistes, aber zugleich ist er immer auch derjenige, der eine ›bürgerliche‹ Gesellschaft in einen von keiner Vernunft kontrollierten, durcheinanderwirbelnden Bienenschwarm verwandeln kann, die aus unzähligen entindividualisierten Wesen besteht.

Der *Schwarm* stellt demnach die paradoxe Gemeinschaft mehrerer ›Verrückter‹ dar. Möglich ist dies aufgrund des »Blendwerks«, durch das der Schwärmer eine falsche Unmittelbarkeit und somit eine letztendliche Überwindung der gesellschaftlichen Mittel behaupten kann. Sobald es ihm gelingt, andere Menschen mit seiner Begeisterung anzustecken und ihnen einen Glauben an die Möglichkeit seiner Unmittelbarkeit einzuflößen, verlässt er seine Position als Einzelgänger. Im ›Schwarm‹ bildet sich eine Gesellschaft von Menschen, deren Grundlage paradoxerweise das

178 Gotthold Ephraim Lessing: Ueber eine zeitige Aufgabe: Wird durch die Bemühung kaltblütiger Philosophen und Lucianischer Geister gegen das, was sie Enthusiasmus und Schwärmerei nennen, mehr Böses als Gutes gestiftet? Und in welchen Schranken müssen sich die Antiplatoniker halten, um nützlich zu seyn? In: ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Karl Lachmann und Franz Muncker. Unveränderter photomechanischer Abdruck. Berlin, New York: de Gruyter 1979, Bd. 16, S. 293-301, hier: S. 297.

179 Orrin F. Summerell: Perspektiven der Schwärmerei um 1800. Anmerkungen zu einer Selbstinterpretation Schellings. In: Platonismus im Idealismus. Die platonische Tradition in der klassischen deutschen Philosophie. Hrsg. von Burkhard Mojsisch und Orrin F. Summerell. München, Leipzig: Saur 2003, S. 139-173, hier: S. 152: »Geschwärmt wird, wenn ein alter Bienenstock einen jungen abstößt oder ein junger Stock den alten verläßt. Diese Bedeutung des ›Schwärmens‹ bestimmt die Metaphorik, die in den Debatten des 18. Jahrhunderts eine tragende Rolle spielt. Die nur scheinbar ungeordnete, zwar vernunftlose, gleichwohl aber nicht umsichtslose Bewegung der schwebenden Bienenmasse bzw. ihr Umhergetrieben-Werden – an erster Stelle ihr Ausfliegen zur Gründung eines neuen Staates, an zweiter Stelle ihre durcheinanderwimmelnde Fortbewegung, z.B. zum Honig-Sammeln – wird auf ein anderes Verhalten übertragen, um dieses zu bestimmen.«

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Streben nach etwas ist, das kategorial über jede menschliche Gesellschaft hinausgeht.[180]

Spätestens hier zeigen sich entscheidende Differenzen und Verschiebungen zwischen der Beschreibung des Wahnsinns bei Kant und bei Rousseau. Wenngleich Kants *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* und auch seine späteren Ausführungen zur Thematik auf den ersten Blick mit den Kategorien und Schemata des französischen Vorbilds zu arbeiten scheinen, verkehrt er Rousseaus Perspektive dennoch geradezu in ihr Gegenteil. Zwar übernimmt Kant von Rousseau die grundsätzliche Verbindung von Wahnsinn, Einbildungskraft und Sprache. Demzufolge sind es auch für Kant die gesellschaftlichen Instanzen der Vermittlung, welche die Möglichkeit des Wahnsinns hervorbringen. Anders als Rousseau beschreibt Kant jedoch an keiner Stelle die Utopie einer anderen, nicht arbiträren und störungsfreien Kommunikation, in der sich die ideale menschliche Gemeinschaft verwirklichen könnte. Die konsequente Selbstironie Kants verweist vielmehr darauf, dass es einen Ort der ›wahren‹ Kommunikation und Gemeinschaft *a priori* nicht geben kann und niemals gegeben hat.

Indem Kant keine Utopie einer nicht-repräsentativen Sprache mehr beschreibt, werden in seinem Modell die Pathologien der Gesellschaftlichkeit wie der Wahnsinn überhaupt ubiquitär. Was Rousseau für eine Abweichung vom reinen Ursprung der Gemeinschaft hielt, wird für Kant der Ursprung der Gemeinschaftlichkeit überhaupt. Gleichzeitig verschiebt sich damit das Verhältnis des Ich zur Gemeinschaft: Das Ich ist keine in sich geschlossene Innerlichkeit, sondern, durch seine Einbildungskraft und durch seine Sprache, immer schon alteriert, immer schon Teil einer menschlichen Gemeinschaft. Dies ist es, wie Kant im Abschnitt über den »Wahnsinn« mit einem ironischen Verweis auf Rousseau illustriert, umso mehr, wenn es sich von der Gemeinschaft ausgestoßen und verfolgt wähnt.

Rousseaus Utopie einer Gemeinschaft jenseits der Missverständnisse, Täuschungen und Verblendungen der Gesellschaft erscheint aus dieser Perspektive als der eigentlich bedrohliche Wahnsinn, weil sie die politische Sprengkraft in sich birgt, die Gesellschaft *als Ganzes* anzugreifen und durch etwas *anderes* als eine Gesellschaft ersetzen zu wollen. Eine reine Kommunikation und Mitteilung ist für Kant ebenso unerreichbar wie unvorstellbar. Wie das ›Ding an sich‹ gehört sie zur Sphäre des *Unendlichen*, die dem endlichen Menschen *a priori* verschlossen bleibt. Der

180 Peter Fenves formuliert bündig: »*Schwärmer* are the ones who cannot belong to any stable society because they want something more than society« (Peter Fenves: The Scale of Enthusiasm. In: Huntington Library Quarterly 60 [1997], S. 117-152, hier: S. 121 [Fußnote 5]).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schwärmerische Traum der Unmittelbarkeit erscheint in Kants Texten folglich als der Alptraum des Politischen. »Die Gemeinschaft«, schreibt Roberto Esposito,

»muß durch eine Blende geschützt werden, durch die wir nicht hindurch können, ohne in sie zu fallen – ohne gänzlich von einem Objekt verschluckt zu werden, das uns als Subjekte verlieren würde. [...] Hinter der Grenze zeigt sich das konturlose Gesicht des Ungeheueren [*monstruoso*] hervor – oder auch das unerträgliche ›Sich-Zeigen‹ [*mostrarsi*] einer Welt ohne Grenzen; buchstäblich unweltlich, wie es eine Gemeinschaft nur sein kann, die absolut mit sich selbst übereinstimmt, die indifferent ist gegenüber jeglicher Differenz.«[181]

Schwärmerei und Unmittelbarkeit – Die Sprache der Schwärmerei

Mit radikaler Konsequenz folgert Kant in der späteren Schrift über *Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* aus seiner Kritik des Schwärmertums die vollständige Ausschließung von Inspiration und Offenbarung für die Theorie und Praxis der Religion. Die Frage der Religion, »*wie Gott* verehrt (und gehorcht) sein *wolle*«,[182] stellt sich für Kant demnach in einer radikalen Ungewissheit. Da diese Frage für die theoretische Vernunft prinzipiell nicht zu beantworten sein kann, muss die praktische Vernunft die Antwort übernehmen. Entsprechend statuiert Kant, dass »die reine *moralische* Gesetzgebung, dadurch der Wille Gottes ursprünglich in unser Herz eingeschrieben ist, nicht allein die unumgängliche Bedingung aller wahren Religion überhaupt [ist], sondern sie ist auch das, was diese selbst eigentlich ausmacht«.[183] Hierin liegt das zentrale Anliegen des Projekts der »Vernunftreligion«: Nicht die Moral soll aus der Religion folgen, sondern umgekehrt muss jede religiöse Handlung sich durch ihre Übereinstimmung mit dem moralischen Urteil legitimieren.[184] Jede religiöse Praxis kann sich daher nur aus ihrer Übereinstimmung mit der für jeden Einzelnen autonom urteilenden Vernunft

181 Esposito: Communitas (wie Anm. 24), S. 128.

182 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 763 (*Religion*, B 147, A 139).

183 Ebd., S. 764 (*Religion*, B 148).

184 Vgl. Arnold I. Davidson: Religion and the Distortions of Human Reason: On Kant's *Religion within the Limits of Reason Alone*. In: Pursuits of Reason. Essays in Honor of Stanley Cavell. Hrsg. von Ted Cohen, Paul Guyer und Hilary Putnam. Lubbock, Tx.: Texas Tech University Press 1993, S. 67-104, hier: S. 68f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gleichermaßen gültigen Moral legitimieren. Wer dagegen behauptet, über andere Wege (Tradition, Inspiration, Offenbarung) Aussagen über religiöse Handlungen treffen zu können, der maßt sich eine der endlichen Vernunft überlegene Position an. Jeglicher Glaube, mit einem überirdischen Wesen in Kontakt treten zu können, führt für Kant zu »Afterdienst«. Kant schreibt:

»Unter einem Afterdienst (cultus spurius) wird die Überredung, jemandem durch solche Handlungen zu dienen, verstanden, die in der Tat dieses seine Absicht rückgängig machen. Das geschieht aber in einem gemeinen Wesen dadurch, daß, was nur den Wert eines Mittels hat, um dem Willen eines Oberen Genüge zu tun, für dasjenige ausgegeben, und an die Stelle dessen gesetzt wird, was uns an ihm *unmittelbar* wohlgefällig macht; wodurch dann die Absicht des letzteren vereitelt wird.«[185]

Der Fanatiker ist derjenige, der ein Mittel als *unmittelbar* ausweist. Aus einer solchen »(vermeintlich) gottgefälligen Absicht« folgen nach Kant notwendig »lauter Verirrungen einer über ihre Schranken hinausgehenden Vernunft«.[186] Indem der Fanatiker durch seinen Willen definiert wird, etwas Vermitteltes als unmittelbar zu behaupten, verweist auch die Beschreibung des Fanatismus bei Kant deutlich auf den Bereich der Sprache. Die Sprache des Fanatikers und Schwärmers ist *täuschend*, denn sie behauptet eine unmittelbare Kommunikation, die es *innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft* nicht geben kann.

Die Täuschung der Schwärmerei ist ein sprachlicher Akt. In seiner Polemik *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie* beschreibt Kant die Sprache seiner neuplatonischen Konkurrenten, welche »durch Einfluß eines höheren *Gefühls* philosophieren [...] wollen«,[187] als einen spezifischen *Ton*. Die »vornehmen Philosophen« des »neuerdings erhobenen« Tons sprechen, so Kant, nicht mehr in den Kategorien des Wissens, Glaubens und Meinens; ihnen geht es um etwas völlig anderes, welches »gar nichts mit der Logik gemein hat, die kein Fortschritt des Verstandes, sondern Vorempfindung (praevisio sensitiva) dessen sein soll, was gar kein Gegenstand der Sinne ist: d.i. *Ahnung* des Übersinnlichen.«[188] Eine *Ahnung* ist allerdings *a priori* kein Gegenstand

185 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 821 (*Religion*, B 229).

186 Ebd., S. 704 (*Religion*, B 64).

187 Ebd., Bd. 3, S. 384 (*Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton*, A 400).

188 Ebd., S. 385f. (*Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton*, A 404ff.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eines philosophischen Urteils, deren Form Kant in seinen Kritiken zu formalisieren suchte. Insofern die Aussagen der Neuplatoniker nichts anderes als *Ahnungen* sind, erreichen sie für Kant nicht die Dignität einer philosophischen Erkenntnis, sondern sie sprechen nur die Hoffnung auf eine Erkenntnis aus, deren Eintreffen aber von den Grenzen des Verstandes verhindert wird.

»Daß hierin nun ein gewisser mystischer Takt, ein Übersprung (salto mortale) von Begriffen zum Undenkbaren, ein Vermögen der Ergreifung dessen, was kein Begriff erreicht, eine Erwartung von Geheimnissen, oder vielmehr Hinhaltung mit solchen, eigentlich aber Verstimmung der Köpfe zur Schwärmerei, liege: leuchtet von selbst ein.«[189]

Wie aber geschieht diese »Verstimmung der Köpfe«? Wie spricht man über eine Ahnung? Die Sprache der Mystiker, der sich »*vornehm*« gebenden Neuplatoniker ist figurativ: Sie ersetzt den Begriff durch die Metapher. So führt Kant aus:

»In der neueren mystisch-platonischen Sprache heißt es: ›Alle Philosophie der Menschen kann nur die Morgenröte zeichnen; die Sonne muß geahnet werden.‹ [...] In solchen bildlichen Ausdrücken, die jenes Ahnen verständlich machen sollen, ist nun der platonisierende Gefühlsphilosoph unerschöpflich: z.B. ›der Göttin Weisheit so nahe zu kommen, daß man das *Rauschen* ihres Gewandes vernehmen kann‹; aber auch in Preisung der Kunst des *Afterplato*, ›da er den Schleier der Isis nicht aufheben kann, ihn doch so dünne zu machen, daß man unter ihm die Göttin *ahnen* kann‹. Wie dünn, wird hiebei nicht gesagt; vermutlich doch noch so dicht, daß man aus dem Gespenst machen kann, was man will, denn sonst wäre es ein Sehen, welches ja vermieden werden sollte.«[190]

Die Sprache der ›Schwärmer‹ suggeriert *bildlich*, was sich begrifflich nicht mehr erfassen lässt. Indem die Metapher eine bildliche Fassbarkeit eines durch den Verstand nicht Erfahrbaren suggeriert, wird sie zum sprachlichen Medium der »Ahnung«. In dieser schwärmerischen Suggestion, so legt Kant nahe, sind die Texte der Neuplatoniker allenfalls Literatur, nicht aber Philosophie.[191] Gefährlich ist an der Ahnung, dass sie es ermöglicht, »aus dem Gespenst« zu machen, »was man will«. In ihrer

189 Ebd., S. 386 (*Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton*, A 407).

190 Ebd., S. 388f. (*Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton*, A 409ff.).

191 Vgl. Jacques Derrida: Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie [1983]. In: ders.: Apokalypse. Übers. von Michael Wetzel. Hrsg. von Peter Engelmann. 2. Aufl. Wien: Passagen 2000, S. 11-79, hier: S. 39f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bildreichen Sprache verwandeln die neuplatonischen Konkurrenten Kants die Göttin Isis in ein *Gespenst* und damit in ein Objekt, von dem noch nicht einmal gesagt werden kann, ob es tot ist oder lebendig.[192]

In *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton* beschreibt Kant diese Einmischung der willkürlichen Subjektivität des ›Schwärmers‹ als eine Vermischung und Verwechslung der »Stimme der Vernunft« mit der des subjektiven Gefühls, die er eine »Stimme des Orakels« nennt.

»Die innere Erfahrung, und das Gefühl (welches an sich empirisch und hiemit zufällig ist), wird allein durch die Stimme der Vernunft (dictamen rationis), die zu jedermann deutlich spricht und einer wissenschaftlichen Erkenntnis fähig ist, aufgeregt; nicht aber etwa durchs Gefühl eine besondere praktische Regel für die Vernunft eingeführt, welches unmöglich ist: weil jene sonst nie allgemeingültig sein könnte.«[193]

Wenn es eine innere Stimme geben darf, dann nur die »Stimme der Vernunft«, denn nur diese kann *zu jedermann deutlich* und also *allgemeingültig* sprechen, während die Stimme des Gefühls *zufällig* ist und jeder Verallgemeinerung entbehrt. In der Diktion des Abschnitts über den *sensus communis* aus der *Kritik der Urteilskraft* müsste es heißen, dass die Vermischung der »Stimme der Vernunft« mit der des »Gefühls« sich nicht von den »Illusionen« der »subjektiven Privatbedingungen« lösen kann. Die metaphernreichen »Ahnungen« der Neuplatoniker geben vor, eine bessere Auskunft über das Wesen der Natur (»Göttin Isis«) als die prosaische Vernunft geben zu können; sie ersetzen deren *allgemeingültige* und *jederzeit deutliche* Sprache allerdings durch das dunkle (»Orakel«) Sprechen eines subjektiven und privaten Gefühls.

In dieser Privatisierung des philosophischen Urteils, welches dadurch aufhört, ein philosophisches Urteil zu sein, liegt zugleich die politische Bedrohung der ›Schwärmerei‹. Wer moralische Gesetze aus einer »Stimme des Orakels« statt aus der »Stimme der Vernunft« ableitet, setzt seine private Meinung als allgemeine Stimme des Gesetzes ein und nötigt alle anderen dazu, der subjektiven Eingebung *eines einzelnen* zu folgen. Mit anderen Worten neigt die ›Schwärmerei‹ zu einer aristokratischen (»*vornehmen*«) Politik, die sich in der Hierarchie zwischen Eingeweihten (mit Zugang zur »Stimme des Orakels«) und Uneingeweihten (dem ›Volk‹)

192 Vgl. Detlef Thiel: Die Illusionen der Isis. Schleier zwischen Kant und Derrida. In: Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher. Hrsg. von Johannes Endres, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf. München: Fink 2005, S. 309-330, hier. S. 322.

193 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 3, S. 392 (*Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton*, A 416f.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

manifestiert. So schreibt Kant: »Wer sieht hier nicht den Mystagogen, der nicht bloß für sich schwärmt, sondern zugleich Klubbist ist, und, indem er zu seinen Adepten, im Gegensatz von dem Volke (worunter alle Uneingeweihten verstanden werden) spricht, mit seiner vorgeblichen Philosophie vornehm tut!«[194]

Der ›Schwärmer‹ behauptet eine unmittelbare Vermittlung zu dem empirisch nicht Erfahrbaren und gründet darauf ein mystisches Wissen, das ihn über die Endlichkeit der menschlichen Gesellschaft erhebt. Aus diesem Grund aber ist die Konstitution der Gemeinschaft von Schwärmern grundsätzlich problematisch und instabil: Einerseits ist die Gemeinschaft notwendig, denn der Schwärmer braucht eine Anhängerschaft, die an ihn glaubt und die seinen Schwarm bildet. Andererseits ist es aber unvermeidlich, dass der Schwärmer sich (als Eingeweihter) hierarchisch über den Rest seines Schwarms erhebt, denn die Behauptung eines mystischen Wissens kann *per se* nicht einer größeren Menge an Personen gestattet sein. Aufgrund dieser inneren Spannung ist es jederzeit möglich, dass die »Stimme des Orakels« sich multipliziert: Die »Uneingeweihten« müssen sich nur auf die Stimme *ihres* Gefühls berufen, um *selbst* Eingeweihte ihrer eigenen Orakels werden zu können. In dieser inneren Spannung ist die Schwärmerei nicht nur undemokratisch, sondern auch instabil und destabilisierend.

Herder und Kant über Mitleid und Sympathie

Die Bedeutung und Radikalität von Kants *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* und der darin vorgenommenen Bewertung der Mit-Affektion als politischer Bedrohung kann allerdings erst im Vergleich mit dem zeitgenössischen Diskurs eingeschätzt werden. Allgemein wird man sagen können, dass Kants Untersuchung der Rolle von Gefühlen – insbesondere dem des *Mit-Gefühls* – eine Reaktion auf die von Kant aufmerksam verfolgten Versuche insbesondere englischer Moralphilosophien darstellt, ein »moralisches Gefühl«, einen *moral sense* zu statuieren. Dieser sollte moralisches (›gutes‹) Handeln einerseits auf die Unmittelbarkeit eines Gefühls begründen statt auf reflektierenden Akten der Vernunft, andererseits aber auch eine Grundlage politischen Verhaltens überhaupt etablieren. Hierbei gerät vor allem das Gefühl der ›Sympathie‹ – des Mitgefühls, der Einfühlung etc. – in den Blickpunkt, wie sich insbesondere anhand von Adam Smiths *Theory of Moral Sentiments* (1759) zeigen lässt, die mit einer ausführlichen Analyse der Sympathie als Vergesell-

194 Ebd., S. 388 (*Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton*, A 409).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schaftungsvermögens anhebt. Es ist demnach die »sympathetische« Macht der Einbildungskraft, die in der Moralphilosophie der Mitte des 18. Jahrhunderts – von Autoren wie Hutcheson, Adam Smith, Hume oder Rousseau – als das grundlegende Vermögen der Wahrnehmung des Fühlens des anderen und insofern als Grundlage moralischen Verhaltens beschrieben wird.[195] Dieses »moralische Gefühl« gilt Kant als eine Quelle wilder Raserei.

Kants *Versuch* stellt das Mitleid in der ganzen Breite seiner Bedeutung als psychologische und politische Kategorie neu zur Diskussion. Die Bedeutung der Diskussion über das Mit-Gefühl zeigt sich darin, dass noch Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784-1791) explizit das Gefühl der ›Sympathie‹ ausdrücklich gegen die Rolle der Vernunft ausspielen und als Grundlage »guten« Verhaltens proklamieren. Für Herder ist Sympathie der Ausdruck einer die gesamte Schöpfung durchziehenden *Analogizität*, die von einer »alles durchfühlenden Gottheit« – Gott als Instanz eines grenzenlosen Mitleids – garantiert wird und auf der sowohl theoretische als praktische Vernunft basieren. »Sein Fiberngebäude«, schreibt Herder über den Menschen,

> »ist so elastisch fein und zart, und sein Nervengebäude so verschlungen in alle Theile seines vibrirenden Wesens, daß er als ein Analogon der alles durchfühlenden Gottheit sich beinah in jedes Geschöpf setzen und gerade in dem Maas mit ihm empfinden kann, als das Geschöpf es bedarf und sein Ganzes es ohne eigene Zerrüttung, ja selbst mit Gefahr derselben, leidet.«[196]

Die Befähigung des Menschen zur Sympathie ist demnach eine Folge der allgemeinen Sympathie, die die Natur für alle ihre Teile empfindet und die den Menschen noch für pflanzliche Wesen – für Bäume – Mitleid empfinden lässt: »Auch an einem Baum nimmt unsre Maschiene Theil, sofern sie ein wachsender grünender Baum ist; und es giebt Menschen, die den Sturz oder die Verstümmelung desselben in seiner grünenden Jugendgestalt körperlich nicht ertragen«.[197] Herder entwickelt ein Modell der ›Natur‹, in der alles mit allem »mitfühlt«, indem sich nicht mehr nur ein Mensch in den anderen »hineinversetzt« (wie noch bei Rousseau), sondern in der ein Wesen mit dem anderen »mitfühlt«.

195 Vgl. Walter Jackson Bate: The Sympathetic Imagination in Eighteenth-Century English Criticism. In: ELH. A Journal of English Literary History 12 (1945), S. 144-164, hier: S. 146-149.

196 Johann Gottfried Herder: Sämmtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan. Bd. 1-33. Berlin: Weidmann 1877-1913, Bd. 13, S. 156.

197 Ebd., S. 156f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»So sympathetisch webte die allgemeine Mutter, die alles aus sich nahm und mit allem in der innigsten Sympathie mitfühlet, den menschlichen Körper. Sein vibrirendes Fibernsystem, sein Theilnehmendes Nervengebäude hat des Aufrufs der Vernunft nicht nöthig; es kommt ihr zuvor, ja es setzet sich ihr oft mächtig und widersinnig entgegen. Der Umgang mit Wahnsinnigen, an denen wir Theil nehmen, erregt selbst Wahnsinn, und desto eher, je mehr sich der Mensch davor fürchtet.«[198]

Der Mensch ist nur ein Element einer vollständigen Verkettung der Lebewesen in einer einzigen *Mit-Vibration*, die ausdrücklich auch die Möglichkeit des epidemischen Wahnsinns als Bestätigung der grundsätzlich »sympathetischen« Struktur der gesamten Schöpfung einschließt.

Kant stimmt mit seinem abtrünnigen Schüler Herder überein, indem auch er die Genese der Sympathie eher als eine körperliche Mit-Affektion – vermittelt durch die Quasi-Sinnlichkeit der Einbildungskraft – denn etwa als einen Vorgang der Identifikation eines Subjekts mit einem anderen beschreibt. Trotz ihrer grundsätzlich gegenläufigen Bewertung dieses Vorgangs greifen damit sowohl Kant als auch Herder (im Gegensatz zu Lessing) auf die griechische Wortbedeutung von ›Mitleid‹ zurück: *συμπάθείν*, was sich übersetzen lässt als ›Mit-Erleiden‹, ›in Mitleidenschaft gezogen werden‹, ›mit zugleich affiziert werden‹.[199] Während das Mitleid in Lessings (und Rousseaus) christlich geprägtem Verständnis durch den Anblick eines leidenden Menschen ausgelöst wird, ist im älteren Sinne des Wortes gerade *nicht* das Objekt der Sympathie der Auslöser des Gefühls, sondern eine äußere Affektion. Entsprechend verändert sich das Verhältnis der Personen zueinander: Während das Mitleid bei Lessing prinzipiell binär (Mitleidender – Bemitleideter) ausgerichtet ist, verbindet die ›Sympathie‹ für Kant (und Herder) eine amorphe und potentiell unendliche ›Masse‹ (»Haufen«) von Personen ohne jede Ordnung miteinander. In diesem Sinne ist die ›Sympathie‹ Kants eher ein ›Zusammen-Gestimmtsein‹ als das christlich gefärbte ›Mitleiden‹.

Die politische Gefahr des Wahnsinns, wie sie im *Versuch* dargestellt wird, geht demnach nicht zuletzt von der ›Sympathie‹ aus, welche Menschen zu blinden Sklaven von Einbildungen werden lässt. In den *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* kommt Kant in diesem Sinne auf das *Mitleid* zu sprechen und subsumiert es unter die

198 Ebd., S. 157.

199 Vgl. Wolfgang Schadewaldt: Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes [1955]. In: ders.: Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur. Zürich, Stuttgart: Artemis 1960, S. 346-388, hier: S. 349.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sympathie. Ein knappes Lob schlägt dementsprechend in eine scharfe Kritik um. »Eine gewisse Weichmütigkeit«, schreibt Kant,

»die leichtlich in ein warmes Gefühl des *Mitleidens* gesetzt wird, ist schön und liebenswürdig [...]. Allein diese gutartige Leidenschaft ist gleichwohl schwach und jederzeit blind. Denn setzet: diese Empfindung bewege euch, mit eurem Aufwande einen Notleidenden aufzuhelfen, allein ihr seid einem andern schuldig und setzt euch dadurch außer Stand, die strenge Pflicht der Gerechtigkeit zu erfüllen, so kann offenbar die Handlung aus keinem tugendhaften Vorsatze entspringen, denn ein solcher könnte euch unmöglich anreizen, eine höhere Verbindlichkeit dieser blinden Bezauberung aufzuopfern.«[200]

Die Neigung zum »Mitleiden« mag zwar eine »schöne« und damit eher dem weiblichen Geschlecht[201] zuzutrauende Eigenschaft sein, aber daraus folgt ihre entscheidende Schwäche: Sie ist über die Sinnlichkeit vermittelt, sie »bezaubert«, macht »blind« für die eigentliche »Pflicht«, welche wiederum nicht über die Sinnlichkeit vermittelt ist, sondern durch die Vernunft geboten wird. Diese wiederum gilt Kant als das »*Vermögen der Prinzipien*«,[202] als welches es nicht auf die sinnliche Affektion durch eine empirische Wirklichkeit angewiesen ist, sondern schlechthin freie Setzungen vornimmt.

In der *Metaphysik der Sitten* (1797) unterscheidet Kant innerhalb der »*Menschlichkeit* (humanitas)« als der Pflicht zum »tätigen und vernünftigen Wohlwollen« zwei Grundformen: die sinnlich vermittelte *Mitteilung* und das von der praktischen Vernunft geforderte bloße *Vermögen* der Mitteilung. Die »Menschlichkeit«, schreibt Kant,

»kann nun in dem *Vermögen* und *Willen*, sich einander in Ansehung seiner *Gefühle mitzuteilen* (humanitas practica) oder bloß in der *Empfänglichkeit* für das gemeinsame Gefühl des Vergnügens oder Schmerzens (humanitas aesthetica), was die Natur selbst gibt, gesetzt werden. Das erstere ist *frei* und wird daher *teilnehmend* genannt (communio sentiendi liberalis) und gründet sich auf praktische Vernunft; das zweite ist *unfrei* (communio sentiendi illiberalis, servilis) und kann *mitteilend* (wie die der Wärme oder ansteckender Krankheiten), auch Mitleidenschaft heißen; weil sie sich unter nebeneinander lebenden Menschen natürlicher Weise verbreitet. Nur zu dem ersten gibt's Verbindlichkeit.«[203]

200 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 835 (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, A 20).

201 Vgl. ebd., S. 851 (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, A 49).

202 Ebd., Bd. 2, S. 312 (*KrV* B 356, A 299).

203 Ebd., Bd. 4, S. 394 (*MdS, Tugendlehre § 34*, A 130).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kant subsumiert demnach das Mitleid der »Sympathie« und lehnt es als solche ab, weil es »unfrei« ist: Es »steckt« ein Subjekt nach dem anderen durch ein Gefühl »an« und verwandelt die Menschen potentiell in einen wahnsinnigen und fanatischen »Haufen«. Die »Teilnahme« dagegen ist eher ein Gefühl der *Mitteilbarkeit* als ein mitgeteiltes Gefühl; es umfasst also ausschließlich die Kommunikabilität der menschlichen Gemeinschaft als reiner Möglichkeit. Die »Teilnehmung« übermittelt nicht ein bestimmtes, determiniertes Gefühl, sondern nur »Wille« und »Vermögen« zur Mitteilung der Gefühle.[204]

II. 4 Der Wahnsinn der Vernunft (Kant, Shaftesbury)

Kein Jenseits des Wahnsinns – Enthusiasmus und Schwärmerei

Läuft seine Beschäftigung mit der Thematik des Wahns für Kant also auf den klassischen Gegensatz von ›Vernunft‹ und ›Wahnsinn‹ hinaus? Muss man zu dem Schluss kommen, dass die reine Vernunft für Kant die Sicherheit vor einem mit der Einbildungskraft identifizierbaren Wahnsinn darstellt?

Der *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* legt diesen Schluss keinesfalls nahe: Hier ist von einer über den Wahn erhabenen Vernunft keine Rede. Im Gegenteil ist der Text durchzogen von einer spezifischen Identifikation des Autors mit seinem Gegenstand, einer Identifikation des Philosophen mit dem Wahnsinn also. Die Ironie, mit der Kant etwa sein eigenes Unternehmen zu Beginn des *Versuchs* ankündigt, muss jedem entgehen, der sich nur für seine Systematik interessiert. Kant geht von der grundsätzlichen Unterscheidung zwischen dem »Naturzustand« und dem der »Üppigkeit der bürgerlichen Verfassung« aus, die den gesamten *Versuch* strukturiert, und stellt dann fest, dass er, selbst wenn er auch »im Besitze der bewährtesten Heilungsmittel« gegen die Krankheiten des Kopfes wäre, er dennoch

»Bedenken tragen würde, diesen altväterischen Plunder dem öffentlichen Gewerbe in den Weg zu legen, wohlbewußt, daß die beliebte Modekur des Verstandes und des Herzens schon in erwünschtem Fortgange sei und daß vor-

204 Vgl. Fenves: A Peculiar Fate (wie Anm. 141), S. 264f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nehmlich die Ärzte des ersteren, die sich Logiker nennen, sehr gut dem allgemeinen Verlangen Gnüge leisten.«[205]

Wenn die »feine« und »bürgerliche« Gesellschaft wahnsinnig ist, dann wird man ihren Wahn mit »altväterischen« Heilmitteln kaum kurieren können. Gefragt ist in einer solchen Gesellschaft vielmehr ein Arzt, der eine »Modekur« verabreicht, der also selbst teilnimmt am Spiel der »feinen« und »interessanten« Reize des Witzes. »Ich sehe demnach«, fährt Kant fort, »nichts Besseres für mich, als die Methode der Ärzte nachzuahmen, welche glauben ihrem Patienten sehr viel genutzt zu haben, wenn sie seiner Krankheit einen Namen geben, und entwerfe eine kleine Onomastik der Gebrechen des Kopfes«.[206]

Eine ironische Bemerkung: Kant versucht im Verlauf seines *Versuchs* weitaus mehr als nur eine »kleine Onomastik der Gebrechen des Kopfes«, weitaus mehr als nur eine Beschäftigung mit Namen und Bezeichnungen, sondern mindestens einen *Essai* über die Geschichte des Wahnsinns und eine Theorie des Zusammenhangs von Einbildungskraft und Gemeinschaft. Doch handelt es sich hier kaum um Ironie im Sinne Quintilians, der diese bekanntlich als eine Aussage bestimmt, die das Gegenteil des Gemeinten sagt. Wenn Kant sich als einen Arzt bezeichnet, der Wörter behandelt anstelle seiner Patienten – als ein Arzt also, der möglicherweise selbst einen Arzt braucht –, dann beschreibt er damit präzise das Problem der Abgrenzung des Philosophen von seinem zu untersuchenden Gegenstandsbereich. Wenn sich allein der Geisteszustand des ›Naturmenschen‹ von dem Wahnsinn entfernt halten kann und Kant keinen Zweifel daran lässt, dass es nicht um die Suche nach einem Weg ›zurück‹ gehen kann, dann muss jeder ›moderne‹ Mensch notwendig mehr oder weniger von dem Wahnsinn affiziert sein, indem er – auf diese oder jene Art – die »Chimären« seiner eigenen Einbildung in seine Außenwelt hineinprojiziert.

Die eigentliche Ironie des *Versuchs über die Krankheiten des Kopfes* besteht demnach darin, dass der Text die Geste des Klassifizierens und Definierens bis zu dem Punkt bringt, an dem kein Jenseits des Wahns mehr zu sehen ist. So schreibt Kant über die Möglichkeit, ohne »Torheit« zu leben: »Dem Toren ist der *gescheute Mann* entgegengesetzt; wer aber ohne Torheit ist, ist ein *Weiser*. Dieser *Weise* kann etwa im Monde gesucht werden; vielleicht, daß man daselbst ohne Leidenschaft ist und unendlich viel Vernunft hat.«[207] Kant, über den De Quincey schreiben

205 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 887f. (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 14).

206 Ebd., S. 888.

207 Ebd., S. 890 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 17).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wird, er habe nie »any tendency to mania«[208] gezeigt, spielt im gesamten Text des *Versuchs* mit der Möglichkeit seines Wahnsinns.

Kant betont ausdrücklich, dass es eine Form des Wahns gibt, die geradezu mit moralischer Güte identifiziert werden kann. Im Abschnitt über die »Verrückung« heißt es unvermittelt:

»Wer durch eine moralische Empfindung als durch einen Grundsatz mehr erhitzt wird, als es andere nach ihrem matten und öfters unedlen Gefühl sich vorstellen können, ist in ihrer Vorstellung ein Phantast. Ich stelle den *Aristides* unter Wucherer, den *Epiktet* unter Hofleute und den *Johann Jacob Rousseau* unter die Doktoren der Sorbonne. Mich deucht, ich höre ein lautes Hohngelächter, und hundert Stimmen rufen: *Welche Phantasten*! Dieser zweideutige Anschein von Phantasterei, in an sich guten moralischen Empfindungen, ist der *Enthusiasmus*, und es ist niemals ohne denselben in der Welt etwas Großes ausgerichtet worden.«[209]

›Enthusiasmus‹ und »Schwärmerei‹ können in der Mitte des 18. Jahrhunderts generell synonym verstanden werden (wobei ›Schwärmer‹ die gebräuchliche Eindeutschung von ›Enthusiast‹ ist): Erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zeichnet sich eine Gegenüberstellung beider Begriffe ab, nicht zuletzt in der Rezeption von Shaftesburys Abhandlung.[210] Für Kant ist ›Enthusiasmus‹ bereits 1764 der Gegenbegriff zur ›Schwärmerei‹. Der ›Enthusiast‹ ist kein ›Fanatiker‹, denn er bildet sich keine göttliche Eingebung ein, sondern ist lediglich durch »eine moralische Empfindung« in besonderem Ausmaß »erhitzt«. Diese Erhitzung macht es ihm unmöglich, ohne Rücksicht auf das moralische Gefühl zu handeln, wie seine ›kühlen‹ und »matten« Zeitgenossen es zu tun pflegen. Indem er durch eine »erhitzte« moralische Empfindung ausgelöst wird, ist der Enthusiasmus eine mit der Vernunft im Einklang stehende Form der Verrückung – ein ›vernünftiger‹ Wahnsinn.

208 Thomas De Quincey: The Last Days of Immanuel Kant [1827]. In: ders.: Collected Writings. Hrsg. von David Masson. Bd. 1-14. Edinburgh: Adam and Charles Black 1889-1890, Bd. 4, S. 323-379, hier: S. 340.

209 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 896 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 25f.).

210 Vgl. Manfred Engel: Die Rehabilitation des Schwärmers. Theorie und Darstellung des Schwärmers in Spätaufklärung und früher Goethezeit. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994 (Germanistische Symposien Berichtsbände. 15), S. 469-498; Summerell: Perspektiven der Schwärmerei um 1800 (wie Anm. 179), S. 148-157.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Shaftesbury über Enthusiasmus: »A sensible kind of Madness«

Die Unterscheidung zwischen ›Fanatismus‹ und ›Enthusiasmus‹ wie auch die abschließende Bewertung des ›Enthusiasmus‹ weist Kant als einen Kenner von Shaftesburys *A Letter concerning Enthusiasm* (1708) aus, des zweiten wichtigen Prätextes für den *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* neben Rousseaus *Discours sur l'origine et les fondemens de l'inégalité*. Shaftesburys Text behandelt vordergründig, im Anschluss an die in der zweiten Hälfte des siebzehnten und in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts in England hitzig geführte Debatte über die Frage nach dem Umgang mit potentiell ›anti-aufklärerischen‹ Phänomenen wie Sektiererei, Prophezeiungen und Aberglaube, die ihren Niederschlag bereits in Lockes Kritik am Enthusiasmus im *Essay concerning Human Understanding* findet. Bei den unterschiedlichsten Autoren dieser Zeit – Hobbes, Locke, Henry More oder Jonathan Swift – lässt sich eine entschiedene Ablehnung des Enthusiasmus beobachten, die sich jeweils aus einer Ablehnung bestimmter Massenphänomene begründet. »Fear of enthusiasm«, schreibt Timothy Clark über diesen Zeitraum, »is fear of mass cults, of crowd behaviour, of popular delusions or even insurrections. Elusive and unobjectifiable, enthusiasm may be as invisible and insidious as a rumour, and yet capable of galvanizing multitudes.«[211] Auch Shaftesbury – wie vor ihm Locke – kritisiert den Enthusiasmus zunächst ausdrücklich, indem er ihn für die Erzeugung politischer Epidemien verantwortlich macht. Insbesondere in Verbindung mit Religion kann Enthusiasmus »Panik« auslösen, die in einer Masse unkontrollierbar überspringt:

»WE may with good reason call every Passion *Pannick* which is rais'd in a Multitude, and convey'd by Aspect, or as it were by Contact or Sympathy. Thus popular Fury may be call'd *Pannick*, when the Rage of the People, as we have sometimes known, has put them beyond themselves; especially where Religion has to do. And in this state their very Looks are infectious. The Fury flies from Face to Face: and the Disease is no sooner seen than caught. [...] Such for-

211 Clark: The Theory of Inspiration (wie Anm. 177), S. 63. Vgl. Michael Heyd: »Be Sober and Reasonable«. The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries. Leiden, New York, Köln: Brill 1995, S. 165ff.; Karl Tilman Winkler: Enthusiasmus und gesellschaftliche Ordnung. *Enthusiasm* im englischen Sprachgebrauch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte 3 (1988), H. 1, S. 29-47.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ce has Society in ill, as well as in good Passions: and so much stronger any Affection is for being *social* and *communicative*.«[212]

Die Kehrseite des Sozialen und der Kommunikation ist die Gefahr der Ansteckung. Die Kontakte innerhalb der Masse (»Multitude«) sind hochgradig kontagiös: allein durch den Blickkontakt überträgt sich in ihr eine einmal ausgebrochene Leidenschaft. Das Modell der Gesellschaft ist der menschliche Körper, und Massenbegeisterungen sind nichts anderes als soziale Fieberkrankheiten. Alle mit dem ›Fanatismus‹ in der Geschichte der Menschheit verbundenen Schrecken – »Bloodshed, Wars, Persecutions and Devastations«[213] – lassen sich als Pathologien der Gemeinschaft verstehen, als eine Infektion des politischen Körpers, des »*Body-Politick*«.[214] Der Analogie zwischen Staatskörper und Organismus, die keineswegs neu ist und die sich bereits bei Platon und Hobbes auffinden lässt, entspricht diejenige von sozialer Unordnung und Krankheit. Aus dieser Analogie folgt die weitere Argumentation: der klassischen medizinischen Idee des Gleichgewichts zufolge kann nur die *Balance* der Kräfte zueinander Heilung bringen.[215]

Demgemäß plädiert Shaftesbury für eine Medizin, die auf die Selbstheilungskräfte des Organismus vertraut.

»The Human Mind and Body are both of 'em naturally subject to Commotions: and as there are strange Ferments in the Blood, which in many Bodys occasion an extraordinary discharge; so in Reason too, there are heterogeneous Particles which must be thrown off by Fermentation. Shou'd Physicians endeavour absolutely to allay those Ferments of the Body, and strike in the Humours which discover themselves in such Eruptions, they might, instead of making a cure, bid fair perhaps to raise a Plague, and turn a Spring-Ague or an Autumn-Surfeit into an epidemical malignant Fever.«[216]

Alle blutreichen Auswüchse des Enthusiasmus sind demzufolge erst durch eine verfehlte Behandlung entstanden: indem nicht auf die ›natürli-

212 Anthony Ashley Cooper, Third Earl of Shaftesbury: Standard Edition. Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften. In englischer Sprache mit paralleler deutscher Übersetzung. Hrsg. übers. und kommentiert von Gerd Hemmerich und Wolfram Benda. Stuttgart-Bad Canstatt: frommann-holzboog 1981-1993, Bd. I/1, S. 324.

213 Ebd., S. 328.

214 Ebd., S. 322.

215 Vgl. Susan Sontag: Krankheit als Metapher [1977]. Übers. von Karin Kersten und Caroline Neubaur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1981, S. 87-104.

216 Shaftesbury: Standard Edition (wie Anm. 212), Bd. I/1, S. 322.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

che‹ Heilung vertraut wurde, sondern eine gewaltsame Reinigung versucht wurde. Shaftesbury beschreibt den idealen Staat folglich als ein Gleichgewicht miteinander ausbalancierter Kräfte, in der keine einzelne Kraft versucht, die anderen zu eliminieren. Dieses Ideal verwirklichte sich für Shaftesbury in der antiken *Polis*:

»NOT only Visionarys and Enthusiasts of all kinds were tolerated, your Lordship knows, by the Antients: but on the other side, Philosophy had as free a course, and was permitted as a Ballance against Superstition. And whilst some Sects, such as the *Pythagorean* and latter *Platonick*, join'd in with the Superstition and Enthusiasm of the Times; the *Epicurean*, the *Academick*, and others, were allow'd to use all the Force of Wit and Raillery against it. And thus matters were happily ballanc'd.«[217]

»Wit« und »Raillery«, Witz und Spott sind also für Shaftesbury die einzigen sinnvollen Mittel gegen den Fanatismus. In seiner Forderung nach »good Humour«[218] spielt Shaftesbury die ganze Bedeutungsvielfalt des Wortes ›Humour‹ in der englischen Sprache zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts aus: ›Saft‹, ›Laune‹, ›Gemütsverfassung‹, ›Stimmung‹, ›Humor‹, ›Witz‹. Aber kein »guter Humor« könnte etwas gegen den Enthusiasmus ausrichten, wenn nicht in diesem selbst das Potential der Lächerlichkeit angelegt wäre. *Lächerlich* ist der Enthusiasmus zunächst in seiner Äußerlichkeit, als ausgeübte Tätigkeit:

»For the Bodys of the Prophets, in their State of Prophecy, being not in their own power, but (as they say themselves) mere passive Organs, actuated by an exterior Force, have nothing natural, or resembling real Life, in any of their Sounds or Motions: so that how aukardly soever a Puppet-Show may imitate other Actions, it must needs represent this Passion to the Life.«[219]

Im Empfang seiner Prophezeiungen ähnelt der Körper des Propheten nicht nur einer leblosen Puppe; er *verwandelt* sich tatsächlich, wie die Propheten über sich selbst sagen, in eine Marionette (Gottes), so dass jede noch so ungeschickte Imitation dem Enthusiasten nicht nur ähneln muss, sondern sogar eine wesentliche Eigenschaft desselbigen trifft.

Der Enthusiasmus ist also fälschbar, nachahmbar: Er kann gespielt, vorgetäuscht, imitiert und in dieser Imitation verspottet werden. Wenn es folglich ›echten‹ und ›falschen‹ (imitierten, vorgetäuschten, fiktiven) Enthusiasmus gibt, dann deswegen, weil das »In-Gott-Sein«, die Nähe des

217 Ebd., S. 328.
218 Ebd., S. 334.
219 Ebd., S. 340.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Enthusiasten zu Gott – *enthousiasmus* – immer auch die Nähe zu einem Phantom, einer Chimäre, einem eingebildeten und phantasierten Gott sein kann. Von Anfang an steht der Enthusiasmus bei Shaftesbury im Bereich der Täuschung und der Verstellung. Shaftesbury nennt die Tradition des Musenanrufs als Beispiel eines von vornherein nachahmbaren und imitierbaren Enthusiasmus: »IT has been an establish'd Custom for Poets, at the entrance of their Work, to adress themselves to some *Muse*: and this Practice of the Antients has gain'd so much Repute, that even in our days we find it almost constantly imitated.«[220] Wenn aber der Enthusiasmus immer schon Reputation erworben hat und also die Berufung auf göttliche Begeisterung das eigene Sprechen immer schon überzeugender und wirksamer gemacht hat, dann ist der Musenanruf immer schon rhetorisch, dann ist er auch bei den »Alten« immer schon potentiell Imitation und Verstellung.

Der Enthusiasmus ist schon von seinem historischen Beginn an von seiner Fälschung und Imitation begleitet. Sodann wird es zu einer Aufgabe für den kritischen Blick des Philosophen, zwischen ›echtem‹ und ›falschem‹ Enthusiasmus unterscheiden zu können.[221] Shaftesbury geht es freilich nicht nur um die Möglichkeit der Affektion und Vortäuschung eines nicht wirklich erlebten Enthusiasmus. Neben dem *täuschenden* Enthusiasmus spricht Shaftesbury auch den *getäuschten* Enthusiasmus an, bei dem der Enthusiasmierte zwar eine reale Erfahrung der ›Nähe zu Gott‹ gemacht zu haben glaubt, diese aber tatsächlich die Nähe zu einem Phantom oder Gespenst, zu einem Produkt der Einbildung gewesen ist. Sobald die Möglichkeit solcher Selbsttäuschung in der Struktur des Enthusiasmus angelegt ist, kann keine subjektive Erfahrung desselbigen mehr sicher sein, ›echt‹ zu sein. Der Enthusiasmierte ist auf eine nachträgliche Reflexion seiner Begeisterung angewiesen. So ist der Enthusiast Theokles in Shaftesburys Briefroman *The Moralists* (1709) verunsichert über Natur und Herkunft seiner eigenen Verzückungen: »Now, PHILOCLES, said he, (starting as out of a Dream) how has it been with me in my

220 Ebd., S. 308.

221 So vermerkt der Artikel über »Enthusiasterey« in Zedlers *Universal-Lexikon*: »Man hat diesen Unterscheid von der Enthusiasterey zu mercken, daß sie manchmal etwas würckliches ist, manchmahl aber nur auf ein verstelltes Wesen hinausläuffet. Man giebt allerhand sonderbare Dinge vor, und will andre von deren Göttlichkeit überreden, da doch in der That nur ein Betrug dahinter ist, und die Betrüger es selber besser wissen« (Zedler: Grosses vollständiges Universal-Lexikon [wie Anm. 75], Bd. 8, Sp. 1286).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fit? Seem'd it a sensible kind of Madness, like those Transports which are permitted to our Poets? or was it downright Raving?«[222]

Auf die Unterscheidung zwischen ›echter‹ und ›falscher‹ Begeisterung – zwischen »vernünftigem Wahnsinn« und »völligem Irrsinn« – begründet Shaftesbury in diesem Sinne die Differenz zwischen »Inspiration« und »Enthusiasmus« (bzw. zwischen »Enthusiasmus« und »Fanatismus«). »THE only thing, my Lord«, schreibt Shaftesbury,

»I wou'd infer from all this, is, that ENTHUSIASM is wonderfully powerful and extensive; that it is a matter of nice Judgment, and the hardest thing in the world to know fully and distinctly; since even *Atheism* is not exempt from it. [...] Nor can Divine Inspiration, by its outward Marks, be easily distinguish'd from it. For Inspiration is a *real* feeling of the Divine Presence, and Enthusiasm a false one.«[223]

Die Möglichkeit dieser Unterscheidung wird allerdings grundsätzlich dadurch verkompliziert, dass die Wirkung und Macht des Enthusiasmus für Shaftesbury gerade darin besteht, bei *anderen* Menschen Enthusiasmus hervorzurufen. Neben dem ›spontanen‹ Enthusiasmus gibt es einen Enthusiasmus »aus zweiter Hand« – »there is a sort of Enthusiasm of second hand«,[224] schreibt Shaftesbury –, welcher die Bedingung der Möglichkeit der Massenbegeisterung bildet, die den Enthusiasmus zu einer politischen Bedrohung macht. Enthusiasmus ist nicht nur von Anfang an potentiell nur vorgetäuscht und geheuchelt, sondern möglicherweise eine ›sekundäre‹ Begeisterung, ausgelöst durch die – seinerseits vielleicht nur vorgetäuschte oder ›sekundäre‹ – Begeisterung eines anderen.

Die entscheidende Einsicht Shaftesburys ist demnach, dass Enthusiasmus jederzeit möglicherweise vorgetäuscht, eingebildet, geheuchelt oder gespielt wird oder aber als ›sekundärer‹ Enthusiasmus durch einen ›falschen‹ Enthusiasmus eines anderen ausgelöst wird, dass diese Möglichkeit aber zugleich die Bedingung der Möglichkeit des Enthusiasmus überhaupt ausmacht, denn dessen Essenz ist seine Kraft, *jede* Empfindung ebenso glaubhaft wie stark darzustellen und an andere zu vermitteln und so jegliche Unterscheidung zwischen ›echt‹ und ›falsch‹ zu nivellieren. Der Enthusiasmus in Shaftesburys Konzept ist – hierin vergleichbar der Einbildungskraft bei Kant oder Rousseau – grundsätzlich eine Kraft, das Abwesende in die Wirksamkeit einer wie auch immer ›anwesenden‹ Anwesenheit zu erheben. »Men«, schreibt Shaftesbury, »are wonderfully happy in a Faculty of deceiving themselves, whenever they set heartily

222 Shaftesbury: Standard Edition (wie Anm. 212), Bd. II/1, S. 249.
223 Ebd., Bd. I/1, S. 372.
224 Ebd., S. 360.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

about it: and a very small Foundation of any Passion will serve us, not only to act it well, but even to work our-selves into it beyond our own reach.«[225]

Wenn diese Möglichkeit der Imitation und ›Sekundarisierung‹ des Enthusiasmus exakt die Bedingung seiner Möglichkeit überhaupt ausmacht – wenn sie in die Struktur seiner Wirkungsfähigkeit eingeschrieben ist –, dann muss es zwangsläufig als unmöglich erscheinen, zwischen einem echten und einem falschen Gefühl göttlicher ›Präsenz‹ zu unterscheiden. Die Unterscheidung zeigt sich in Shaftesburys Text als ebenso notwendig wie unmöglich. So schreibt Shaftesbury im Anschluss an die Differenzierung zwischen »Inspiration« als echtem und »Enthusiasmus« als falschem Gefühl:

»But the Passion they raise is much alike. For when the Mind is taken up in Vision, and fixes its viewer either on any real Object, or mere Specter of Divinity; when it sees, or thinks it sees any thing prodigious, and more than human; its Horrour, Delight, Confusion, Fear, Admiration, or whatever Passion belongs to it [...] will have something vast, *immane*, and (as Painters say) *beyond Life*. And this is what gave occasion to the name of *Fanaticism*, as it was us'd by the Antients in its original Sense, for an *Apparition* transporting the Mind.«[226]

Der Enthusiasmus »transportiert« den Geist, er bewegt und überträgt ihn; er ist also – in seiner ›falschen‹ wie auch in seiner ›echten‹ Form – eine mediale Kraft, die den Geist aus sich selbst herausbewegt und sowohl in rezeptiver wie auch produktiver Hinsicht eine außerordentliche Kraft der *Mitteilung* darstellt. So kann der Enthusiasmus – der im 18. Jahrhundert immer wieder für seine »unsociability« kritisiert wurde – für Shaftesbury zur Grundlage des sozialen Verhaltens überhaupt werden.[227] Shaftesbury greift demnach auf die Vorgabe Platons zurück, der im Dialog *Ion* die enthusiastische Begeisterung als einen Zustand der Vermittlungsfähigkeit charakterisiert, der – gleich einem ›Magneten‹ – verschiedene räumlich wie zeitlich getrennte Instanzen in eine Kommunikation miteinander bringt.[228] In diesem Sinne schreibt Shaftesbury:

225 Ebd., S. 310.

226 Ebd., S. 372.

227 Vgl. Lawrence E. Klein: Sociability, Solitude, and Enthusiasm. In: Huntington Library Quarterly 60 (1997), S. 153-177, hier: S. 171f.

228 Platon: Sämtliche Werke. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Auf der Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck neu hrsg. von Ursula Wolf. Bd. 1-4. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, Bd. 1, S. 72 (*Ion* 533d).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»So that *Inspiration* may be justly call'd *Divine* ENTHUSIASM: For the Word it self signifies *Divine Presence*, and was made use of by the Philosopher whom the earliest Christian Fathers call'd *Divine*, to express whatever was sublime in human Passions. This was the spirit he allotted to *Heroes*, *Statesmen*, *Poets*, *Orators*, *Musicians*, and even *Philosophers* themselves. Nor can we, of our own accord, forbear ascribing to a noble Enthusiasm, whatever is greatly perform'd by any of *These*.«[229]

Indem er die großen Handlungen aller Helden, Staatsmänner, Poeten und Künstler als Folge einer »sensible Madness«, eines ›vernünftigen Wahnsinns‹ beschreibt, nimmt Shaftesbury einen traditionsreichen Topos über die Nähe herausragender Geistesleistungen zum Wahnsinn auf. Bereits in den lange Zeit Aristoteles zugeschriebenen (und wohl in seiner Schule zusammengestellten) *Problemata Physica* heißt es: »Warum erweisen sich alle außergewöhnlichen Menschen in Philosophie oder Dichtung oder in den Künsten als Melancholiker; und zwar ein Teil von ihnen so stark, daß sie sogar von krankhaften Erscheinungen, die von der schwarzen Galle ausgehen, ergriffen werden [...]?«[230] Trotz aller Möglichkeit der Verfälschung des Enthusiasmus beharrt Shaftesbury damit auf der Möglichkeit der göttlichen Präsenz im Enthusiasten, die ihn zu großen Gedanken und Taten anspornt.

Kant über Enthusiasmus als moralische Erhitzung

Kants Aussage, es sei »niemals« ohne Enthusiasmus »in der Welt etwas Großes ausgerichtet worden«, ist ein nahezu wörtliches Zitat aus Shaftesburys *Letter concerning Enthusiasm*: hier heißt es, die *Problemata Physica* paraphrasierend, man könne nicht umhin, alles, »whatever is greatly perform'd«, dem Enthusiasmus zuzuschreiben.

In seiner Unterscheidung zwischen ›Enthusiasmus‹ und ›Fanatismus‹ schließt Kants *Versuch* ersichtlich an Shaftesburys Text an. Die Bestimmung, der ›Enthusiast‹ sei »durch eine moralische Empfindung als durch einen Grundsatz« erhitzt, während der ›Fanatiker‹ (oder ›Schwärmer‹) »einer vermeinten unmittelbaren Eingebung« erlegen sei, folgt prinzipiell

229 Shaftesbury: Standard Edition (wie Anm. 212), Bd. I/1, S. 372.

230 Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung (wie Anm. 32), Bd. 19, S. 250 (*Problemata Physica*, 953a). Vgl. zur ausführlichen Diskussion dieser Passage Földényi: Melancholie (wie Anm. 90), S. 14-58, sowie Walter Benjamin: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928]. 7. Aufl. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 225), S. 127f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Unterscheidung zwischen ›echtem‹ und ›falschem‹ Enthusiasmus bei Shaftesbury. Der »Schwärmer« erleidet eine Einbildung, er ist ›verrückt‹, der Enthusiast hingegen ist aufgrund einer moralischen Affektion begeistert. Anders als Shaftesbury differenziert Kant zwischen ›Fanatismus‹ (bzw. ›Schwärmerei‹) und Enthusiasmus nicht anhand der Unterscheidung zwischen ›falscher‹ und ›echter‹ Eingebung. Kant versucht vielmehr, eine jeweils verschiedene *Quelle* der Eingebung zu bestimmen, welche die beiden Phänomene *a priori* differenziert.

In einer Fußnote zu den *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* heißt es demgemäß:

»Der Fanatizism muß vom *Enthusiasmus* jederzeit unterschieden werden. Jener glaubt eine unmittelbare und außerordentliche Gemeinschaft mit einer höheren Natur zu fühlen, dieser bedeutet den Zustand des Gemüts, da dasselbe durch irgend einen Grundsatz über den geziemenden Grad erhitzt worden, es sei nun durch die Maxime der patriotischen Tugend, oder der Freundschaft, oder der Religion, ohne daß hiebei die Einbildung einer übernatürlichen Gemeinschaft etwas zu schaffen hat.«[231]

Der Fanatiker (oder ›Schwärmer‹) vermeint eine »Gemeinschaft mit einer höheren Natur« zu fühlen, während das Gemüt des Enthusiasten nicht durch ein *Gefühl*, sondern durch einen *Grundsatz* erhitzt wird. Obgleich Kant in den *Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen* noch eine Vielzahl verschiedener Grundsätze mit unterschiedlicher philosophischer Dignität (Patriotismus, Freundschaft, Religion) als Quellen des Enthusiasmus für möglich hält, präfiguriert die grundsätzliche Unterscheidung zwischen »Gefühl« und »Grundsatz« deutlich die spätere, für die Polemik *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton* entscheidende Differenz zwischen dem Hören auf die »Stimme des Gefühls« und demjenigen auf die »Stimme der Vernunft«.

Wenn Kant schreibt, Enthusiasmus verlaufe »ohne die Einbildung einer übernatürlichen Gemeinschaft«, dann heißt dies nicht, dass der Enthusiasmus generell ohne eine Affektion des Gemüts durch die Einbildungskraft bewirkt würde. Im Gegenteil ist Enthusiasmus die Bezeichnung für den Zustand einer vollständig enthemmten und entgrenzten Tätigkeit der Einbildungskraft. In der *Kritik der Urteilskraft* bestimmt Kant den Enthusiasmus als »Idee des Guten mit Affekt«[232] und verbindet diese Bestimmung mit einer notwendigen Aktivierung des Affekts durch die Einbildungskraft. So heißt es weiter: »Im Enthusiasm, als Affekt, ist

231 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 878 (*Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen*, A 99).

232 Ebd., Bd. 5, S. 362 (*KdU* § 29, B 121).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die Einbildungskraft zügellos«.[233] Die *Zügellosigkeit* der Einbildungskraft im Enthusiasmus ergibt sich hier – im Kontext der Diskussion des Erhabenen – freilich nicht dadurch, dass es ihr »schwärmerisch« gelänge, etwas Übersinnliches sinnlich zu erfassen, sondern dadurch, dass sie vor *jeder* Repräsentation überhaupt zurückweicht und auf das Unrepräsentierbare – die »Idee« des »Guten« – zielt.[234] Es sei, so führt Kant aus, ein Irrtum anzunehmen, dass die Nichtdarstellbarkeit des moralischen Gesetzes im Bereich der Sinnlichkeit dieses

»alles dessen beraubt, was sie den Sinnen empfehlen kann, sie alsdenn keine andere als kalte, leblose Billigung und keine bewegende Kraft oder Rührung bei sich führen würde. Es ist gerade umgekehrt; denn da, wo die Sinne nichts mehr vor sich sehen, und die unverkennliche und unauslöschliche Idee der Sittlichkeit dennoch übrig bleibt, würde es eher nötig sein, den Schwung einer unbegrenzten Einbildungskraft zu mäßigen, um ihn nicht bis zum Enthusiasm steigen zu lassen, als aus Furcht vor Kraftlosigkeit dieser Ideen sie in Bildern und kindischem Apparat Hülfe zu suchen.«[235]

Enthusiasmus ist die paradoxe Repräsentation einer Idee, die »übrig« bleibt, nachdem »die Sinne nichts mehr vor sich sehen« und also alle Repräsentation an ihr Ende gekommen ist. Es handelt sich demnach um einen Zustand, in dem das Vermögen der Repräsentation, die Einbildungskraft, über ihre eigenen Grenzen geht. Indem sie das Gemüt durch eine Idee affiziert, die schlechterdings keine sinnliche Gestalt annehmen kann, und indem sie gerade aus diesem Verlust aller Sinnlichkeit einen besonderen »*Schwung*« erhält, um »*bewegende Kraft*« und »*Rührung*« zu entfalten, zeigt sich die Einbildungskraft hier als Mittel der Vernunft. Es ist mithin also nichts anderes als der »Schwung« der Vernunft, der das Gemüt im Enthusiasmus bis an die Grenze des Wahnsinns führt. Wenn Enthusiasmus für Shaftesbury »*a sensible kind of Madness*« war, eine vernünftige Art, wahnsinnig zu sein, dann wird sie bei Kant zum Wahnsinn der Vernunft, zu einem von der Vernunft ausgelösten Wahnsinn. Dass der Enthusiasmus wie die ›Schwärmerei‹ eine Nähe zur Geisteskrankheit und zum Wahnsinn besitzt, stellt Kant mit aller Klarheit fest:

»Wenn der Enthusiasm mit dem *Wahnsinn*, so ist die Schwärmerei mit dem *Wahnwitz* zu vergleichen, wovon der letztere sich unter allen am wenigsten mit dem Erhabenen verträgt, weil er grüblerisch lächerlich ist. Im Enthusiasm, als

233 Ebd., S. 366 (*KdU* § 29, B 126).

234 Vgl. Fenves: A Peculiar Fate (wie Anm. 141), S. 263.

235 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 5, S. 365f. (*KdU § 29*, B 125).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Affekt, ist die Einbildungskraft zügellos; in der Schwärmerei, als eingewurzelter brütender Leidenschaft, regellos. Der erstere ist vorübergehender Zufall, der den gesundesten Verstand bisweilen wohl betrifft; der zweite eine Krankheit, die ihn zerrüttet.«[236]

Im Zustand der *Begeisterung*, durch seine *unbegrenzte* Einbildungskraft mit *bewegender Kraft* und *Rührung* durch die *Idee des Guten* affiziert, ähnelt der Enthusiast dem Wahnsinnigen, insofern auch seine Vorstellungen die Grenzen des Sichtbaren weit hinter sich lassen und keine Rücksicht auf die apriorische Struktur des Verstandes mehr nehmen. Der Enthusiasmus überschreitet alle Grenzen der Endlichkeit und führt zu einer begeisterten Annäherung an die Unendlichkeit der Vernunft. Der Enthusiast hört die Befehle der »*Stimme der Vernunft*« in seinem Kopf, wie Kant es in *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton* beschreibt, und erleidet folglich so etwas wie eine sittliche Schizophrenie.

Mit dem Konzept des Enthusiasmus geht Kants Theorie des Wahnsinns weit über die von Rousseau übernommene kulturkritische Geste der Totalisierung des Wahnsinns hinaus. Der *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* beschreibt, wie auch alle späteren Ausführungen Kants zu diesem Thema, nicht allein die Unmöglichkeit eines Zustands jenseits der Verrücktheit in der ›bürgerlichen‹ Welt, sondern mit dem Enthusiasmus auch eine Form des Wahnsinns, die »*den gesundesten Verstand bisweilen betrifft*« und ohne welchen »*niemals in der Welt etwas Großes ausgerichtet worden*« ist. Der immer wieder als nüchterner Rationalist missverstandene Kant interpretiert den Enthusiasmus damit als einen Zustand der Verstandeslosigkeit, der moralisch höchst erwünscht ist, weil er durch eine Affizierung mit einer Idee der Vernunft ausgelöst wird.

Insofern Enthusiasmus mit der »Stimme der Vernunft« eine fremde Stimme im Kopf des Enthusiasmierten erklingen lässt, eröffnet dieser Zustand eine Alterität, der sich gänzlich anders gestaltet als die kontrollierte Alterisierung durch den *sensus communis*.[237] Die Begeisterung ermöglicht ein Zusammensein mit einem Anderen, das nicht über die Einsicht in die geteilte apriorische Struktur der Erfahrung verläuft, sondern über eine enthusiastische Anteilnahme an dem gemeinschaftlichen Wunsch, den Ideen der Vernunft Wirklichkeit zu verschaffen. In diesem Sinn beschreibt Kant im *Streit der Fakultäten* die politische Bedeutung des Enthusiasmus. Die Erfahrung der Französischen Revolution, so führt

236 Ebd., S. 366 (*KdU § 29*, B 126).

237 Vgl. Peter Fenves: Introduction: The Topicality of Tone. In: Raising the Tone of Philosophy. Late Essays by Immanuel Kant, Transformative Critique by Jacques Derrida. Hrsg. von Peter Fenves. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1999, S. 1-48, hier: S. 31.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kant hier aus, hat ihre wahre Bedeutung in der Reaktion der Zuschauer. Der *Enthusiasmus* der Zuschauer in den Nachbarländern Frankreichs zeigt für Kant die moralische Bedeutung der Revolution. Die Revolution führt vor, dass Menschen den Lauf der Geschichte verändern können und dass folglich eine Verbesserung der politischen Zustände möglich ist. »Die Revolution eines geistreichen Volks, die wir in unseren Tagen haben vor sich gehen sehen, mag gelingen oder scheitern«, schreibt Kant;

»sie mag mit Elend und Greueltaten dermaßen angefüllt sein, daß ein wohldenkender Mensch sie, wenn er sie, zum zweitenmal unternehmend, glücklich ausführen könnte, doch das Experiment auf solche Kosten zu machen nie beschließen würde – diese Revolution, sage ich, findet doch in den Gemütern aller Zuschauer (die nicht selbst in diesem Spiele mit verwickelt sind) eine *Teilnehmung* dem Wunsche nach, die nahe an Enthusiasm grenzt, und deren Äußerung selbst mit Gefahr verbunden war, die also keine andere, als eine moralische Anlage im Menschengeschlecht zur Ursache haben wird.«[238]

In den Augen der deutschen Betrachter verwandelt sich die Revolution in ein *Schauspiel*, aber daraus folgt keineswegs ihre Bedeutungslosigkeit, sondern im Gegenteil gewinnt sie erst in diesem Akt überhaupt eine Bedeutung. Ob die Revolution gelingt oder nicht, ob sie in »Elend und Greueltaten« versinkt, wird gleichgültig, denn es kommt nur noch darauf an, dass sie für den Zuschauer zum *Zeichen* dafür wird, dass Menschen Geschichte verändern können und so eine Verbesserung der Zustände hin zu einer Realisierung der Ideen der Vernunft bewirken können. Die »*Teilnehmung* dem Wunsche nach, die nahe an Enthusiasm grenzt«, ist ausgelöst durch die Vergegenwärtigung dieses Zeichens durch die erhitzte und unbegrenzte Einbildungskraft der Zuschauer. Indem diese durch das Schauspiel der fernen Revolution mit *bewegender Kraft* und *Rührung* angesprochen werden, beweist sich ihre Begeisterung als die *moralische Anlage*, gleichfalls zu versuchen, die Idee des Guten zu verwirklichen.

Es bleibt aber eine Verunsicherung durch die unbestreitbare Nähe von ›Schwärmerei‹ und ›Enthusiasmus‹. Obgleich beide in Kants Schema des Wahnsinns entgegengesetzte Bewertungen erhalten, sind sie sich ähnlich: Beide bezeichnen einen Zustand, in dem die Einbildungskraft das Gemüt mit einer Vorstellung affiziert, die über alle Sinnlichkeit hinausgeht. Wenn aber, um abermals die Begrifflichkeit aus *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton* aufzugreifen, sowohl die »*Stimme der Vernunft*« als auch die »*Stimme des Gefühls*« unter keinen Umständen durch die Sinne erfassbar werden kann und sich beide einer Affek-

238 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 358 (*Der Streit der Fakultäten*, A 143f.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

tion durch die Einbildungskraft verdanken, wie kann dann mit philosophisch strenger Sicherheit zwischen beiden unterschieden werden?

In der *Kritik der Urteilskraft* scheint diese Unterscheidung für Kant ein lösbares Problem darzustellen. Er führt hier, neben einigen recht problematischen Unterscheidungen wie ›*Affekt*‹ – ›*Leidenschaft*‹ und ›*vorübergehender Zufall*‹ – ›*eingewurzelte brütende Leidenschaft*‹ die Differenz zwischen positiver und negativer Darstellung an, die ›Schwärmerei‹ und Enthusiasmus unterscheidbar werden lassen soll. So schreibt Kant über den Modus der Vergegenwärtigung der »Idee des Guten« durch den Enthusiasmus:

»Diese reine, seelenerhebende, bloß negative Darstellung der Sittlichkeit bringt dagegen keine Gefahr der Schwärmerei, welche ein Wahn ist, über alle Grenzen der Sinnlichkeit hinaus etwas sehen, d.i. nach Grundsätzen träumen (mit Vernunft rasen) zu wollen; eben darum, weil die Darstellung bei jener bloß negativ ist.«[239]

Eine »*negative Darstellung*« ist in diesem Sinn eine solche, die keinen Gegenstand darbietet, sondern allein die Unerreichbarkeit dieses Gegenstandes. Es bleibt der Einbildungskraft überlassen, diesen in einem Akt der enthusiastischen Entgrenzung dennoch vorzustellen. Die Vernichtung der Sinnlichkeit regt, in einem *erhabenen* Moment, die Einbildungskraft zu höchster Begeisterung und zur Überschreitung aller Grenzen der Sinnlichkeit an. Aus diesem Grund betont Kant gleich an zwei Stellen seiner Untersuchung des Erhabenen die besondere Erhabenheit des Bilderverbots.

»Vielleicht gibt es keine erhabenere Stelle im Gesetzbuche der Juden, als das Gebot: Du sollst dir kein Bildnis machen, noch irgend ein Gleichnis, weder dessen was im Himmel, noch auf der Erden, noch unter der Erden ist usw. Dieses Gebot allein kann den Enthusiasm erklären, den das jüdische Volk in seiner gesitteten Epoche für seine Religion fühlte, wenn es sich mit andern Völkern verglich, oder denjenigen Stolz, den der Mohammedanism einflößt.«[240]

In seiner Begeisterung geht Kant so weit, den ersten Satz dieser Passage einige Seiten der *Kritik der Urteilskraft* später noch einmal variiert vorzubringen:

»Vielleicht ist nie etwas Erhabneres gesagt, oder ein Gedanke erhabener ausgedrückt worden, als in jener Aufschrift über dem Tempel der *Isis* (der Mutter

239 Ebd., Bd. 5, S. 366 (*KdU § 29*, B 125).
240 Ebd., S. 365 (*KdU § 29*, B 124f.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Natur): ›Ich bin alles, was da war, und was da sein wird, und meinen Schleier hat kein Sterblicher aufgedeckt‹.«[241]

Ich bin das, was sich nicht darstellt, nicht darbietet; Du kannst mich nicht sehen und wirst es nie können, sagt der »erhabenste« Gedanke, welcher der Göttin Isis in den Mund gelegt wurde. »*Negative Darstellung*« führt in eine Paradoxie, denn die Darstellung wird dazu gezwungen, sich selbst zu negieren und zu widersprechen. Die »Stimme der Vernunft« würde in diesem Sinne nur dann dem Gesetz der »negativen Darstellung« gehorchen, wenn sie schweigen würde oder – allenfalls – ihre Unhörbarkeit verkünden würde. Der doppelte Schritt des Erhabenen, welcher der Vernichtung der sinnlichen Darstellung eine Entgrenzung der Einbildungskraft zur Darbietung der Ideen folgen lässt, muss demnach jederzeit potenziert werden. Solange die Ideen der Vernunft in der sinnlichen Welt nicht dargestellt werden können, muss jede enthusiastische Darbietung der Einbildungskraft das Gesetz der Undarstellbarkeit zugleich aussagen *und* übertreten und also instabil bleiben.[242]

Kant hat diese Problematik durchaus bedacht. Eine mögliche Lösung bietet sich in Kants Theorie des »symbolischen Anthropomorphismus«, wie sie in den *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik* (1783) formuliert wird. Der Kontext ist hier die Frage, wie sich Sprache auf das beziehen lässt, das der Erkenntnis durch den menschlichen Verstand *a*

241 Ebd., S. 417 (*KdU 49*, B 194f. [Anmerkung]).

242 Es ergibt sich jederzeit die Möglichkeit und Gefahr, auch »für das Negative zu schwärmen«, wie Schelling anmerkt – zwar ohne expliziten kritischen Bezug auf Kant, aber durchaus auf das Konzept der »negativen Darstellung« in der *Kritik der Urteilskraft* beziehbar. »Am blindesten«, schreibt Schelling 1806, »schwärmen alle die, welche für das rein Negative schwärmen. Alles wahrhaft Positive erfüllt den Menschen und erfüllt ihn ganz; die für ein Negatives schwärmen, sind nothwendig leer und müssen den Gegenstand ihrer Beschäftigung außer sich suchen. So gewisse Schwärmer für die Aufklärung. Was wollen sie denn? [...] Ueberhaupt nichts Positives; nur wegschaffen wollen sie, z.B. Klöster, Heiligenbilder, den religiösen Aberglauben. Wie aber, wenn nun die Klöster und alle Fratzen verschwunden sind [...]? Da stehen sie dann müßig, und es wäre kein ander Mittel, als daß ein Theil von ihnen selbst, dem gemeinen Besten sich aufopfernd, Mönche oder Heilige würden [...], nur damit wieder etwas wegzuschaffen wäre« (Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Darstellung des wahren Verhältnisses der Naturphilosophie zu der verbesserten Fichteschen Lehre [1806]. In: ders.: Schriften von 1806-1813. Unveränd. reprograf. Nachdruck d. Ausg. Stuttgart u. Augsburg, Cotta, 1861. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, S. 1-126, hier: S. 45).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

priori entzogen bleiben muss. Insofern das Verstehen von Sprache für Kant notwendigerweise die Herstellung einer sinnlichen Vorstellung durch die Einbildungskraft impliziert, ergibt sich hier ein fundamentales Problem für jede Metaphysik. Sprache ist *per se* anthropomorph, indem sie für die Sinne *a priori* unerreichbare Entitäten notwendigerweise als sinnlich erfahrbare Gestalten darstellt. Kants Lösungsversuch besteht hier in der Unterscheidung zwischen *dogmatischem* und *symbolischem* Anthropomorphismus:

»Wir halten uns aber auf dieser Grenze, wenn wir unser Urteil bloß auf das Verhältnis einschränken, welches die Welt zu einem Wesen haben mag, dessen Begriff selbst außer aller Erkenntnis liegt [...]. Denn alsdenn eignen wir dem höchsten Wesen keine von den Eigenschaften an sich selbst zu, durch die wir uns Gegenstände der Erfahrung denken, und vermeiden dadurch den dogmatischen Anthropomorphismus, wir legen sie aber dennoch dem Verhältnisse desselben zur Welt bei, und erlauben uns einen symbolischen Anthropomorphism, der in der Tat nur die Sprache und nicht das Objekt selbst angeht.«[243]

Symbolisch ist in diesem Sinn für Kant eine Sprache, die um die Grenzen des eigenen Wissens weiß und die deshalb nur in der Form der Analogie spricht, ohne eine Aussage über die Objekte des Sprechens an sich treffen zu wollen. Das symbolische Zeichen verspricht eine Auflösung der Paradoxie der »negativen Darstellung«, indem es das Objekt der Darstellung darbietet und gleichzeitig darstellt, dass es *nur* eine analogische und also anthropomorphe Darstellung des Objekts geben kann. Insofern der symbolische Anthropomorphismus »nur die Sprache« betrifft und nicht das »Objekt selbst«, geht es Kant hier um eine philosophische Sprache, die ihre eigene Figuralität jederzeit ausstellt und damit ihre eigene epistemologische Unsicherheit vorführt. »With this distinction«, kommentiert Cathy Caruth,

»Kant rests the entire weight of the critical system – the full rigor of negative thinking – upon the capacity for a certain kind of figuration. Or rather, upon the capacity of criticism to know this figuration, that is, to distinguish between the dogmatic and and symbolic anthropomorphism, or to define the symbol rigorously and completly. [...] The symbol, that is, always remembers that it is, only, a symbol. It knows, one could say, that it posits.«[244]

243 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 3, S. 232f.

244 Cathy Caruth: Empirical Truths and Critical Fictions. Locke, Wordsworth, Kant, Freud. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1991, S. 75f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das Problem der »negativen Darstellung«, so zeigt sich, ist für Kant weitaus mehr als nur ein spezielles Problem im Rahmen einer Ästhetik des Erhabenen, sondern weitaus eher ein allgemeines Problem philosophischer Darstellung.

Wenngleich Kant seine Beschreibung des symbolischen Anthropomorphismus erst zwanzig Jahre nach dem Erscheinen des *Versuchs* verfasst hat und seine Ausführungen über den Enthusiasmus in der *Kritik der Urteilskraft* noch später, sind entscheidende Elemente der Theorie des Enthusiasmus und seiner Form der sprachlichen Darstellung hier bereits zu bemerken. Die Passage, die der *Versuch* dem Enthusiasmus widmet, führt diesen als eine Vergegenwärtigung eines anderen vor.

»Wer durch eine moralische Empfindung als durch einen Grundsatz mehr erhitzt wird, als es andere nach ihrem matten und öfters unedlen Gefühl sich vorstellen können, ist in ihrer Vorstellung ein Phantast. Ich stelle den *Aristides* unter Wucherer, den *Epiktet* unter Hofleute und den *Johann Jacob Rousseau* unter die Doktoren der Sorbonne. Mich deucht, ich höre ein lautes Hohngelächter, und hundert Stimmen rufen: *Welche Phantasten*! Dieser zweideutige Anschein von Phantasterei, in an sich guten moralischen Empfindungen, ist der *Enthusiasmus*, und es ist niemals ohne denselben in der Welt etwas Großes ausgerichtet worden.«[245]

Diese Beschreibung des Enthusiasmus wirkt ihrerseits *begeistert* und gibt damit ein Beispiel für ihre eigene Aussage. Das Vermögen des Enthusiasmus als »*Teilnehmung*« an den moralischen Handlungen anderer wird hier in einer geradezu *halluzinativen* Sequenz (»*Ich stelle*«, »*ich höre* ein lautes Hohngelächter«) vorgeführt. Wenn Kant im Schreiben den Blick auf verstorbene (Epiktet) oder fernab weilende (Rousseau) Philosophen wirft und sogar eine akustische Wahrnehmung dieser Szenerie hat, dann führt das einen Akt der Einbildung »chimärischer« Elemente in die sinnliche Wahrnehmung vor, wie sie Kant als »Verrückung« bezeichnet hat. Indem Kants Text eine Reihe von literarischen Miniaturen evoziert, versucht er zugleich, seinen Enthusiasmus an den Leser zu vermitteln und auch diesen zur »Teilnehmung« zu ermutigen.

Enthusiasmus wird hier somit *nicht* von einer tatsächlichen Manifestation einer »Stimme der Vernunft« ausgelöst, sondern von der fiktionalen Evokation einer dramatischen Szenerie. Keine Äußerung einer übersinnlichen Stimme im Menschen, sondern die Einbildungskraft ist es, welche die moralische Bewegung des Enthusiasmus hier hervorbringt. Nicht ohne Grund spricht Kant von einem »*zweideutigen Anschein von*

245 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 896 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 25f.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Phantasterei« im Enthusiasmus. *Zweideutig* ist dieser Anschein somit nicht nur, weil die ›Masse‹ der Menschen, die sich für ›gesund‹ hält, den Enthusiasten für verrückt erklärt. Zweideutig ist dieser Anschein auch, weil ein *Anschein von Phantasterei* jedem Enthusiasmus weiterhin innewohnen muss, solange er als Auslöser seiner *bewegenden Kraft* und *Rührung* ein sinnlich erfassbares Zeichen, eine zumindest vorgestellte Manifestation des Willens und der Stärke der Vernunft benötigt.

Die Zweideutigkeit des Enthusiasmus ist somit in seiner transzendentalen Struktur angelegt. Aufgrund der unüberwindlichen Trennung zwischen der Sphäre der Sinne und derjenigen der Vernunft kann die enthusiasmierende »Stimme der Vernunft« nur als Phantasma und als Phantom in Erscheinung treten. In diesem Sinn räumt Kant in der Polemik *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton* ein, dass es unmöglich sei, die Herkunft der »Stimme der Vernunft« zu ermitteln.

»Die verschleierte Göttin, vor der wir beiderseits unsere Knie beugen, ist das moralische Gesetz in uns, in seiner unverletzlichen Majestät. Wir vernehmen zwar ihre Stimme, und verstehen auch gar wohl ihr Gebot; sind aber beim Anhören in Zweifel, ob sie von dem Menschen, aus der Machtvollkommenheit seiner eigenen Vernunft selbst, oder ob sie von einem anderen, dessen Wesen ihm unbekannt ist, und welches zum Menschen durch seine eigene Vernunft spricht, herkomme.«[246]

Wir hören die »Stimme der Vernunft« in uns, die wir der verschleierten Göttin Isis zuschreiben. Diese Personifizierung ist aber der Ausdruck einer radikalen Unsicherheit, denn es ist unmöglich zu bestimmen, *wessen* Stimme tatsächlich in unserem Kopf moralische Befehle verkündet. Um verkünden zu können, muss die Stimme diese Zweideutigkeit riskieren. Entsprechend ist in Kants Texten kein Mangel an literarisierenden und metaphorischen Personifizierungen des moralischen Gesetzes – der *Schleier der Isis*, die *Stimme der Vernunft* –, welche der Logik der analogischen Sprache folgen, die Kant bei den Neuplatonikern als Schwärmerei anklagt. Entsprechend wird die Grenze zwischen ›Enthusiasmus‹ und ›Schwärmerei‹ brüchig und instabil, und niemand kann *a priori* zwischen beiden unterscheiden.

Nur im Sinn der Unterscheidung Kants zwischen dogmatischem und symbolischem Anthropomorphismus kann hier noch eine Differenz aufrechterhalten bleiben. Wenn der Schwärmer glaubt, mit einem höheren Wesen zu kommunizieren oder eine sinnlich erfahrene Gemeinschaft zu

246 Ebd., Bd. 3, S. 395 (*Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton*, A 423). Vgl. zu dieser Passage auch Fenves: Introduction: The Topicality of Tone (wie Anm. 237), S. 31f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erleben, muss sie einem dogmatischen Anthropomorphismus anheimfallen. Ein symbolischer Anthropomorphismus, welcher sich dagegen »nur die Sprache angeht« und nicht das »Objekt«, würde dagegen seiner eigenen Metaphorizität und damit seiner phantastischen Struktur bewusst bleiben und dies jederzeit auch vorführen. Nicht zuletzt in diesem Versuch, einen dogmatischen Anthropomorphismus zu vermeiden, kann die philosophische Bedeutung der durchgehenden Ironie und Selbstironie des *Versuchs über die Krankheiten des Kopfes* gesehen werden.

Schreiben und Wahnsinn: Die Säftelehre des »Versuchs«

Der Zusammenhang zwischen Schreiben und Wahnsinn wird im letzten Absatz des *Versuchs* erneut aufgenommen. Hier spricht Kant, an den ironischen Beginn des Textes anknüpfend, von dem Wahnsinn des eigenen Textes.[247] Kant schreibt, dass ein Arzt gegen die »Tobsucht eines *gelehrten Schreiers*« am ehesten »katharktische Mittel, in verstärkter Dosis genommen«, verwenden sollte. Ein solches Mittel ist etwa das Schreiben:

»Denn da nach den Beobachtungen des *Swifts* ein schlecht Gedicht bloß eine Reinigung des Gehirns ist, durch welches viele schädliche Feuchtigkeiten, zur Erleichterung des kranken Poeten, abgezogen werden, warum sollte eine elende grüblerische Schrift nicht auch dergleichen sein? In diesem Fall aber wäre es ratsam, der Natur einen anderen Weg der Reinigung anzuweisen, damit das Übel gründlich und in aller Stille abgeführt werde, ohne das gemeine Wesen dadurch zu beunruhigen.«[248]

Der *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* enthüllt in seinem letzten Satz, dass er in erster Linie ein Versuch ist, den Kopf seines Verfassers von den Krankheiten seines Kopfes zu »reinigen«. Es handelt sich nicht zuletzt um einen Versuch über die Krankheiten des Kantschen Kopfes, ein Versuch über den Wahnsinn ihres Autors.

Insofern Kant es unternimmt, seinen Wahn durch das Schreiben eines *Versuchs über die Krankheiten des Kopfes* zu purgieren, zu reinigen und zu heilen, mündet seine Theorie in eine Interpretation der antiken Säftelehre. So schreibt Kant:

247 Vgl. zu diesem Zusammenhang auch Schwab: Wit, Satire, and Low Humor in Early Kant (wie Anm. 10), S. 140f.

248 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 901 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 30).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Ich habe die Gebrechen der Erkenntniskraft *Krankheiten des Kopfes* genannt, so wie man das Verderben des Willens eine *Krankheit des Herzens* nennet. Ich habe auch nur auf die Erscheinungen derselben im Gemüte acht gehabt, ohne die Wurzel derselben ausspähen zu wollen, die eigentlich wohl im Körper liegt und zwar ihren Hauptsitz mehr in den Verdauungsteilen, als im Gehirne haben mag, wie die beliebte Wochenschrift, die unter dem Namen des Arztes allgemein bekannt ist, es im 150. 151. 152ten Stücke wahrscheinlich dartut.«[249]

Die Behauptung Kants, die Wurzeln der Geisteskrankheiten lägen »in den Verdauungsteilen«, greift auf eine lange medizinische Tradition zurück. Schon für Galen führte die Erkrankung des Hypochondriums, der oberen Bauchgegend, nicht nur zu Verdauungsstörungen, sondern auch zu seelischen Störungen, etwa der Melancholie.[250] Dass diese Ansicht noch im 18. Jahrhundert vertreten wurde, zeigt Kants Quelle. Bei jener »beliebten Wochenschrift, die unter dem Namen des Arztes allgemein bekannt ist«, handelt es sich um Johann August Unzers *Der Arzt*. Im 150., 151. und 152. Stück derselbigen wird das humoralpathologische Argument entwickelt, »daß die Krankheiten des Gemüths auf eine entfernte Weise von dem Verderben der Verdauungskräfte herrühren könnten.«[251] Die vornehmliche Praxis, die Unzer gegen die »Gemütskrankheiten« anführt, ist die der ›Purgierung‹, der ›Reinigung‹, der *Katharsis*.

Katharsis bezeichnet in der aristotelischen *Poetik* die Wirkung der Tragödie auf ihre Zuschauer. »Die Tragödie ist«, heißt es in der Übersetzung Fuhrmanns, »[...] Nachahmung von Handelnden [...], die Jammer und Schaudern [*ἐλέου καί φόβου*] hervorruft und hierdurch eine Reinigung [*κάθαρσιν*] von derartigen Erregungszuständen bewirkt.«[252] Der Begriff der *Katharsis* meint – im Kontext der antiken Säftelehre – das heilsame, durch ›katharktische‹ Mittel beförderte, Ausscheiden von schädlichen Stoffen und wurde in diesem Sinne schon bei Platon aus dem Bereich der Medizin in den der Ethik übertragen.

249 Ebd., S. 900 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 30).

250 Vgl. Földényi: Melancholie (wie Anm. 90), S. 61; Schings: Melancholie und Aufklärung (wie Anm. 10), S. 70f.

251 Johann August Unzer: Der Arzt. Eine medicinische Wochenschrift. Neueste von dem Verfasser verbesserte und viel vermehrte Ausgabe. Sechster Theil [1761]. Hamburg, Lüneburg, Leipzig: Gotthilf Christian Berth 1769, S. 583 (*150. Stück*). Zum medizinhistorischen Kontext und zur Wirkung des *Arztes* vgl. Stefan Bilger: Üble Verdauung und Unarten des Herzens. Hypochondrie bei Johann August Unzer (1727-1799). Würzburg: Königshausen & Neumann 1990, bes. S. 47ff.

252 Aristoteles: Poetik (wie Anm. 56), S. 19.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Kants Therapeutik des Wahnsinns bewegt sich damit durchweg in den Bahnen literarästhetischer Kategorien. Das »katharktische Mittel« gegen den philosophischen Wahnsinn ist das Schreiben, das Zeichen und die Wirkung der Einbildungskraft. Die ›Einbildung‹, die den Akt des Schreibens begleitet und von diesem hervorgebracht wird, besitzt einerseits eine potentiell gefährliche Dimension, indem sie sich verselbständigen kann und zum Wahnsinn werden kann; andererseits jedoch ist sie auch eine Form der Distanzierung – sowohl zwischen den Menschen als auch eine Distanzierung eines Menschen zu sich selbst. Sie entfernt den Einzelnen aus der Isolation der unmittelbaren Sinnlichkeit und erlaubt es ihm, sich die Gesellschaft antiker oder zeitgenössischer Philosophen vorzustellen und sich an ihnen zu messen. Der philosophische Text als das materialisierte Ergebnis einer solchen Einbildung ist somit zugleich ein potentiell heilbares »katharktisches Mittel« wie auch eine potentielle Gefahr für das »gemeine Wesen«.

II. 5 »Velut aegri somnia«: Der Wahnsinn der Sprache (Kant, Swedenborg)

Swedenborg als Phantast – Die »wundersame Übereinkunft«

Die zwei Jahre nach dem Erscheinen des *Versuchs über die Krankheiten des Kopfes* nächste größere Schrift Kants, die 1766 publizierten *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik* lassen sich als eine konsequente Weiterentwicklung der im *Versuch* angelegten Themen verstehen.

Wie bereits der *Versuch*, sind auch die *Träume eines Geistersehers* ein hybrider Text, dessen Gattung sich nur schwer benennen lässt. Naheliegend wäre es, von einer Polemik zu sprechen, denn weite Teile des Textes widmen sich einer scharfen Auseinandersetzung mit Kants Zeitgenossen Emanuel Swedenborg, dem »Geisterseher«. Was aber ist ein Geisterseher? »Es lebt zu Stockholm ein gewisser Herr *Schwedenborg*«, schreibt Kant,

»ohne Amt oder Bedienung [...]. Seine ganze Beschäftigung besteht darin, daß er, wie er selbst sagt, schon seit mehr als zwanzig Jahren mit Geistern und abgeschiedenen Seelen im genauesten Umgange stehet, von ihnen Nachrichten aus der andern Welt einholet und ihnen dagegen welche aus der gegenwärtigen

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

erteilet, große Bände über seine Entdeckungen abfaßt und bisweilen nach London reiset, um die Ausgabe derselben zu besorgen.«[253]

Die Behauptung Swedenborgs ist also, mit Geistern in Kommunikation zu stehen. Kant paraphrasiert drei Anekdoten, in denen sich diese angebliche Fähigkeit zeigt: drei Plots zu Geistererzählungen, in denen Swedenborg jeweils ein Wissen unter Beweis stellt, das »ihm von keinem lebendigen Menschen konnte erteilt sein«[254] und das er folglich nur durch den Kontakt mit Geistern, mit »abgeschiedenen Seelen« erworben haben kann. Dass die Geschichten um Swedenborg an populäre Gespenstergeschichten erinnern, ist Kant nicht entgangen: Er spricht von »Geistererzählungen«,[255] »Erzählungen«[256] oder »Märchen«.[257]

Als *Literatur* sind Swedenborgs Berichte aber das Gegenteil von tatsächlicher Erfahrung, sondern nur das, was ›man‹ denkt und ›sagt‹, Bestandteile eines kollektiven Halbwissens. »Erzählung« bedeutet damit in diesem Zusammenhang das Gerücht, die *fama*: dasjenige, das überall umherwandert, sich unkontrollierbar verbreitet und sich überall einzuschleichen vermag.[258] Wiederum geht es darum, einer kontagiösen Bedrohung zu begegnen, die das gesamte Volk ergreifen könnte. Wie auch im Falle der »Schwärmerei« ist es hier die unkontrollierte »Phantasterei« der Einbildungskraft, die eine Ansteckung ganzer Massen mit ihrem Wahnsinn auszulösen droht. Die Literatur – die ›schlechte‹, die populäre Literatur zumal –, die »gemeine Erzählung«, ist nichts anderes als eine Materialisierung der »Phantasterei«.

In den Bereich der Literatur verweist bereits das Motto der Abhandlung. »Velut aegri somnia, vanae Finguntur species«[259] liest man auf der Titelseite, mit dem knappen Hinweis auf Horaz als Autor. Die Sentenz entstammt dem ersten Absatz der horazischen *Ars Poetica*, die mit einem Angriff auf die gegen die Regeln des Möglichen gefertigte (und also ›phantastische‹) Dichtung beginnt:

»Wollte zum Kopf eines Menschen ein Maler den Hals eines Pferdes fügen und Gliedmaßen, von überallher zusammengelesen, mit buntem Gefieder bekleiden, so daß als Fisch von häßlicher Schwärze endet das oben so reizende Weib:

253 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 966 (*Träume eines Geistersehers*, A 84).
254 Ebd., S. 967 (*Träume eines Geistersehers*, A 86).
255 Ebd., S. 958 (*Träume eines Geistersehers*, A 69).
256 Ebd., S. 967 (*Träume eines Geistersehers*, A 86).
257 Ebd., S. 968 (*Träume eines Geistersehers*, A 89).
258 Vgl. ebd., S. 923 (*Träume eines Geistersehers*, A 4).
259 Ebd., S. 921.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

könntet ihr da wohl, sobald man euch zur Besichtigung zuließ, euch das Lachen verbeißen, Freunde? Glaubt mir, Pisonen, solchem Gemälde wäre ein Buch ganz ähnlich, in dem man Gebilde, so nichtig wie Träume von Kranken, erdichtet [*velut aegri somnia, vanae fingentur species*], so daß nicht Fuß und nicht Kopf derselben Gestalt zugehören.«[260]

Horaz trägt keineswegs ein Plädoyer gegen die Freiheit der Dichter vor, darzustellen, »was sie nur wollen [*quidlibet audendi*]«.[261] Vielmehr geht es in der *Ars Poetica* um eine Begrenzung der Einbildungskraft auf die Darstellung des Möglichen und Wahrscheinlichen.

Der Verweis auf Horaz ist in den *Träumen eines Geistersehers* nicht ohne Bedeutung: Indem Kant seiner Schrift ein Zitat des lateinischen Autors voranstellt, verdeutlicht er, dass es ihm nicht darum geht, die Literatur oder die Einbildungskraft *als solche* zu verdammen und statt ihrer ein ›reines‹ Denken, eine ›reine‹ Philosophie (der *ratio*) zu installieren. Lediglich die übersteigerte, unkontrollierte und ›chimärische‹ Ausübung der Einbildung soll kritisiert werden – im vollen Wortsinn der Kritik: unterschieden werden von einem gerechtfertigten Gebrauch. Swedenborg ist dabei das Paradigma des ›Phantastischen‹: ist dieser, schreibt Kant, »wenn man ihm selbst glauben darf, der Erzgeisterseher unter allen Geistersehern [...], so ist er auch sicherlich der Erzphantast unter allen Phantasten, man mag ihn nun aus der Beschreibung derer, welche ihn kennen, oder aus seinen Schriften beurteilen.«[262] Wenn Swedenborg ein »Phantast« ist, dann lässt sich sein gesamtes Denken und Schreiben, seine gesamte »Geisterseherei«, als »Verrückung« verstehen.

Die Erzählungen Swedenborgs sind demnach »Phantastereien«, Produkte einer »verrückten«, maß- und regellosen Einbildungskraft. Die von Horaz entlehnte und noch den Titel der Abhandlung über Swedenborg bestimmende Metapher für diese Produkte ist die des *Traums*: Swedenborgs Erzählungen, so Kant, sind »*Träumereien*«. Als solche sind sie aber nicht einfach unwahr. Sie sind so täuschend, dass sie dem Träumenden als vollständig real erscheinen. Wenn das Subjekt nach Kant keinen unmittelbaren und unvermittelten Zugriff auf die ›Realität‹ hat, wenn sich seine Beziehung zu den äußeren Dingen und zu sich selbst vielmehr ausschließlich im Medium der *Vorstellung* gestaltet – und d.h., als eine Synthese von Sinnlichkeit und Verstand durch die Einbildungskraft nach Maßgabe der durch die Einbildungskraft hervorgebrachten reinen For-

260 Horaz: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. Übers. von Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam 1972, S. 4f.

261 Ebd.

262 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 966 (*Träume eines Geistersehers*, A 84).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

men der Anschauung Raum und Zeit –, dann beinhaltet seine Realität immer schon ›eingebildete‹, ›geträumte‹ oder gar ›phantastische‹ Elemente. Es gibt für den Menschen keine Möglichkeit, *a priori* zu wissen, ob er träumt oder wacht, ob er reale Dinge sieht oder ›Träumereien‹.

Folglich heißt es in den *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik* in aller Deutlichkeit:

»Der Unterschied aber zwischen Wahrheit und Traum wird nicht durch die Beschaffenheit der Vorstellungen, die auf Gegenstände bezogen werden, ausgemacht, denn die sind in beiden einerlei, sondern durch die Verknüpfung derselben nach denen Regeln, welche den Zusammenhang der Vorstellungen in dem Begriffe eines Objekts bestimmen, und wie fern sie in einer Erfahrung beisammen stehen können oder nicht.«[263]

Weil *jede* Wahrnehmung eines Objekts aufgrund der Diskursivität des menschlichen Verstandes eine Synthese aus verschiedenen einzelnen »Vorstellungen« durch die Einbildungskraft sein muss, gleichen sich ›chimärische‹ und reale Erfahrungen in der aktuellen Empfindung. Einzig *a priori* – durch Vernunftschlüsse (Regeln) über die Zusammenfügung der Objekte – oder *a posteriori* – durch Erfahrungswerte über die Möglichkeit des Zusammentreffens verschiedener Objekte – lässt sich ein Urteil fällen. Der Denker ist unter diesen Umständen angehalten, sich fortlaufend zu fragen, ob er wacht oder träumt oder ob er in den Zwischenzustand eines »Schlummers« gefallen ist, der ihn einen Traum für die Wahrheit halten lässt.

Insofern die Realität wie der Traum nichts anderes als ein Produkt der Einbildungskraft ist, kann man nicht einfach sagen, der Traum sei unwahr oder falsch. In der Vorstellung des Träumenden hat der Traum Realität. Freilich ist die Träumerei nur für den jeweils Träumenden real – sie ist *seine* Realität. Die Anstrengung, zwischen Traum und Wachen zu unterscheiden und zu trennen, soll eine *gemeinsame* Welt der *Erfahrung* konstituieren, in der sich die Denkenden gegenseitig austauschen und kritisieren können. Swedenborg wird also zum Objekt der Polemik Kants, weil er verdächtig ist, sich dieser Anstrengung zu entziehen und auf seiner privaten Wahrheit zu beharren. Bereits im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* führt Kant aus, dass die Opfer der »Gebrechen des Kopfes« sich notwendig in einer isolierten Position innerhalb der »bürgerlichen« Gemeinschaft wiederfinden – sofern es ihnen nicht gelingt, diese als »Schwärmer« aufzuheben und einen »Haufen« um sich zu bilden. In den *Träumen eines Geistersehers* schließlich findet Kant für diese Einsamkeit des Wahnsinnigen eine – fälschlicherweise Aristoteles

263 Ebd., Bd. 3, S. 154 (*Prolegomena § 13*, A 65f.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zugeschriebene – Formulierung, die er offensichtlich so treffend findet, dass er sie noch in seiner *Anthropologie* (1798) wiederholen wird:

»*Aristoteles* sagt irgendwo: *Wenn wir wachen, so haben wir eine gemeinschaftliche Welt, träumen wir aber, so hat ein jeder seine eigne*. Mich dünkt, man sollte wohl den letzteren Satz umkehren und sagen können: wenn von verschiedenen Menschen ein jeglicher seine eigene Welt hat, so ist zu vermuten, daß sie träumen.«[264]

Wie der ›Schwärmer‹ verstößt der ›Träumer‹ gegen alle Regeln des Kantschen *sensus communis*: Er verlässt den Raum nachprüfbarer Erfahrung und spricht ausschließlich subjektiv. In diesem Sinne spricht Kant von den »Privaterscheinungen«[265] Swedenborgs. Die Attribute, mit denen Kant die Erzählungen Swedenborgs belegt, lassen immer wieder das gleiche Urteil anklingen: *Träumerei*, *Phantasterei*, *Unsinn*, *Wahnsinn*. Mit dieser Diagnose könnte das Thema Swedenborg eigentlich bereits erledigt sein. Seine gesammelten Werke – »acht Quartbände voll Unsinn«[266] – scheinen sich von vornherein eher als Objekt einer medizinischen denn als das einer philosophischen Untersuchung anzubieten. »Daher«, schreibt Kant, »verdenke ich es dem Leser keineswegs, wenn er, anstatt die Geisterseher vor Halbbürger der andern Welt anzusehen, sie kurz und gut als Kandidaten des Hospitals abfertigt, und sich dadurch allen weiteren Nachforschens überhebt.«[267]

Doch so einfach macht Kant es sich offensichtlich nicht. Warum aber hat sich Kant so ausführlich mit den »Verrückungen« des schwedischen Autors auseinandergesetzt? Die Antwort, die Kant gibt, lautet: weil Swedenborgs wahnsinnige Visionen seiner eigenen »Theorie von Geistern«[268] auf eine für Kant unangenehme Art und Weise nahekommt. In den Schriften Swedenborgs, so Kant, findet sich

»eine so wundersame Übereinkunft mit demjenigen, was die feineste Ergrübelung der Vernunft über den ähnlichen Gegenstand herausbringen kann, daß der Leser mir es verzeihen wird, wenn ich hier diejenige Seltenheit in den Spielen der Einbildung finde, die so viel andere Sammler in denen Spielen der Natur angetroffen haben, als wenn sie etwa im fleckichten Marmor die heilige Fami-

264 Ebd., S. 952 (*Träume eines Geistersehers*, A 58). Das Zitat stammt nicht von Aristoteles, sondern von Heraklit (Fragment B 89).

265 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 981 (*Träume eines Geistersehers*, A 113).

266 Ebd., S. 973 (*Träume eines Geistersehers*, A 98).

267 Ebd., S. 959 (*Träume eines Geistersehers*, A 72).

268 Ebd., S. 963 (*Träume eines Geistersehers*, A 79).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lie, oder, in Bildungen von Tropfstein, Mönche, Taufstein und Orgeln [...]; lauter Dinge, die niemand sonsten sieht, als dessen Kopf schon vorher damit angefüllet ist.«[269]

Indem er in Swedenborgs Erzählungen die »*feineste Ergrübelung der Vernunft*« und also seine eigene Philosophie – in den *Träumen des Geistersehers* die *Träume der Metaphysik* – wiederfindet, scheint Kant zu jenen »Phantasten« zu gehören, welche dazu neigen, die Produkte der eigenen Phantasie »chimärisch« mit der äußeren »Wirklichkeit« zu vermischen. Nicht zufällig erinnert jemand, der in »fleckichtem Marmor« die »heilige Familie« wiederzuerkennen vermag, an den »wachenden Träumer« aus dem *Versuch*, der in einem Bettvorhang eine menschliche Gestalt zu erkennen glaubt. Somit erscheint wiederum Kant als ein »Phantast«, der in einer delirierenden Lektüre noch die phantastischsten Schriften mit seinen Lehren übereinstimmend findet. Wie aber kommt Kant auf diesen Eindruck der »wundersamen Übereinkunft«?

Kants Geisterlehre – Moralische Affektion als Gothic Novel – Die Kluft zwischen Moral und Physis

Die *Träume eines Geistersehers* beginnen, wie es sich für eine strenge philosophische Abhandlung gehört, mit einer Klärung der zu verwendenden Begriffe. Hier sieht Kant Handlungsbedarf: »Ich weiß also nicht, ob es Geister gebe, ja, was noch mehr ist, ich weiß nicht einmal was das Wort *Geist* bedeutet.«[270] Seine spätere Unterscheidung zwischen *synthetischen* und *analytischen* Urteilen vorwegnehmend, fragt Kant demgemäß zunächst einmal (analytisch) nach dem im Begriff des Geistes begriffenen Inhalt, ohne daraus schon (synthetisch) eine Aussage über die Möglichkeit der realen Existenz des bezeichneten Dings getroffen zu haben.

Was also bedeutet das Wort ›Geist‹? Der eigentlichen Wortbedeutung gemäß kann ›Geist‹, in Anlehnung an das französische ›*esprit*‹, eine kognitive Befähigung meinen. Sodann kann es aber auch *jeden* Menschen bezeichnen, insofern dieser nicht nur ein *körperliches*, sondern auch ein *geistiges* Wesen ist. In diesem Sinn wäre es allerdings kaum ungewöhnlich, einen ›Geist‹ zu erblicken, urteilt Kant. »So ist es denn also keine Wundergabe, Geister zu sehen; denn wer Menschen sieht, der sieht Wesen, die Vernunft haben.«[271]

269 Ebd., S. 973 (*Träume eines Geistersehers*, A 97f.).
270 Ebd., S. 926 (*Träume eines Geistersehers*, A 9).
271 Ebd., S. 925 (*Träume eines Geistersehers*, A 8).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es muss also eine zusätzliche Bestimmung zu »Wesen mit Vernunft« hinzutreten. Kant nennt als notwendige weitere Bedingung die Immaterialität. Als »Geist« können demnach jegliches »einfache« und »immaterielle Wesen« bezeichnet werden, »wenn sie Vernunft haben«.[272] Im Gegensatz dazu müssten »einfache Substanzen [...], deren Zusammensetzung ein undurchdringliches und ausgedehntes Ganzes gibt, [...] materielle Einheiten, ihr Ganzes aber Materie heißen.«[273] Sodann wird man zwar nicht mehr sagen können, dass der Mensch ein Geist *sei*, wohl aber, für Kant eine notwendige Folgerung, dass der Mensch Geist *habe*. Als diesen bewertet er seine eigene »Seele«.[274]

Wenn aber die menschliche »Seele« ein »Geist« ist, dann *gibt* es nicht nur Geister – immaterielle, vernünftige Wesen –, sondern es folgt auch, dass die Geister Kräfte entfalten können und Einfluss nehmen können: sowohl aufeinander als auch auf die materielle Welt. Kant entfaltet diesen Gedanken in einem knappen Exkurs im ersten Teil der *Träume eines Geistersehers*, einem »Versuch [...], der [...] etwas außer meinem Wege liegt«.[275] Erwartungsgemäß kommt Kant hier umgehend auf Fragen der Moral zu sprechen, denn in diesem Bereich sieht Kant – man erinnere sich an den Abschnitt über den Enthusiasmus im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* – naheliegenderweise die Notwendigkeit des Bezugs auf andere begründet, der sich nicht auf materielle (sinnliche) Einflüsse reduzieren lassen kann. So schreibt Kant:

»Wenn wir äußere Dinge auf unsere Bedürfnis [sic] beziehen, so können wir dieses nicht tun, ohne uns zugleich durch eine gewisse Empfindung gebunden und eingeschränkt zu fühlen, die uns merken läßt, daß in uns gleichsam ein fremder Wille wirksam sei, uns unser eigen Belieben die Bedingung von äußerer Beistimmung nötig habe. Eine geheime Macht nötiget uns, unsere Absicht zugleich auf anderer Wohl oder nach fremder Willkür zu richten, ob dieses gleich öfters ungern geschieht, und der eigennützigen Neigung stark widerstreitet, und der Punkt, wohin die Richtungslinien unserer Triebe zusammenlaufen, ist also nicht bloß in uns, sondern es sind noch Kräfte, die uns bewegen, in dem Wollen anderer außer uns. Daher entspringen die sittlichen Antriebe, die uns oft wider den Dank des Eigennutzes fortreißen [...].«[276]

Kant gibt hier eine dramatisierte Variante seiner Theorie des Alterisierung. Es ist für Kant nicht nur nicht ungewöhnlich, sondern unvermeid-

272 Ebd., S. 928 (*Träume eines Geistersehers*, A 12f.).
273 Ebd. (*Träume eines Geistersehers*, A 13).
274 Vgl. ebd., S. 934 (*Träume eines Geistersehers*, A 25).
275 Ebd., S. 942 (*Träume eines Geistersehers*, A 40).
276 Ebd., S. 943 (*Träume eines Geistersehers*, A 42).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lich, dass jedes menschliche Wesen (»*wir*«) in sich die Wirksamkeit eines »*gleichsam* [...] *fremden Willens*« verspürt. Wie fremd ist allerdings ein »*gleichsam*« fremder Wille? Mit dieser zugleich offenen und vagen Formulierung scheint sich Kant in dieser Passage nicht entscheiden zu können, ob er über die Macht der Vernunft (und also über das Modell des Enthusiasmus) oder über die sinnliche Affektion durch ›Sympathie‹ (und also das Modell der ›Schwärmerei‹) spricht. Es ist jedoch Kants philosophischer Strenge zuzurechnen, dass er die problematische Differenzierung zwischen ›Enthusiasmus‹ und ›Schwärmerei‹ hier zurücknimmt und beide in einer allgemeinen Theorie der »Geister« behandelt. Der Enthusiasmus erscheint hier wortwörtlich als *Begeisterung*, als der Eingriff eines Geistes, von dem nicht einmal Formen und Konturen bekannt sind und der folglich nur als »*geheime Macht*« bezeichnet werden kann.

Moralphilosophie ist alsdann nichts weiter als eine Fortsetzung der *Gothic Novel* mit anderen Mitteln (und umgekehrt).[277] Shaftesbury und Horace Walpole finden sich damit in einer überraschenden Nähe wieder, die vor Kant niemand wahrgenommen zu haben scheint. An diesem Punkt wird die beunruhigende »Ähnlichkeit«, die Kant zwischen seinen eigenen Überlegungen und den »Phantastereien« Swedenborgs wahrgenommen hat, erkennbar: Sowohl Kant als auch Swedenborg gehen von der Existenz einer »unsichtbaren«, immateriellen und »moralischen« Welt neben der sichtbaren und materiellen Welt aus, und beide sehen den Menschen prinzipiell als eine Person an, die in beiden Welten zugleich lebt. »Dadurch sehen wir uns«, folgert Kant, »in den geheimsten Beweggründen abhängig von der *Regel des allgemeinen Willens*, und es entspringt daraus in der Welt aller denkenden Naturen eine *moralische Einheit* und systematische Verfassung nach bloß geistigen Gesetzen.«[278]

Seiner allgemeinen Geringschätzung der Philosophie des *moral sense* gemäß betont Kant ausdrücklich, dass seine Theorie des »Geistes« nicht mit dieser zu verwechseln sei. So urteilt er: »Will man diese in uns empfundene Nötigung unseres Willens zur Einstimmung mit dem allgemeinen Willen das sittliche Gefühl nennen, so redet man davon nur als von einer Erscheinung dessen, was in uns wirklich vorgeht, ohne die Ursachen derselben auszumachen.«[279] Wer aber nur von einer »Erschei-

277 Zur Beziehung zwischen Kants Theorie des »Geistes« und Kleists *Das Bettelweib von Locarno* vgl. etwa Thomas Dutoit: Ghost Stories, the Sublime and Fantastic Thirds in Kant and Kleist. In: Colloquia Germanica 27 (1994), S. 225-254.

278 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 943 (*Träume eines Geistersehers*, A 42).

279 Ebd., S. 943f. (*Träume eines Geistersehers*, A 42f.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nung« redet, ohne die »Ursachen« zu kennen, der träumt und dichtet, der schreibt Literatur und keine Philosophie.

Die entscheidende Frage ist für Kant nun, ob der wissenschaftliche Standard, den der von ihm bewunderte Newton in die Physik einführte, in der Metaphysik jemals erreicht werden kann:

»So nannte *Newton* das sichere Gesetz der Bestrebungen aller Materie, sich einander zu nähern, die *Gravitation* derselben [...]. Gleichwohl trug er keine Bedenken, diese Gravitation als eine wahre Wirkung einer allgemeinen Tätigkeit der Materie ineinander zu behandeln, und gab ihr daher den Namen der *Anziehung*. Sollte es nicht möglich sein, die Erscheinung der sittlichen Antriebe in den denkenden Naturen [...] gleichfalls als die Folge einer wahrhaft tätigen Kraft [...] vorzustellen [...]?«[280]

Kants Metaphorik erinnert hier an die Vorgaben Newtons.[281] Dennoch beantwortet Kant seine Frage nach der Übertragbarkeit der Newtonschen Strenge auf den Bereich der Metaphysik (und also der Sitten) schließlich negativ – mit der Begründung, dass gerade der »Reiz« dieser Übertragung misstrauisch stimmen müsse. Eine Welt, in der sich die »Anziehungen« und »Zurückstoßungen« der »Seelen« zueinander auf klare Gesetze bringen lassen, wäre zu sehr eine »ideale« Welt, eine Traumwelt, als dass der Philosoph mit ihr zufrieden sein könnte:

»Wenn man diesen Gedanken so viel Scheinbarkeit zugesteht als erforderlich ist, um die Mühe zu verdienen, sie an ihren Folgen zu messen, so wird man vielleicht durch den Reiz derselben unvermerkt in einige Parteilichkeit gegen sie verflochten werden. Denn es scheinen in diesem Falle die Unregelmäßigkeiten mehrenteils zu verschwinden, die sonsten bei dem Widerspruch der mo-

280 Ebd., S. 944 (*Träume eines Geistersehers*, A 43).

281 Wenn Kant in seiner *Allgemeinen Naturgeschichte und Theorie des Himmels* (1755) im Anschluss an Newtons Dualismus von Attraktion und Repulsion (Anziehung und Abstoßung) ausdrücklich »keine anderen Kräfte als die Anziehungs- und Zurückstoßungskraft zur Entwicklung der großen Ordnung der Natur« (ebd., S. 242 [*Allgemeine Naturgeschichte*, A XLVIf.]) anerkennen will, so spricht er in den *Träumen eines Geistersehers* in Analogie dazu von einem »Streit zweier Kräfte« im menschlichen Gemüt: »nämlich der Eigenheit, die alles auf sich beziehet, und der Gemeinnützigkeit, dadurch das Gemüt gegen andere außer sich getrieben und gezogen wird« (ebd., S. 942 [*Träume eines Geistersehers*, A 40]). Vgl. zu Kants Verhältnis zu Newtons Physik Caruth: Empirical Truths and Critical Fictions (wie Anm. 244), S. 60-64.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ralischen und physischen Verhältnisse hier auf der Erde so befremdlich in die Augen fallen.«[282]

Zwischen den »moralischen« und den »physischen« Verhältnissen öffnet sich für Kant ein »Widerspruch«, eine Kluft. Der Mensch ist zugleich ein sinnliches (materielles) und ein unsinnliches (vernünftiges) Wesen, und der Übergang zwischen beiden Ebenen ist nicht unproblematisch: Es bedarf einer Übersetzung, eines Sprungs, der scheitern kann und als »Widerspruch« verstanden werden muss. Die Kluft zwischen *Moral* und *Physis* – oder zwischen *Geist* und *Körper* – entspricht mit anderen Worten derjenigen zwischen Freiheit und Sinnlichkeit: zwischen der Freiheit des Willens und den Gesetzen der Natur. Die Doppelung von Moral und Physis, Geist und Körper kann als eine frühe Form der Differenz zwischen *noumenalen* und *phänomenalen* Vorstellungen verstanden werden. Man kann in diesem »Widerspruch der moralischen und physischen Verhältnisse« eine mildere Form der »Kluft« wiedererkennen, die Kant 1790 im Vorwort der *Kritik der Urteilskraft* mit apodiktischer Strenge zwischen der Welt der Sinnlichkeit und der der Vernunft – und also zwischen der *Kritik der reinen Vernunft* und der *Kritik der praktischen Vernunft* – zur Sprache bringt. »Das Gebiet des Naturbegriffs, unter der einen, und das des Freiheitsbegriffs, unter der anderen Gesetzgebung«, schreibt Kant hier, »sind gegen allen wechselseitigen Einfluß, den sie für sich (ein jedes nach seinen Grundgesetzen) auf einander haben könnten, durch die große Kluft, welche das Übersinnliche von den Erscheinungen trennt, gänzlich abgesondert.«[283]

Der Wahnsinn der Sprache

Die Differenz zwischen der ›geistigen‹ und der ›physischen‹ Existenz ist mithin – so sehr sie an platonische Dualismen von Leib und Seele erinnern mag – eine frühe Version der für Kants gesamtes Werk entscheidenden Erkenntnis über die *Endlichkeit*. In der *Kritik der reinen Vernunft* wird Kant die Endlichkeit als die Unfähigkeit des menschlichen Verstandes zur unmittelbaren Anschauung seiner Objekte beschreiben. Der Verstand ist darauf angewiesen, die von der Sinnlichkeit gegebenen Daten zu synthetisieren und zu analysieren, um erkennen zu können.[284]

282 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 944 (*Träume eines Geistersehers*, A 44).

283 Ebd., Bd. 4, S. 270 (*KdU*, B LIII, A LI).

284 Vgl. Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik (wie Anm. 102), S. 30.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Endlichkeit des menschlichen Intellekts äußert sich in den *Träumen eines Geistersehers* darin, dass verschiedene ›geistige‹ Wesen nicht unmittelbar miteinander kommunizieren können, sondern die Vermittlung über ihre physische Existenz benötigen. In dieser »Kluft« zwischen beiden Sphären öffnet sich ein Raum für den Widerspruch zwischen moralischen Gedanken und ihrer physischen Realisierung, zwischen Absicht und Verwirklichung – man könnte sagen: zwischen Theorie und Praxis. Wenn es Geister gibt, führt Kant aus, dann können sie mit dem ihnen zugewiesenen Körper und mit anderen Geistern nur dann kommunizieren, indem sie eine Kluft überwinden, die jede physische Äußerung in einen Widerspruch zu ihrer moralischen Intention setzen kann. Die Kluft ermöglicht Missverständnisse ebenso wie Täuschung und Verstellung, mit anderen Worten: ›Kunst‹, Sprache und Rhetorik. »Alle Moralität der Handlungen«, schreibt Kant,

»kann nach der Ordnung der Natur niemals ihre vollständige Wirkung in dem leiblichen Leben der Menschen haben, wohl aber in der Geisterwelt nach pneumatischen Gesetzen. Die wahre Absichten, die geheime Beweggründe vieler aus Ohnmacht fruchtlosen Bestrebungen, der Sieg über sich selbst, oder auch bisweilen die verborgene Tücke bei scheinbarlich guten Handlungen, sind mehrenteils vor den physischen Erfolg in dem körperlichen Zustande verloren, sie würden aber auf solche Weise in der immateriellen Welt als fruchtbare Gründe angesehen werden müssen [...].«[285]

Tücke, Täuschung, Verstellung: Jene Phänomene, die Kant zu Beginn des *Versuchs über die Krankheiten des Kopfes* als charakteristisch für die »bürgerliche Verfassung« beschreibt und die sich in der Anthropologie als »erlaubter moralischer Schein« finden, erscheinen hier als transzendental notwendiger »moralischer Schein«. Nachdem er auf eine etwas vorkritische Art und Weise dargelegt hat, dass der Mensch zugleich ein Bewohner der »sichtbaren und unsichtbaren Welt« sei und deshalb in zwei verschiedene Personen zerfalle, wobei »die Vorstellungen, der einen, ihrer verschiedenen Beschaffenheit wegen, keine begleitenden Ideen von denen der anderen Welt sind, und daher, was ich als Geist denke, von mir als Mensch nicht erinnert wird«,[286] steuert Kant demnach zielsicher die Frage der Bedingung der Möglichkeit der *Vermittlung* zwischen beiden »Welten« und also die Frage des Zeichens und der Sprache an.

»Diese Ungleichartigkeit der geistigen Vorstellungen und derer, die zum leiblichen Leben des Menschen gehören«, schreibt Kant,

285 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 944f. (*Träume eines Geistersehers*, A 44f.).

286 Ebd., S. 947 (*Träume eines Geistersehers*, A 49f.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»darf indessen nicht als eine so große Hindernis angesehen werden, daß sie alle Möglichkeit aufhebe, sich bisweilen der Einflüsse von Seiten der Geisterwelt so gar in diesem Leben bewußt zu werden. Denn sie können in das persönliche Bewußtsein des Menschen zwar nicht unmittelbar, aber doch so übergehen, daß sie nach dem Gesetz der vergesellschafteten Begriffe diejenige Bilder rege machen, die mit ihnen verwandt sein, und analogische Vorstellungen unserer Sinne erwecken, die wohl nicht der geistige Begriff selber, aber doch deren Symbolen sind.«[287]

Die »unsichtbare Welt« der Geister wirkt nur mittelbar auf die »sichtbare Welt« der Menschen. Als Instanz dieser Vermittlung wirken die »vergesellschafteten Begriffe«, die im Bewusstsein der leiblichen Menschen Bilder »rege machen«, die mit denen der geistigen »verwandt« sind und »analogische Vorstellungen unserer Sinne erwecken«. Statt der unzugänglichen »geistigen Begriffe selber« kann der leibliche Mensch allein deren *Symbole* haben, ihre Bezeichnungen, die immerhin eine analogische und also aufgrund von Ähnlichkeiten konstruierte Vorstellung erwecken. Folglich ist es die Sprache, welche die ›Geisterwelt‹ mit der leiblichen Welt verbindet. Diese untersteht Kant zufolge »dem Gesetz der vergesellschafteten Begriffe«: Ihre Zeichen sind zwar sinnlicher und also leiblicher Natur, aber sie *erwecken* Vorstellungen, die *analog* sind zu den geistigen Begriffen, auf die sie verweisen. »Abgeschiedene Seelen und reine Geister«, folgert Kant,

»können zwar niemals unsern äußeren Sinnen gegenwärtig sein, noch sonst mit der Materie in Gemeinschaft stehen, aber wohl auf den Geist des Menschen, der mit ihnen in einer großen Republik gehört, wirken, sich nach dem Gesetze seiner Phantasei in verwandte Bilder einkleiden, und die Apparenz der ihnen gemäßen Gegenstände als außer ihm erregen.«[288]

Gleich, ob es um den Kontakt zu toten (»abgeschiedenen Seelen«) oder lebenden (»reine Geister«) anderen geht: Es gibt keine immaterielle, rein geistige Kommunikation, jede Wirkung eines Geistes auf einen anderen kann nur über sprachliche Zeichen geschehen. Die sprachlichen Symbole gehören eindeutig nicht zur immateriellen Welt, sie verdanken ihre Existenz der Notwendigkeit eines endlichen Wesens, auf die immaterielle Welt nur verweisend Bezug nehmen zu können. Dieser Bezug geschieht dadurch, dass Vorstellungen einer Sphäre Vorstellungen der anderen »*erwecken*«, die sich »*nach dem Gesetze der Phantasei in verwandte Bilder einkleiden*« können.

287 Ebd., S. 948 (*Träume eines Geistersehers*, A 50f.).
288 Ebd., S. 950 (*Träume eines Geistersehers*, A 56f.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Als das »Gesetz der Phantasei« kann unschwer das Gesetz der *Assoziation* erkannt werden. »Vergesellschaftete Begriffe« sind assoziierte Begriffe; Begriffe, die durch das Vermögen der Assoziation entstanden sind.[289] Die assoziierten Symbole vergesellschaften die leibliche und die geistige Natur des Menschen miteinander und erlauben eine begeisternde, enthusiasmierende Einwirkung der Vernunft auf leibliche Menschen. Nur als Symbol, als Zeichen, können geistige Vorstellungen auf leibliche Wesen, es die Menschen sind, einwirken und sie für diese empfänglich machen. Nur die sprachlichen Zeichen erlauben es den ›geistigen‹ Wesen, sich über den Umweg ihrer ›leiblichen‹ Existenz gegenseitig zu affizieren.

Insofern die menschlichen Doppelnaturen zwischen *Physis* und *Moral* nur durch sprachliche Zeichen eine Erinnerung an ihre geistige Natur haben können, sind diese nicht nur vergesellschaftete Begriffe, sondern zugleich *vergesellschaftende* Begriffe: Sie stellen die Möglichkeit einer Vergesellschaftung zwischen mehreren Individuen her. Das Vermögen der Assoziation, welches Kant hier als »Vergesellschaftung« eindeutscht, assoziiert nicht nur Zeichen miteinander, sondern schafft kraft dieses Aktes die Möglichkeit, dass verschiedene Wesen sich gegenseitig auf einer geistigen Ebene begegnen, auch wenn sie nur auf leiblicher Ebene in Kontakt treten können. Wenn aber sämtliche »Einflüsse von Seiten der Geisterwelt« nur durch Symbole evoziert werden können, dann kann auch die Beziehung zwischen geistiger und leiblicher Existenz *innerhalb eines Menschen* nur durch eine Evokation »analogischer Vorstellungen« geschehen. Die Frage, ob das Ich seine eigenen sprachlichen Äußerungen beherrschen kann, ist somit nicht nur für die Thematik der gesellschaftlichen Interaktion von Relevanz. Insofern Kant in den *Träumen eines Geistersehers* die »moralische« Einwirkung des geistigen auf das körperliche Ich als Resultat einer sprachlichen Handlung versteht,[290] steht hier ebenso der gesamte Raum der praktischen Vernunft zur Diskussion.

289 Ernst Müller sieht die »vergesellschafteten« Begriffe dagegen in der Tradition der »notiones communes«, der angeborenen Begriffe der Scholastik (vgl. Ernst Müller: Ästhetische Religiosität und Kunstreligion. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus. Berlin: Akademie 2004, S. 131). Die »vergesellschafteten« Begriffe sind demgegenüber aber gerade *nicht* »gemeinsam« (»*commun*«), denn in der »Kluft« zwischen moralischer und physischer Welt sieht Kant den Ursprung für alle Formen von Missverständnissen und Täuschungen aller Art.

290 Wenngleich Kant in seinen späteren Texten von dem platonischen Dualismus von ›Moral‹ und ›Physis‹ abrückt, beharrt er, wie auch immer implizit, darauf, die Selbstgesetzgebung der praktischen Vernunft als eine

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wie in der für Kant bedeutsamen Tradition des englischen Empirismus ist die Befähigung zur *Assoziation* hier das zentrale Vermögen des Menschen, das seinen Verstand überhaupt als *menschlichen* Verstand charakterisiert. Bereits in den frühen *Träumen eines Geistersehers* freilich unternimmt Kant es, die Bedeutung der Assoziation grundsätzlich neu zu bestimmen. Sie verbindet nicht mehr, wie noch für Hume, einzelne Bewusstseinsinhalte miteinander, sondern sie »erweckt« im leiblichen Bewusstsein die Erinnerung an eine geistige Existenz. Wie für seine philosophischen Vorgänger ist für Kant das Vermögen der Assoziation, der »vergesellschafteten Begriffe«, identisch mit dem Vermögen der »Darstellung«, der Einbildungskraft. Im Gegensatz zur ihm vorausliegenden poetologischen Tradition beruht die Wirkung der Einbildungskraft für Kant nicht auf visuellen Effekten, sondern auf *sprachlichen*. Wie Kant weiter ausführt, erweckt die Einbildungskraft Assoziationen zwischen dem körperlichen und dem geistigen Bewusstsein eines Menschen und ermöglicht so eine Darstellung vernünftiger Inhalte in einem »körperlichen Kleid«:

»Die Möglichkeit hievon können wir einiger maßen dadurch faßlich machen, wenn wir betrachten, wie unsere höhere Vernunftbegriffe, welche sich den geistigen ziemlich nähern, gewöhnlicher maßen gleichsam ein körperliches Kleid annehmen, um sich in Klarheit zu setzen. Daher die moralische Eigenschaften der Gottheit unter den Vorstellungen des Zorns, der Eifersucht, der Barmherzigkeit, der Rache u.d.g. vorgestellt werden; daher personifizieren Dichter die Tugenden, Laster oder andere Eigenschaften der Natur, doch so, daß die wahre Idee des Verstandes hindurchscheint [...].«[291]

Indem die »moralische Eigenschaft« einer Gottheit als die Vorstellung eines menschliches Gefühls wie Zorns, Eifersucht oder Barmherzigkeit veranschaulicht wird, kann ein »höherer Vernunftbegriff [...] gleichsam ein körperliches Kleid annehmen« und so Sichtbarkeit und Anschaulichkeit erlangen. Insofern Kant die symbolische Darstellung des geistigen Inhalts explizit als dessen »*Kleid*« benennt, wird deutlich, dass er das

sprachliche Handlung zu verstehen. So lässt sich zeigen, dass der kategorische Imperativ nach dem Modell des Versprechens – des sprachlichen Vorausgriffs auf eine kommende Handlung – operiert. Vgl. Werner Hamacher: Das Versprechen der Auslegung. Zum hermeneutischen Imperativ bei Kant und Nietzsche. In: ders.: Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (edition suhrkamp. 2026), S. 49-112, hier: S. 68.

291 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), S. 948 (*Träume eines Geistersehers*, A 51).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Symbol nach dem Paradigma der *Metapher* begreift. Diese wird, im Zusammenhang mit der Frage ihrer Angemessenheit, bereits in Aristoteles' *Rhetorik* mit der Metapher des Kleides beschrieben.[292] Kants Aussage, die »Einflüsse« aus der Geisterwelt würden »nach dem Gesetz der vergesellschafteten Begriffe [...] *analogische Vorstellungen*« im Bewusstsein der körperlichen Menschen erwecken, verweist darauf, dass Kant die Verwandlung des ›geistigen‹ Inhalts in eine ›körperliche‹ Form als einen metaphorisierenden Prozess denkt.

Die »nach der Analogie gebildete« Metapher gilt in der aristotelischen Rhetorik und in der folgenden rhetorischen Tradition als die gelungenste Form der Metapher.[293] Ausdrücklich weist Kant darauf hin, dass die bildliche Darstellung moralischer Eigenschaften in der ›Verkleidung‹ als menschliche Gefühle wesentlich die Praxis des »Dichters« ausmacht. Das verbildlichende Potential der Metapher bringt für Kant die Möglichkeit hervor, Geister mit Geistern sprechen zu lassen.

Zwar wird das metaphorische Sprechen hier – einen platonischen *topos* anzitierend – explizit nur dem »Dichter« zugesprochen, derjenigen Person also, die seiner Einbildungskraft freien Lauf lassen kann, ohne in Übereinstimmung mit der Wahrheit sprechen zu müssen. Ausdrücklich wird das »bildliche« Sprechen, das »Einkleiden« des Gedankens in ein »Bild«, auch in der späteren *Logik* (1800) nur den »ersten Philosophen« zugeordnet – und damit zu einer archaischen, naiven Praxis erklärt, die das Denken längst überwunden hat:

»Übrigens kleideten die ersten Philosophen alles in Bilder ein. Denn Poesie, die nichts anderes ist, als eine Einkleidung der Gedanken in Bilder, ist älter als die Prose. Man mußte sich daher anfangs selbst bei Dingen, die lediglich Objekte der reinen Vernunft sind, der Bildersprache und poetischen Schreibart bedienen.«[294]

Indem die Metapher aber das Paradigma des Zeichens und somit der Sprache überhaupt darstellt, ist nicht nur das Verhältnis zwischen dem

292 Vgl. Aristoteles: Rhetorik. Übers. von Franz G. Sieveke. 5. Aufl. München: Fink 1995 (UTB. 159), S. 171 (1405a): »Man muß aber sowohl die Epitheta als auch die Metaphern so auswählen, daß sie zueinander passen. [...] Man muß aber darauf achten, daß wenn dem Jüngling ein Purpurkleid paßt, was sich dann in gleicher Weise für den Greis schickt; denn nicht das gleiche Kleid paßt ihm«. Vgl. zur Metapher des Kleids für Sprache: Wolfram Groddeck: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld 1995 (Nexus. 7), S. 14f.

293 Vgl. ebd., S. 191 (1411a).

294 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 3, S. 451 (*Logik*, A 31).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

›geistigen‹ und dem ›leiblichen‹ Leben, sondern auch noch jedes philosophische Wissen über dieses Verhältnis auf »analogische Vorstellungen« und also auf metaphorische Sprache angewiesen. Dies zeigt sich insbesondere daran, dass die oben zitierte Passage nicht nur die Wirkung »analogischer Vorstellungen« beschreibt, sondern diese auch selbst *verwendet*. Indem Kant die Wirkung der »geistigen« Begriffe durch diejenige der ihnen »nahen« Vernunftbegriffe erklärt, beschreibt er die Wirkung der Analogie durch eine Analogie, die Wirkung der Metapher durch eine Metapher. Nicht ohne Zufall erweisen sich bei näherer Betrachtung sämtliche Schlüsselbegriffe der zitierten Passage – »Kleid«, »Klarheit«, »hindurchscheinen« – als kaum vermeidbare Metaphern der philosophischen Sprache.

Die philosophische Zuverlässigkeit der Aussage, es gäbe analogische Vorstellungen zwischen der Sphäre des Geistes und der des Körpers, basiert demnach auf nichts anderem als einer Analogie – derjenigen zwischen »Vernunftbegriffen« und »geistigen Begriffen«. Wenn man aber, wie Kant ausdrücklich schreibt, von einem »Widerspruch« zwischen der ›geistigen‹ und der ›körperlichen‹ Sphäre ausgehen muss, dann kann die epistemologische Sicherheit der metaphorischen Analogien nicht allzu hoch eingeschätzt werden. Der »Widerspruch« zwischen der moralischen und der physischen Welt trennt alle »höheren Vernunftbegriffe« unwiderruflich von der unsinnlichen Welt der Vernunft ab. Wenn Kant behauptet, sie würden sich den »geistigen« Begriffen »ziemlich *nähern*«, beweist die Metaphorik noch dieser Aussage das Gegenteil dessen, was Kant sagt. Die »Vernunftbegriffe« sind, ebenso wie die ganze philosophische Sprache Kants, keine Begriffe des »Geistes«, sondern solche des »körperlichen« Menschen.

Die pure Möglichkeit von Metaphorik, von Ironie, Verstellung, kurz: von Rhetorik in ihrer ganzen Mannigfaltigkeit, verunklart die Transparenz der Sprache und damit die Beziehung zwischen ›Geist‹ und ›Körper‹. Unter der Bedingung eines Widerspruchs zwischen der ›geistigen‹ und der ›körperlichen‹ Welt kann kein sprechendes leibliches Wesen sicher sein, ob es einen ›Geist‹ zum Ausdruck bringt, ob es etwas anderes als das vermeintlich Intendierte sagt oder ob es nur sinnlose Silben stammelt. Die auf den ersten Blick unproblematischen »analogischen« Übertragungen Kants erweisen sich so als ungewisse Sprünge über einen unüberschaubar breiten Graben. Der Widerspruch zwischen beiden Welten ermöglicht es, dass, wie Kant schreibt, sowohl »wahre Absichten«, »geheime Beweggründe« als auch »verborgene Tücke«[295] verschleiert, unsichtbar gemacht, ver- und entstellt und noch für das eigene Ich uner-

295 Ebd., Bd. 1, S. 944 (*Träume eines Geistersehers*, A 44).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kennbar werden. Kants Rhetorik der Transparenz (»*hindurchscheinen*«) entgegen wird der geistige ›Inhalt‹ im körperlichen »Kleid« nicht nur sichtbar, sondern im gleichen Moment verdeckt und unsichtbar. Weder bei seinen eigenen Worten noch bei denen eines Gegenübers kann das Ich jemals sicher sein, ob in ihnen ein Geist »hindurchscheint« oder verstellt wird.

Dieses Problem wirkt sich nicht nur auf die Möglichkeiten der Beziehung eines Ich zu anderen Ichs aus, sondern auch auf die Möglichkeit der Selbsterkenntnis des Ich. Unter der Bedingung eines *Widerspruchs* zwischen der ›moralischen‹ und der ›physischen‹ Existenz innerhalb des Menschen ist auch jede Selbsterkenntnis und Selbstreflexion des menschlichen Verstandes auf seine Diskursivität verwiesen. Wenn aber der ›Geist‹ sich nur auf der Umwegigkeit über seinen ›Leib‹ erkennen kann, ist die Möglichkeit eines jederzeitigen *Verkennens* die Bedingung der Möglichkeit dieses Erkennens.

Man kann diese Doppelbödigkeit in Kants Werk am ehesten anhand des Begriffs der *Assoziation* beschreiben. Diese wird in den frühen *Träumen eines Geistersehers* – in der Form der Einwirkung der geistigen Sphäre auf die physische nach dem »*Gesetz der vergesellschafteten Begriffe*« – als grundlegendes Medium des menschlichen Erkennens überhaupt beschrieben wird und spielt – als »Synthesis der Reproduktion in der Einbildung«[296] – noch in der Konzeption der Transzendentalen Deduktion der *Kritik der reinen Vernunft* eine entscheidende Rolle. Nun ist das Prinzip der Assoziation bereits bei den Locke und Hume, an deren Einschätzung der Bedeutung der Assoziation für mentale Prozesse insgesamt Kant anknüpft, doppelgesichtig. *Einerseits* ist die Assoziation das grundlegende Verfahren des Verstandes, indem sie Vorstellungen (*ideas*) aneinander bindet und so für Bewusstseinsakte (Erinnern oder Urteilen) überhaupt erst zugänglich macht; *andererseits* kann sie diese Leistung nur dadurch vollbringen, dass sie dem Verstand abwesende Vorstellungen als anwesend re-präsentiert und ihn so dazu verleitet, potentiell den Kontakt zur ›Wirklichkeit‹ zu verlieren und sich in einer Welt eingebildeter Chimären zu verirren.[297]

In seiner *Anthropologie* beschreibt Kant die Wirkung der Assoziation unter der temporalen Kategorie der *Beschleunigung*. Indem sie zu einer Vorstellung in höchster Geschwindigkeit andere Vorstellungen assoziiert, ermöglicht sie es dem Verstand, mehrere Vorstellungen zugleich ›präsent‹ zu haben und sie in Relation zueinander zu setzen. Insofern die-

296 Ebd., Bd. 2, S. 163f. (KrV, A 100f.).

297 Zu dieser Doppelgesichtigkeit der Assoziation vgl. Eckhard Lobsien: Kunst der Assoziation. Phänomenologie eines ästhetischen Grundbegriffs vor und nach der Romantik. München: Fink 1999, bes. S. 53-56.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

se belebende Wirkung jedoch jedem bewussten Denken vorausgehen muss, kann es von diesem weder kontrolliert noch gelenkt werden. Jeder *Sinn*, jede Synthese zu einer Erkenntnis ist erst das nachrangige Ergebnis einer Verstandesoperation, die einerseits nur durch die Assoziation gelingen, andererseits aber von eben dieser verhindert werden kann. Das Vermögen der Assoziation ist notwendig zugleich dasjenige der Dissoziation. Indem die Assoziation immer noch eine andere Vorstellung hinzurufen und ihre Geschwindigkeit steigern kann, kann es dem Verstand leicht unmöglich werden, einen Sinn in der Folge der eigenen Vorstellungen zu erkennen. »Das Gesetz der *Assoziation*«, schreibt Kant in der *Anthropologie*,

»ist: empirische Vorstellungen, die nach einander so oft folgten, bewirken eine Angewohnheit im Gemüt, wenn die eine erzeugt wird, die andere auch entstehen zu lassen. [...] Diese Nachbarschaft geht öfters sehr weit, und die Einbildungskraft geht vom Hundertsten aufs Tausendste oft so schnell, daß es scheint, man habe gewisse Zwischenglieder in der Kette der Vorstellungen gar übersprungen, obgleich man sich ihrer nur nicht bewußt geworden ist, so daß man sich selbst öfters fragen muß: wo war ich? von wo war ich in meinem Gespräch ausgegangen, und wie bin ich zu diesem Endpunkte gelangt?«[298]

Der Geschwindigkeit und Sprunghaftigkeit seiner eigenen Assoziationen überlassen, verliert das Ich sich buchstäblich selbst und kann sich nurmehr zerstreut fragen, wohin es durch eine unkontrollierbare Kraft seines eigenen Verstandes geführt wurde. Der Zusammenhang des *inneren Sinns* dissoziiert sich zur völligen Sinnlosigkeit. Wie Hegel in seiner *Enzyklopädie* bissig bemerken wird, sind die Gesetze der Assoziation allein schon durch die unendliche Vielfalt ihrer Kombinationsmöglichkeiten nur ein anderer Name für die vollständige Gesetzlosigkeit.[299]

Indem Kant in den *Träumen eines Geistersehers* explizit die sprachliche Assoziation als mediales Grundprinzip der Kommunikation zwi-

298 Vgl. Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 477f. (*Anthropologie § 28*, B 82f., A 81f.).

299 Vgl. Hegel: Werke (wie Anm. 86), Bd. 10, S. 262f. (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften § 455*): »Die sogenannten *Gesetze der Ideenassoziation* haben besonders in der mit dem Verfall der Philosophie gleichzeitigen Blüte der empirischen Psychologie ein großes Interesse gehabt. Fürs erste sind es keine *Ideen*, welche assoziiert werden. Fürs andere sind diese Beziehungsweisen keine *Gesetze*, eben darum schon, weil so viele Gesetze über dieselbe Sache sind, wodurch Willkür und Zufälligkeit, das Gegenteil eines Gesetzes, vielmehr statthat; es ist zufällig, ob das Verknüpfende ein Bildliches oder eine Verstandeskategorie, Gleichheit und Ungleichheit, Grund und Folge usf. ist.«

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

schen verschiedenen ›Geistern‹ (und der Relation eines ›Geistes‹ zu sich) beschreibt, importiert er unweigerlich die gesamte epistemologische Unzuverlässigkeit, die das Konzept der Assoziation mitbringt, in den menschlichen Verstand. Diese wird sichtbar in der Schwierigkeit, die Semantik der eigenen Sprache zu kontrollieren. Insofern jedes Wissen – und noch das Wissen eines Ich über sich selbst – aus *vergesellschafteten Begriffen* besteht, das Ich aber den Vorgang der Vergesellschaftung weder kontrollieren noch auch nur verstehen kann, ist es vollkommen abhängig von einer Macht, die ihn so schnell »vom Hundertsten aufs Tausendste« führen kann, dass er vergisst, wie er zu der erreichten Vorstellung kommen konnte. Die Ununterscheidbarkeit zwischen ›eigentlicher‹ und figurativer Sprache steht in den *Träumen eines Geistersehers* für das allgemeinere Problem des Subjekts, den Wirklichkeitsgehalt seiner Vorstellungen zu beherrschen.

Der *Widerspruch* zwischen Geist und Körper, zwischen Moral und Physis eröffnet die jederzeitige Möglichkeit von Täuschung, Selbsttäuschung, Halluzination oder Wahn. »Daß mein Wille meinen Arm bewegt, ist mir nicht verständlicher, als wenn jemand sagte, daß derselbe auch den Mond in seinem Kreise zurückhalten könnte«,[300] schreibt Kant. Beide Urteile – dass der Wille den Arm des Körpers bewegt und dass er den Mond zum Stillstand zwingt – sind prinzipiell »*nicht verständlich*«, weil sie Aussagen über die Verbindung der geistigen und der physischen Welt machen, die aufgrund der Kluft zwischen beiden Sphären jeder epistemologischen Sicherheit entbehren. Beide Urteile könnten im Verstand damit gleichberechtigt entstehen und als »vergesellschaftete Begriffe« assoziiert werden, und nur die allgemeine *doxa* vermag festzulegen, dass der Wille einen Arm bewegen kann, nicht aber den Mond. Wer glauben mag, er könne den Mond »in seinem Kreise zurückhalten«, mag als verrückt gelten, aber seine Aussage hat keine geringere Wahrheit als das allgemein anerkannte Urteil, man könne über seine Arme verfügen. Die *doxa* mag so die Möglichkeiten der Assoziation einschränken, indem sie die Anhänger von nicht anerkannten Assoziationen für verrückt erklärt, aber ihre Urteile beruhen nichtsdestotrotz auf dem gleichen Prinzip wie diese.

Die im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* und in den *Träumen eines Geistersehers* beschriebene semiotische Grundstruktur des Wahnsinns – die Verwechslung eines Zeichens mit dem Bezeichneten ebenso wie die Verwechslung einer phantastischen Vorstellung mit der äußeren ›Realität‹ – findet somit in der Unmöglichkeit, die Beziehung zwischen ›geistigen‹ und ›verkörperten‹ Begriffen zu grundieren, die Be-

300 Ebd., Bd. 1, S. 986 (*Träume eines Geistersehers*, A 121).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dingung ihrer Möglichkeit. Insofern der Sprechende bereits im Moment des Sprechens, und präziser schon in dem Moment des notwendig begrifflichen Denkens, nicht mehr über das Gesprochene verfügt, muss es jederzeit möglich sein, dass es wie *eine fremde Macht* auf ihn wirkt und ihn in seinen Bann schlägt.

Die »geheime Macht«, die Kant in den *Träumen eines Geistersehers* anspricht, ist insofern nichts anderes als die dem Ich entfremdete eigene Sprache, die folglich zugleich Fremd- und Selbstaffektion wird. Die Sprache entfremdet sich vom Sprechenden und erscheint so stets als eine andere Sprache, als die Sprache eines *anderen*.[301] Noch in der bereits zitierten Passage aus der Polemik *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton*, in der Kant die Unmöglichkeit ausspricht, die fremde Stimme in seinem Kopf einem Sprecher zuzuordnen, findet sich eine Spur dieser Entfremdung. Die »fremde« Macht im Ich, die im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* noch »Einbildungskraft« hieß, wird in den *Träumen eines Geistersehers* als die »geheime« und also nicht als ein menschliches Vermögen zu nennende Macht beschrieben, die es ist. Die bereits zitierte Passage, in der Kant von dem »fremden Willen« spricht, der »in uns wirksam« sei, wird nunmehr nachvollziehbar:

»Wenn wir äußere Dinge auf unsere Bedürfnis beziehen, so können wir dieses nicht tun, ohne uns zugleich durch eine gewisse Empfindung gebunden und eingeschränkt zu fühlen, die uns merken läßt, daß in uns gleichsam ein fremder Wille wirksam sei, uns unser eigen Belieben die Bedingung von äußerer Beistimmung nötig habe. Eine geheime Macht nötiget uns, unsere Absicht zugleich auf anderer Wohl oder nach fremder Willkür zu richten [...].«[302]

Metapher und Hypotypose – »Verrückung« der Grenze zwischen Philosophie und Literatur

Wenngleich die Einsicht über die Unbeherrschbarkeit des Sprechens für den Sprechenden in dieser Deutlichkeit vor allem in den erwähnten frühen Texten Kants formuliert wird und zumindest in der *Kritik der reinen Vernunft* – der es nur auf die Frage nach der Möglichkeit von Wissen überhaupt ankommt – keine Rolle mehr zu spielen scheint, wird sie dennoch an keiner Stelle revidiert. Im vielzitierten § 59 der *Kritik der Urteilskraft* kommt Kant vielmehr auf das problematische Verhältnis der

301 Zur ethischen und hermeneutischen Bedeutung dieser Enteignung vgl. Hamacher: Das Versprechen der Auslegung (wie Anm. 290), S. 70.

302 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 943 (*Träume eines Geistersehers*, A 42).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

philosophischen Sprache zu ›übertragenen‹ Rede zurück. Kant bestimmt hier das Prinzip der Verbindung der Begriffe mit einer Anschauung (und also das grundlegende mentale Prinzip der Vorstellung) als *Hypotypose*. Als weitere Erklärung fügt Kant in einer Klammer dem Begriff die Synonyme »Darstellung, subiectio sub adspectum«[303] hinzu und bestimmt die Hypotypose damit durch Termini aus der rhetorischen Tradition. Als *subiectio sub adspectum* – andere Namen sind *enargeia* oder *evidentia* – wird bei Cicero und Quintilian eine Gedankenfigur beschrieben, welche das Dargestellte so lebhaft vorzuführen vermag, dass es dem Zuhörer *vor Augen gestellt* erscheint und er es sinnlich wahrzunehmen vermeint.[304] Kant denkt den Prozess der Verbindung von Begriff und Anschauung somit nach dem rhetorischen Modell der vorgetäuschten Visualisierung sprachlicher Zeichen.

Kant unterscheidet im weiteren zwischen *schematischen* und *symbolischen* Hypotyposen. Diese Differenz verspricht die Möglichkeit, die epistemologische Verunsicherung durch die figurative Substanz der Sprache zu beherrschen. Während in der *schematischen* Hypotypose »einem Begriffe, den der Verstand fasst, die korrespondierende Anschauung a priori gegeben wird«,[305] ist die symbolische Hypotypose eine »indirekte Darstellung«,[306] denn in ihr wird »einem Begriffe, den nur die Vernunft denken, und dem keine sinnliche Anschauung angemessen sein kann, eine solche untergelegt«.[307] Die Wirksamkeit analogischer Übertragungen scheint damit auf den eng umgrenzten Bezirk derjenigen Begriffe limitierbar zu sein, denen keine Anschauung »angemessen« sein kann. Wie Kant weiter ausführt, spielen symbolische Hypotyposen allerdings auch in vermeintlich nüchternen und streng argumentativen Diskursen eine bedeutende Rolle, was vor allem dann bedenklich erscheint, wenn sie nicht als solche erkannt werden. Kant führt aus, dass noch so scheinbar unbedenkliche philosophische Begriffe wie »*Grund* (Stütze, Basis), *abhängen* (von oben gehalten werden), woraus *fließen* (statt folgen), *Substanz* (wie Locke sich ausdrückt: der Träger der Akzidenzen)« nichts

303 Ebd., Bd. 4, S. 459 (*KdU § 59*, B 254, A 252).

304 Vgl. Rüdiger Campe: Vor Augen stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung. In: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Hrsg. von Gerhard Neumann. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997 (Germanistische Symposien-Berichtsbände. 18), S. 194-207; Rodolphe Gasché: The Idea of Form. Rethinking Kant's Aesthetics. Stanford, Ca.: Stanford University Press 2003, S. 207f.

305 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 4, S. 459 (*KdU § 59*, B 255, A 251).

306 Ebd., S. 460 (*KdU § 59*, B 256, A 252).

307 Ebd., S. 459 (*KdU § 59*, B 255, A 251).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

weiter als »symbolische Hypotyposen, und Ausdrücke für Begriffe nicht vermittelst einer direkten Anschauung, sondern nur nach einer Analogie mit derselben«[308] seien und mithin also: Metaphern. Wenn man bedenkt, dass auch die zentrale Kategorie, mit der Kant die schematische von der symbolischen Hypotypose abgrenzen möchte – »*unterlegen*« – offensichtlich *selbst* metaphorisch ist, erscheint diese zentrale Differenz des § 59 vollkommen instabil.[309] Auch die Unterscheidung zwischen schematischen und symbolischen Hypotyposen wird weder die »Klarheit« der philosophischen Sprache retten können noch die Möglichkeit ausschließen können, dass menschliche Einbildungskraft das Zeichen eines Dings mit dem Ding selbst verwechselt.

In den *Träumen eines Geistersehers* folgert Kant aus dieser Einsicht einen radikalen Skeptizismus. Erst aus diesem Zusammenhang heraus erklärt sich das volle Gewicht der – erkennbar von Humes *Enquiry concerning Human Understanding* inspirierten – Schlusspassage der *Träume*, in der Kant das Problem der Kausalität aufgreift und als ein Beispiel für ein vermeintliches Wissen über die »unsichtbare« Welt nennt:

»Ich weiß wohl: daß das Denken und Wollen meinen Körper bewege, aber ich kann diese Erscheinung als eine einfache Erfahrung, niemals durch Zergliederung auf eine andere bringen und sie daher wohl erkennen, aber nicht einsehen. Daß mein Wille meinen Arm bewegt, ist mir nicht verständlicher, als wenn jemand sagte, daß derselbe auch den Mond in seinem Kreise zurückhalten könnte; der Unterschied ist nur dieser: daß ich jenes erfahre, dieses aber niemals in meine Sinne gekommen ist. [...] *Alle solche Urteile*, wie diejenige von der Art, wie meine Seele meinen Körper bewegt, oder mit andern Wesen ihrer Art jetzt oder künftig in Verhältnis steht, *können niemals etwas mehr als Erdichtungen sein*, und zwar bei weitem nicht einmal von demjenigen Werte, als die in der Naturwissenschaft, welche man Hypothesen nennt [...].«[310]

Wenn Kant von einer »Ähnlichkeit« zwischen Moralphilosophie und *Gothic Novel* – bzw. »Geistererzählung« – ausgegangen war, dann erklärt die These eines nur durch die Einbildungskraft überbrückbaren »Widerspruchs« zwischen der unsinnlichen und der sinnlichen Welt diese Ähnlichkeit gar zu einer Identität: Nicht nur die Literatur, sondern auch die Philosophie kann nicht anders als zu dichten. Kants Abhandlung über *Träume eines Geistersehers* spricht diese These nicht nur aus, sondern führt sie auch – für den aufmerksamen Leser nicht übersehbar – vor: Der

308 Ebd., S. 460 (*KdU § 59*, B 257, A 253f.).

309 Vgl. de Man: Epistemologie der Metapher (wie Anm. 94), S. 433.

310 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 986 (*Träume eines Geistersehers*, A 121ff.; Hervorhebung von mir, O. K.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Text spielt durchgehend mit seiner Literarizität. Zwischenüberschriften wie »Ein Vorbericht der sehr wenig vor die Ausführung verspricht«, »Ein Fragment der geheimen Philosophie, die Gemeinschaft mit der Geisterwelt zu eröffnen«, »Eine Erzählung, deren Wahrheit der beliebigen Erkundigung des Lesers empfohlen wird« und »Ekstatische Reise eines Schwärmers durch die Geisterwelt« verweisen eher in die Sphäre des Romans als in die der philosophischen Untersuchung. Ein vergleichbares Spiel mit ironischen Kapitelüberschriften bietet etwa Henry Fieldings *Tom Jones* (1749), ein von Kant bekanntlich überaus hochgeschätzter Roman.[311]

Jede Aussage über die Beziehung eines Geistes zu seinem eigenen Körper oder über die Beziehung verschiedener Geister untereinander (»wie meine Seele meinen Körper bewegt, oder mit andern Wesen ihrer Art jetzt oder künftig in Verhältnis steht«) ist demnach eine »Erdichtung«. Eine Philosophie, die diese Fragen untersuchen will, kann nicht umhin, Fiktion zu werden und *Träumereien* hervorzubringen. In seiner Rezension zu Herders *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1785) fragt Kant,

»ob nicht der poetische Geist, der den Ausdruck belebt, auch zuweilen in die Philosophie des Vf. eingedrungen; ob nicht hier und da Synonymen für Erklärungen und Allegorien für Wahrheiten gelten; ob nicht, statt nachbarlicher Übergänge aus dem Gebiete der philosophischen in den Bezirk der poetischen Sprache, zuweilen die Grenzen und Besitzungen von beiden völlig verrückt sein; und ob an manchen Orten das Gewebe von kühnen Metaphern, poetischen Bildern, mythologischen Anspielungen nicht eher dazu diene, den Körper der Gedanken wie unter einer *Vertügade* zu verstecken, als ihn wie unter einem durchscheinenden Gewande angenehm hervorschimmern zu lassen.«[312]

Wiederum ist hier das Stilideal des philosophischen Denkens und Schreibens das »Durchscheinen« der Wahrheit aus ihrem sprachlichen »Gewand«. Aber auch in dieser Passage ist Kants Kritik der Rhetorik durch und durch rhetorisch, ist seine Ablehnung der metaphorischen Sprache in einer vollkommen metaphorischen Sprache (»durchscheinen«, »hervorschimmern«) vorgetragen. Kant war es, der zuerst erkannt hat, dass »die Grenzen und Besitzungen« zwischen der »philosophischen« und der »poetischen« Sprache »völlig verrückt« sind. Es mag wie ein sprachli-

311 Vgl. Manfred Kühn: Kant. Eine Biographie. Übers. von Martin Pfeiffer. München: Beck 2003, S. 159.

312 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 6, S. 799f. (*Rez. zu Johann Gottfried Herders Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, A 154).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

cher Lapsus erscheinen, dass Kant davon spricht, die Grenzen zwischen Poesie und Philosophie seien *verrückt* worden, aber wenn man sich an seine Ausführungen aus dem *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* und in den *Träumen eines Geistersehers* erinnert, wird man die außerordentliche Präzision dieser Formulierung anerkennen müssen. *Verrückt* zu sein bedeutet für Kant genau der Zustand, in dem das Ich nicht mehr sicher sein kann, über seine eigene Sprache zu verfügen (und also »philosophisch« sprechend, den Sinn seines Sprechens zu kontrollieren). Jederzeit muss es vielmehr damit rechnen, dass seine Vorstellungen nichts anderes sind als irreguläre Produkte einer wilden und unkontrollierbaren (und deshalb ›poetischen‹) Einbildungskraft. Die *Träume eines Geistersehers* beschreiben diesen Zustand als die Verfassung des Ich überhaupt.

Damit stellt sich die Frage, wie Kant noch eine Abgrenzung gegenüber den »Schwärmereien«, dem »Unsinn« und »Wahnsinn« Swedenborgs vollziehen kann. Wie kann er Swedenborg vorwerfen, lediglich »Privaterscheinungen« zu beschreiben, wenn *jede* metaphysische Untersuchung nur eine »Erdichtung« sein kann?

Die Kritik Kants an Swedenborg zielt bei genauem Hinsehen nicht einfach auf den literarischen Charakter seiner »Erzählungen«. Vielmehr zielt Kants Argument darauf, dass Swedenborg zwar grundlegende Annahmen seiner eigenen Moralphilosophie teilt, aber den für Kant entscheidenden »Widerspruch« zwischen der unsichtbaren und der sichtbaren Welt – zwischen Moral und Physis, zwischen Freiheit und Natur – zumindest für seine eigene Person negiert. So schreibt Kant:

»Alle Menschen stehen seiner Aussage nach in gleich inniger Verbindung mit der Geisterwelt; nur sie empfinden es nicht, und der Unterschied zwischen ihm und den andern besteht nur darin, *daß sein Innerstes aufgetan ist*, von welchem Geschenk er jederzeit mit Ehrerbietigkeit redet [...]. Er unterscheidet daher an dem Menschen das äußere und innere Gedächtnis. Jenes hat er als eine Person, die zu der sichtbaren Welt gehört, dieses aber kraft seines Zusammenhanges mit der Geisterwelt. Darauf gründet sich auch der Unterschied des äußeren und inneren Menschen, und sein eigener Vorzug besteht darin, daß er schon in diesem Leben als eine Person sich in der Gesellschaft der Geister sieht, und von ihnen auch als eine solche erkannt wird.«[313]

Swedenborg ist damit dem »Reiz« der Vorstellung einer Harmonie zwischen unsichtbarer und sichtbarer Welt erlegen, der Kant »in einige Parteilichkeit gegen sie« versetzt hat. Schlimmer noch: Swedenborg bemerkt die Kluft zwischen beiden Welten durchaus – wie könnte er sonst erklären, dass nicht jeder Mensch über seine Fähigkeiten verfügt? –, aber

313 Ebd., Bd. 1, S. 975f. (*Träume eines Geistersehers*, A 101f.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

er reklamiert für seine eigene Person die Ausnahme, dass *ihm allein* »sein Innerstes aufgetan« sei und *nur er* als menschliches Wesen einen direkten Kontakt zu seiner übersinnlichen Seite gewonnen habe. In Wirklichkeit jedoch, so Kant, sind Swedenborgs »Erzählungen« eine fortlaufende Projektion des ›inneren‹ Sinnes in den ›äußeren‹, der Einbildungskraft in die – hier nicht sinnliche, sondern vernünftige – Anschauung. »Die Gegenwart der Geister«, schreibt Kant, »trifft zwar nur seinen innern Sinn. Dieses erregt ihm aber die Apparenz derselben als außer ihm, und zwar unter einer menschlichen Figur. Die Geistersprache ist eine unmittelbare Mitteilung der Ideen, sie ist aber jederzeit mit der Apparenz derjenigen Sprache verbunden, die er sonst spricht, und wird vorgestellt als außer ihm.«[314] Und sofern Swedenborg tatsächlich Kontakt zu Geistern hat, folgert Kant, verleitet er diese zu dem gleichen Mechanismus der Projektion:

»Ein Geist liest in eines anderen Geistes Gedächtnis die Vorstellungen, die dieser darin mit Klarheit enthält. So sehen die Geister in Schwedenbergen seine Vorstellungen, die er von dieser Welt hat, mit so klarem Anschauen, daß sie sich dabei selbst hintergehen und sich öfters einbilden, sie sehen unmittelbar die Sachen, welches doch unmöglich ist, denn kein reiner Geist hat die mindeste Empfindung von der körperlichen Welt [...].«[315]

Kant kritisiert demnach an Swedenborg nicht etwa einen Mangel an Vernunft, sondern – scheinbar gerade im Gegenteil – einen Mangel an Einsicht in die *Grenzen* der Vernunft. Was Kant an den »Erzählungen« Swedenborgs auszusetzen hat, ist demnach nicht ihre Fiktionalität als solche, sondern ihre Leugnung der Unüberbrückbarkeit zwischen »Geisterwelt« und materieller Welt sowie ihre Harmonisierung des Widerspruchs zwischen beiden Welten. So wie die »Träume« Swedenborgs jederzeit die eigentlichen »Träume der Metaphysik« sind, so ist sein Wahnsinn ein Wahnsinn der Vernunft – das Verlangen grenzenloser, *unendlicher* Erkenntnis der Vernunft »durch ein unmittelbares Anschauen.«[316]

Wenn die Möglichkeit des Wahnsinns – und diejenige aller Formen des Irrtums, der Täuschung oder der Verstellung –, wie aus dem *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* hervorgeht, aus der prinzipiellen Angewiesenheit des menschlichen Verstandes auf die Einwirkung der Einbildungskraft hervorgeht, dann ist es das ironische Schicksal Swedenborgs, seiner Einbildung umso gründlicher zum Opfer zu fallen, indem er ihr jede Mitwirkung an seinen »Anschauungen« abstreitet (und statt dessen ein

314 Ebd., S. 976 (*Träume eines Geistersehers*, A 103).

315 Ebd.

316 Ebd., S. 978 (*Träume eines Geistersehers*, A 106).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»unmittelbares Anschauen« seiner Vernunft behauptet). Der Irrtum, die Täuschung oder der Wahnsinn Swedenborgs liegt darin, die Möglichkeit des Wahnsinns negieren zu wollen.

Wenn Moralphilosophie für Kant eine Affinität zur *Gothic Novel* besitzt, so lehnt er Swedenborg ab, weil dieser sie als eine *Idylle* betreibt – in dem Sinne, in dem Roland Barthes »eine Kommunikation, die zwei Partner vor jedem (im kybernetischen Sinn des Terminus) ›Geräusch‹ geschützt in Verbindung bringt, und die untereinander durch eine einfache Bestimmung wie durch einen Draht verbunden sind«,[317] *idyllisch* nennt. Die »Erzählungen« und »Märchen« Swedenborgs betreiben eine falsche Harmonisierung des eigentlichen Problems der Moralphilosophie, des Übergangs zwischen der Welt der Freiheit und der der Erscheinungen.[318] Dass Swedenborgs Beschreibung der »Geisterwelt« nichts als eine Projektion seiner Einbildungskraft ist, kann Kant demnach nachweisen, indem er darauf hinweist, dass die »Geisterwelt« räumlich gestaltet ist – was sie nicht sein dürfte –, und zwar nach dem Modell des *locus amoenus* aus der idyllischen Literatur: »Er [Swedenborg] redet also von Gärten, weitläufigen Gegenden, Wohnplätzen, Galerien und Arkaden der Geister, die er mit eigenen Augen in dem kläresten Lichte sähe«.[319]

Der träumende Metaphysiker

Getreu dem Motto aus Horaz' *Ars Poetica* sind die *Träume eines Geistersehers* demnach zugleich eine Übung in angewandter Literaturkritik wie auch ein Entwurf von Kants eigenem literarischen Können. Kants Kritik an Swedenborgs »Geistererzählungen« verfolgt so ein doppeltes Ziel: Zum einen geht es um die Frage, unter welchen Bedingungen die Metaphysik den Status einer Wissenschaft erwerben kann, so wie es der Physik unter der Anleitung Newtons für Kant gelungen ist. Zum anderen geht es um die Frage nach der Möglichkeit der Abwehr populären Aber-

317 Roland Barthes: S/Z [1970]. Übers. von Jürgen Hoch. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 687), S. 133.

318 In diesem Sinn beschreibt Liliane Weissberg sie auch als »Bildungsroman«, den Kant »ablehnen muß«, weil sich die »Hirngespinste der Einbildung« in ihm »zu verführerisch« zeigt (Liliane Weissberg: *Catarcticon* und der schöne Wahn. Kants *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 17 [1985], S. 96-116, hier: S. 103f.).

319 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 979 (*Träume eines Geistersehers*, A 108).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

glaubens und den damit zusammenhängenden, gerade in der Mitte des 18. Jahrhunderts verbreiteten Formen des offenen Irrationalismus. Beide Ziele hängen denkbar eng zusammen, ihr Verhältnis zueinander gestaltet sich allerdings, wie Kants Ausführungen zeigen, nicht unproblematisch.

Kant sieht nun die Zeit gekommen, in der die Metaphysik aufhört zu träumen, und in der die Metaphysiker beginnen, einen gemeinsamen Wachzustand zu erreichen. Wenn er sich die zeitgenössischen »*Luftbaumeister*« der Metaphysik betrachte, schreibt Kant,

»denjenigen etwa, welcher die Ordnung der Dinge, so wie sie von *Wolffen* aus wenig Bauzeug der Erfahrung aber mehr erschlichenen Begriffen gezimmert, oder die, so von *Crusius* durch die magische Kraft einiger Sprüche vom Denklichen und Undenklichen aus nichts hervorgebracht worden, [...] so werden wir uns bei dem Widerspruche ihrer Visionen gedulden, bis diese Herren ausgeträumet haben.«[320]

Unter welchen Bedingungen aber ist es möglich, dass die Philosophen »einmal, so Gott will, [...] eine gemeinschaftliche Welt bewohnen«[321] können? Sie müssen, so die Antwort der *Träume*, beginnen, über ihre eigene Tätigkeit und über die Grenzen ihres Vermögens nachzudenken. »In so ferne«, lässt Kant bereits hier die *Kritik der reinen Vernunft* anklingen, »ist die Metaphysik eine Wissenschaft von den *Grenzen der menschlichen Vernunft*«.[322] Das »gemeinsame Wachen« der Philosophen ist von vornherein an die Anerkennung der Limitierung der eigenen Vernunft gebunden. Ein wachsamer Metaphysiker zu sein bedeutet demnach: die Kluft zwischen der »moralischen« und der »sinnlichen«, zwischen der unsichtbaren und der sichtbaren Welt zu erkennen. Wenn also Wachsein bedeutet, die notwendige Rolle der Einbildungskraft (bzw. der Phantasie) für die Vermittlung zwischen beiden Welten zu bemerken, dann wird das Wissen über die stetige Einwirkung des Nichtwachseins zur notwendigen Bedingung des Wachseins. Unausweichlich erscheint es als die einzig mögliche Einsicht des Wachenden, niemals sicher sein zu können, wach zu sein.

Wenn zudem unter den Bedingungen der Trennung zwischen »moralischer« und »physischer« Welt die Einbildungskraft – und ihre Zeichen, die Sprache – das einzige Mittel ist, über das sich die einzelnen Philosophen nicht nur mit ihrer eigenen »vernünftigen« Persönlichkeit, sondern auch untereinander austauschen können, dann muss gerade der Zustand des »gemeinsamen Wachens« jederzeit auch ein Zustand des »Träu-

320 Ebd., S. 952 (*Träume eines Geistersehers*, A 57f.).
321 Ebd. (*Träume eines Geistersehers*, A 58f.).
322 Ebd., S. 983 (*Träume eines Geistersehers*, A 115).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mens« sein. Die *Wirksamkeit* der Einbildungskraft als Kraft der Vermittlung zwischen dem »Geisterreich« und dem der sichtbaren Welt zeigt sich jederzeit in den Phänomenen des Wahnsinns, der »sympathetischen« Vergemeinschaftung. Kant lehnt bestimmte Phänomene des kollektiven Wahns als »Aberglaube« ab und muss dennoch ihre Wirkung anerkennen. So schreibt er:

»Denn es ist zu allen Zeiten so gewesen und wird auch wohl künftighin so bleiben, daß gewisse widersinnige Dinge, selbst bei Vernünftigen Eingang finden, bloß darum, weil allgemein davon gesprochen wird. Dahin gehören die Sympathie, die Wünschelrute, die Ahndungen, die Wirkung der Einbildungskraft schwangerer Frauen, die Einflüsse der Mondwechsel auf Tiere und Pflanzen u.d.g.«[323]

So zählt Kant die »Sympathie« zwar ebenso wie die vorgebliche schädliche Einwirkung der Einbildungskraft auf schwangere Frauen zu den »widersinnigen Dingen«, die ein »Vernünftiger« kaum glauben sollte. Im gleichen Absatz zeigt sich jedoch, dass seine eigene Theorie der Einwirkung der Sprache auf Menschen grundlegend auf das Modell der »sympathetischen« Einbildungskraft aufgebaut ist. Indem Kant den aufgezählten Phänomenen ihren unmittelbar »übernatürlichen« Charakter abspricht, erklärt er sie zu Produkten einer »ausschweifenden« und »wilden« Einbildungskraft – was sie keinesfalls harmloser und weniger bedrohlich macht.

In den *Träumen eines Geistersehers* zeigt sich demnach die gleiche Paradoxie wie im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes*. Die Bedingung der Möglichkeit von Vergemeinschaftung – das Vermögen der Mitteilung und Teilhabe: die Einbildungskraft – bringt zugleich diejenigen Pathologien hervor, die (als ›Träume‹ dem ›Wachen‹) der Vergemeinschaftung entgegenwirken: Täuschung, Verstellung, Wahnsinn. Wenn die – wie auch immer »eingebildete« – Beeinflussung des anderen durch das »gesprochene« Wort sich demnach aus der Struktur der Einbildungskraft (und der Sprache) erklärt, dann ist es nur konsequent, wenn Kant vor den wahnsinnsträchtigen Gefahren seines eigenen Textes warnt. So bricht er seine Diskussion der Swedenborgschen Schilderungen des »Geisterreichs« mit einer Bemerkung ab, die an die ironischen Gesten des *Versuchs* erinnert:

»Ich bin es müde, die wilden Hirngespinste des ärgsten Schwärmers unter allen zu kopieren, oder solche bis zu seinen Beschreibungen vom Zustande nach dem Tode fortzusetzen. Ich habe auch noch andere Bedenklichkeiten. Denn ob

323 Ebd., S. 969 (*Träume eines Geistersehers*, A 90f.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gleich ein Natursammler unter den präparierten Stücken tierischer Zeugungen nicht nur solche, die in natürlicher Form gebildet sein, sondern auch Mißgeburten in seinem Schranke aufstellt, so muß er doch behutsam sein, sie nicht jedermann und nicht gar zu deutlich sehen zu lassen. Denn es könnten unter den Vorwitzigen leichtlich schwangere Personen sein, bei denen es einen schlimmen Eindruck machen dürfte. Und da unter meinen Lesern einige in Ansehung der idealen Empfängnis eben sowohl in andern Umständen sein mögen, so würde es mir leid tun, wenn sie sich hier etwa woran sollten versehen haben.«[324]

Die *Träume eines Geistersehers* enthalten nicht nur das Bekenntnis ihres Autors, in den Schriften des »Geistersehers« eine beunruhigende Ähnlichkeit zu den eigenen Überlegungen vorgefunden zu haben, sondern sie sind zugleich – basierend auf ihrer Theorie der Einbildung – eine stetige Gefährdung, ihre Leser gleichfalls in Geisterseher zu verwandeln.

324 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 981 (*Träume eines Geistersehers*, A 112).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

III. Zwischen ›Enthusiasmus‹ und ›Mesmerismus‹: Literatur, der andere Wahnsinn (E.T.A. Hoffmann)

»Warum denke ich schlafend und
wachend so oft an den Wahnsinn?«
(E.T.A. Hoffmann: *Tagebücher*, 06. Januar
1811)

»Jeder, der mit einiger Phantasie begabt, soll,
wie es in irgendeinem lebensklugheitsschweren
Buche geschrieben steht, an einer Verrücktheit
leiden, die immer steigt und schwindet wie Flut
und Ebbe.«
(E.T.A. Hoffmann: *Prinzessin Brambilla*)

III. 1 Wahnsinn und Ironie (Friedrich Schlegel)

Potenzierte Reflexion

Das vielzitierte 116. Athenäumsfragment von Friedrich Schlegel stellt der romantischen »Poesie« die Aufgabe, sich jederzeit selbst zu bespiegeln. Sie soll, schreibt Schlegel,

»gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen.«[1]

1 Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. [Bisher:] Bd. 1-14, Bd. 16-23. Paderborn u. a.: Schöningh, Zürich: Thomas 1958-1995, Bd. 2, S. 182f. (Athenäums-Fragmente, Nr. 116).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In nuce enthalten diese Sätze zentrale Gedanken der Literaturtheorie Schlegels. Literatur wird hier, allen Vorurteilen des zwanzigsten Jahrhunderts der Romantik gegenüber zum Trotz, wenn auch nicht als Wissen, so doch als eine Suche nach Wissen bestimmt. Sie versucht, die »umgebende Welt« wie ein »Spiegel« darzustellen und abzubilden, doch zugleich und »am meisten« kann sie sich *selbst* einen Spiegel vorhalten, den Lichtstrahl auf sich selbst zurückwerfen (»*reflektieren*«) und ein Wissen über sich selbst erhalten. Romantische Literatur ist nicht nur einfach »Poesie«, sondern stets zugleich ein Wissen *über* Poesie. Wenn die Literatur sich aber der Forderung gegenübersieht, über *sich selbst* zu wissen, dann kann dieses Wissen nicht mehr als ein schlicht poetologisches Wissen bezeichnet werden. Denn sie weiß nicht etwas über sich, sondern muss, will sie sich wirklich *selbst* spiegeln, wissen, was es *heißt*, über sich selbst zu wissen. Sie kann nicht nur sich selbst darstellen, sondern sie muss zugleich darstellen, was es *bedeutet*, sich selbst darzustellen.

Es reichte nicht aus, würde sie nur ein ›poetologisches‹ Wissen über literarische Techniken und Stile besitzen. Ihre Aufgabe ist bedeutsamer und universeller – und nicht ohne Grund nennt Schlegel die romantische Literatur im zitierten Fragment eine »progressive Universalpoesie«. In diesem Sinn bemerkt Blanchot, bei der Forderung nach selbstreflexiver Poesie handle es sich »nicht mehr um Poetologie, um nebensächliches Wissen: es geht um das Herzstück der Poesie, das Wissen ist, es geht um ihr Wesen, Suche und Selbstsuche zu sein.«[2]

Schlegels Vergleich dieser Selbstreflexion mit einem sich spiegelnden Spiegel weist zugleich darauf hin, dass die Suche der Literatur nach sich selbst nie zu einem Ende kommen kann. Der Versuch, über sich selbst zu wissen, bleibt notwendig eine Aufgabe, ein Projekt. Die Unabschließbarkeit der selbstbetrachtenden Tätigkeit liegt in der Logik der Reflexion begründet. Weil die Reflexion das »Selbst« in einen reflektierenden und einen reflektierten Teil aufteilt, entgeht ihr in der Beobachtung notwendig derjenige Teil, der reflektiert und deswegen nicht reflektiert *wird*. In diesem Sinn spricht Schlegel davon, dass die romantische Literatur »zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden [...] *schweben*« kann, denn sie steht vor der unmöglichen Aufgabe, beides zugleich in den Blick zu bekommen. Die Reflexion kann das eigene »Selbst« nicht darstellen, weil sie es notwendig transformiert und vervielfältigt. Nur eine *weitere* Reflexion kann versuchen, *beide* Teile zu beobachten, aber auch diese bringt eine erneute Spaltung des zu beobachtenden Objekts hervor.

2 Maurice Blanchot: Das Athenäum [1969]. In: Romantik. Literatur und Philosophie. Hrsg. von Volker Bohn. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 (edition suhrkamp. 1395), S. 107-120, hier: S. 110.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ebenso wie ein gespiegelter Spiegel sich »in einer endlosen Reihe« vervielfältigt, muss sich die Reflexion »immer wieder potenzieren« und kann sich *selbst* dennoch niemals einholen. Die Aufgabe, das eigene Selbst darzustellen, erweist sich als *unendlich*, denn sobald sie ihr Ziel zu erreichen versucht, rückt sie es in die Ferne. Selbstreflexion ist damit zugleich eine unendliche wie eine unmögliche Aufgabe, denn sie bringt notwendig die Erkenntnis hervor, das eigene Selbst nicht gefunden zu haben. Statt des eigenen Spiegelbildes macht die Selbstreflexion damit eine unendliche Reihe sich spiegelnder Facetten sichtbar. Das Ergebnis der Selbstreflexion ist, dass sich das Selbst der Reflexion entzieht. Das Selbst wird im Zuge der Selbstreflexion dunkel und unerreichbar. Im Gefolge der kritischen Philosophie Kants ist Schlegels *Transzendentalpoesie* in diesem Sinn stets auf der Suche nach den Grenzen des eigenen Wissens und des Wissbaren überhaupt.

Man wird Schlegels Ausführungen über die Ironie in diesem Kontext einer allgemeinen Frage nach der Möglichkeit literarischer Selbstreflexion und Selbstreferenz verstehen müssen. Ironie ist der Name Schlegels für die sprachliche Figur, die das Wissen eines Ich über seine Unfähigkeit bezeichnet, seine eigene Sprache beherrschen und kontrollieren zu können. Insofern Schlegel im Gefolge Fichtes die Beziehung eines Ich zu sich selbst als einen sprachlichen Akt versteht, hat diese Unfähigkeit schwerwiegende Folgen für die Konzeption des Ich. Ironie bezeichnet nicht zuletzt das Wissen eines Ich um die Unerreichbarkeit des Selbst für jede Selbstreflexion.

Ironie und Positionslosigkeit

Bekanntlich verzichtet Schlegel auf jede Definition der Ironie, denn ihr Wesen wird für ihn gerade dadurch bestimmt, durch nichts *bestimmt* werden zu können. Schlegel geht über die traditionelle Bestimmung der Ironie als rhetorischer Trope – *A sagen und B meinen* – hinaus, indem er Ironie als eine Eigenschaft von Sprache und des Verhältnisses von Sprache zum Sprechenden versteht. Zuallererst ist Ironie für Schlegel nichts, was ein Subjekt bewusst, als stilistisches Mittel, ›einsetzt‹, um sich zu ›verstellen‹. »Die Sokratische Ironie«, schreibt Schlegel in den *Kritischen Fragmenten*, »ist die einzige durchaus unwillkürliche, und doch durchaus besonnene Verstellung.«[3] Ironie wird so zu einem »universalen

3 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 160 (Kritische Fragmente, Nr. 108).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Prinzip«;[4] sie ist nicht mehr an die Intention eines Autors gebunden, sondern ein Merkmal von Sprache überhaupt.

Gleichzeitig bezeichnet es eine Beziehung eines *Ich* zu sich *selbst*. »Sie ist die freieste aller Lizenzen«, fährt Schlegel im gleichen Fragment fort, »denn durch sie setzt man sich über sich selbst weg«.[5] Diese Behauptung lässt sich mit der traditionellen Perspektive auf die Ironie vereinbaren, nach welcher der Ironiker *sich verstellt*, eine *Maske* trägt – derjenige also ist, der nicht sein ›wahres‹ Ich zeigt, sondern ein erfundenes. Schlegel denkt Ironie nicht als ein *willkürliches* Medium der Verstellung, sondern eher als ein Prinzip der Beziehung zu sich selbst. Indem der Ironiker sich *über sich selbst hinwegsetzt*, erschafft er ein zweites Ich und verdoppelt sich dadurch. Es handelt sich jedoch dabei weder um einen Prozess, den der Ironiker bewusst ausführt, noch um einen, den er wie auch immer kontrolliert. Der Ironiker ist nur derjenige, der um die Ironie *weiß*, der sie als solche anerkennt.

Schlegel räumt ein, dass die Ironie ein Rätsel ist und bleiben muss: »Es ist gleich unmöglich sie zu erkünsteln, und sie zu verraten. Wer sie nicht hat, dem bleibt sie auch nach dem offensten Geständnis ein Rätsel.«[6] Ein Rätsel ist die Ironie vor allem deshalb, weil sie die Unterscheidung zwischen *Scherz* und *Ernst* untergräbt: »In ihr soll alles Scherz und alles Ernst sein, alles treuherzig offen, und alles tief verstellt.«[7] Ironie ist damit nicht, wie es die klassische ›rhetorische‹ Theorie der Ironie annimmt, einfach das Gegenteil von Ernst. Wenn in ihr *alles Scherz und alles Ernst* sein soll, führt sie vielmehr eine Ununterscheidbarkeit zwischen Scherz und Ernst herbei: Jeder Ernst wird durch die Ironie scherzhaft und jeder Scherz ernst.[8]

Etwas ironisch zu sagen, bedeutet demgemäß, in der Form eines notwendigen und jederzeitigen *Widerspruchs* der Sprache zu sich selbst zu sprechen, die jeden Scherz auch als Ernst und jeden Ernst auch als Scherz erscheinen lassen kann. »Ironie ist die Form des Paradoxen«,[9] heißt es im 48. *Kritischen Fragment*. Entsprechend umschreibt Schlegel

4 Beda Allemann: Ironie und Dichtung [1956]. 2. Aufl. Pfullingen: Neske 1969, S. 56.

5 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 160 (*Kritische Fragmente*, Nr. 108).

6 Ebd.

7 Ebd.

8 Vgl. David Martyn: Fichtes romantischer Ernst. In: Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 (edition suhrkamp. 2083), S. 76-90, hier: S. 80.

9 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 153 (*Kritische Fragmente*, Nr. 48).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das Wesen der Ironie mit einer ganzen Reihe variierender Wortpaarungen, die allesamt widersprüchlich sind und im Fall des gleichzeitigen Auftretens zu Paradoxien führen müssen. In der *Rede über die Mythologie* spricht Schlegel von einem »wunderbaren ewigen Wechsel von Enthusiasmus und Ironie«, in einem *Athenäums-Fragment* wiederum in Begriffen Fichtes von einem »steten Wechsel von Selbstschöpfung und Selbstvernichtung«.[10] Insofern sich die Ironie nicht durch die Intention eines Sprechenden beherrschen lässt, kann sie auch nicht auf eine dezidiert ironische ›Sprechweise‹ begrenzt werden. Solange die Möglichkeit von Ironie niemals ausgeschlossen werden kann, muss jede ›ernsthafte‹ Aussage damit rechnen, durch die ihr immer schon eigene Ironie gestört und in puren Scherz überführt zu werden. Statt einer Umkehrung der Positionen hebt sie die Gewissheit einer Position überhaupt auf.[11]

Ironie ist in Schlegels Konzept wesentlich die Bezeichnung für eine der Sprache eigene Macht, sich dem Willen desjenigen zu widersetzen, der mit ihr operieren will. Sie kann, wie Schlegel in *Über die Unverständlichkeit* schreibt, in einer ganzen Reihe von Fällen »wild« werden:

> »Wenn man ohne Ironie von der Ironie redet, wie es soeben der Fall war; wenn man mit Ironie von der Ironie redet, ohne zu merken, daß man sich zu eben der Zeit in einer andren viel auffallenderen Ironie befindet; wenn man nicht wieder aus der Ironie herauskommen kann, wie es in diesem Versuch über die Unverständlichkeit zu sein scheint; wenn die Ironie Manier wird, und so den Dichter gleichsam ironiert; wenn man Ironie zu einem überflüssigen Taschenbuche versprochen hat, ohne seinen Vorrat vorher zu überschlagen und nun wider Wille Ironie machen muß [...]; wenn die Ironie wild wird, und sich gar nicht mehr regieren läßt.«[12]

Die Ironie ist so dasjenige an der Sprache, das sich »gar nicht mehr regieren läßt«, dasjenige, was *a priori* nicht der Kontrolle eines sprechenden Subjekts unterworfen ist. Ironische Sprache ist eine Sprache, die von keinem Sprechenden beherrscht und reguliert wird. Die Ironie entwickelt ein Eigenleben, sie tritt auf, wo man sie nicht vermutet und selbst dort,

10 Ebd., S. 172 (*Athenäums-Fragmente*, Nr. 51).

11 In diesem Sinn schreibt Hans-Jost Frey präzise: »Ironie ist nicht etwas, das dem Ernst gegenübersteht, sondern Ironie bedeutet, daß der Ernst immer schon unterhöhlt ist. Ironie ist deshalb nicht eine Gegenposition zum Ernst, sondern sie ist Positionslosigkeit als Außerkraftsetzung jeglicher Position« (Hans-Jost Frey: Über das Spiel. In: ders.: Der unendliche Text. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 263-294, hier: S. 273).

12 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 369 (*Über die Unverständlichkeit*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wo der »Dichter« sie explizit nicht haben will (»*Wenn man ohne Ironie von der Ironie redet*«). Sodann aber ist *jede* Sprache potentiell ironisch, wird jeder Ernst potentiell von einem Scherz infiziert und umgekehrt jeder Scherz von einem Ernst.

Insofern Ironie »die *Form des Paradoxen*« ist, wie Schlegel schreibt, bezeichnet sie denjenigen Punkt, an dem die Logik jeder sprachlichen Aussage zur vollständigen Unlogik wird. Es fällt schwer, sich hier nicht an Novalis' *Monolog* (1798) zu erinnern, in welchem behauptet wird, dass die Sprache »sich blos um sich selbst bekümmert«, weshalb es ein »lächerlicher Irrthum« sei, »daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen.«[13] Wenn die Sprache sich *nur um sich selbst bekümmert*, liegt es allein in *ihrer* Macht – und nicht in derjenigen eines Sprechers –, zu bestimmen, was sie sagt und was nicht. »Es ist eigentlich«, schreibt Novalis,

> »um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel. [...] Darum ist sie ein so wunderbares und fruchtbares Geheimniß, – daß wenn einer blos spricht, um zu sprechen, er gerade die herrlichsten, originellsten Wahrheiten ausspricht. Will er aber von etwas Bestimmten sprechen, so läßt ihn die launige Sprache das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen.«[14]

Das Bewusstsein dieser Eigenmächtigkeit der Sprache, das paradoxe ›Bewusstsein‹ einer endgültigen Unerreichbarkeit allen Bewusstseins ist es, welches Friedrich Schlegel als Ironie begreift. »Schreiben erweist sich als Werk der Rede, dieses Werk aber bedeutet Entwerkung (*désœuvrement*)«, kommentiert Blanchot. »Poetisch reden ist die Möglichkeitsbedingung einer intransitiven Sprache, deren Aufgabe nicht im Sagen der Dinge (im Aufgehen in dem Bedeuteten), sondern im (sich) Sagen, in dem man sich sagen läßt, ohne allerdings aus sich selbst den neuen Gegenstand dieser gegenstandslosen Rede zu machen.«[15]

Sprechen, »*um zu sprechen*«, wie Novalis schreibt; »*sich sagen lassen*«, wie Blanchot formuliert: Hier wie dort geht es um die Erfahrung, dass Sprache sich nicht beherrschen lässt, nicht in einer Funktion (des Bezeichnens) verschwindet, sondern im Augenblick des Sprechens etwas stets Unvorhersehbares und Unkontrollierbares *geschehen* lässt.

13 Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 1-3. München, Wien: Hanser 1978, Bd. 2, S. 438 (*Monolog*).

14 Ebd.

15 Blanchot: Das Athenäum (wie Anm. 2), S. 116.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ironie ist in diesem Sinn das Wissen des Ich, dass es seine eigene Sprache nicht beherrschen kann und *das lächerlichste und verkehrteste Zeug* sagen muss, sobald es dies versucht. Damit ist sie ein transzendentalpoetisches Wissen über die Grenzen des sprachlich Sagbaren und Wissbaren *par excellence*. Demnach wäre es ein Irrtum, zu behaupten, die Ironie sei für Schlegel ein medialer Bestandteil in der reflexiven Dialektik des Ich.[16] Wenn Schlegel jede Beziehung des Ich zu sich selbst sprachlich denkt und wenn Ironie die Bezeichnung für die Unfähigkeit des Ich ist, über seine eigene Sprache zu verfügen, dann ist Ironie kein Element und kein Medium im Prozess der Reflexion, sondern vielmehr die sprachliche Vorbedingung für dessen notwendiges Scheitern.

Ironie ist dasjenige, was jede sichere Aussage über sich selbst verhindert, indem sie es schlagartig als *das verkehrteste Zeug* erscheinen lassen kann. Sie bringt jeden Versuch, das eigene Selbst zu verstehen, notwendig zum Scheitern, denn sie zeigt, dass das Ich noch nicht einmal die Sprache verstehen kann, in der es diesen Versuch unternimmt. Unter diesen Bedingungen muss sich jede Beziehung des Ich zu sich selbst »*immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen*«. Andererseits aber ist diese Distanzierung des Ich zu sich selbst als ein Produkt der Ironie zu verstehen, insofern sie es dem Sprecher ermöglicht, von seinen eigenen sprachlichen Äußerungen überrascht zu werden oder sie unverständlich zu finden und ihn so dazu bringt, sich selbst zu einem kognitiven Objekt zu machen. Diese Überraschung antizipierend, verdoppelt sich der Sprechende gewissermaßen, indem er Beobachtender und Beobachteter *zugleich* zu sein versucht. In einer späten Vorlesung über die *Philosophie der Sprache und des Wortes* bemerkt

16 Vgl. Manfred Frank: Allegorie, Witz, Fragment, Ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst. In: Allegorie und Melancholie. Hrsg. von Willem van Reijen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992 (edition suhrkamp. 1704), S. 124-146. Mit Recht wendet de Man ein, die Reduzierung der Ironie »to a dialectic of the self as a reflexive structure« sei eine Methode, in welcher die Ironie »can be in a sense defused« (Paul de Man: The Concept of Irony [1977]. In: ders.: Aesthetic Ideology. Hrsg. von Andrzej Warminski. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1996 [Theory and History of Literature. 65], S. 163-184, hier: S. 169). Ein Fehler wäre es freilich andererseits anzunehmen, Schlegel würde Ironie als ›stilistisches‹ Mittel, als literarische Technik konzipieren, wie es immer geschieht (vgl. etwa Morton Gurewitch: The Comedy of Romantic Irony. Lanham, New York, Oxford: University Press of America 2002, S. 59-84).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schlegel, Ironie sei »nichts andres, als dieses Erstaunen des denkenden Geistes über sich selbst«.[17]

Indem Ironie die Beherrschbarkeit von Sprache durch etwaige Intentionen des Sprechers negiert, ist sie die Eigenschaft von Sprache, die eine Selbstreflexion des Ich ermöglicht. Indem sie den Abschluss dieser Reflexion zugleich ins Unendliche hinausschiebt, verunmöglicht sie diese jedoch im gleichen Augenblick. Ironie ist damit nicht ein Beispiel für Schlegels allgemeine Theorie der Reflexion, sie ist vielmehr deren Figur selbst, indem sie die Reflexion zugleich provoziert und verhindert.

Die Unerreichbarkeit des Bewusstseins für das Selbst – Die »Verkehrtheit« und »Verrücktheit« der Poesie

Die Bedeutung der Reflexion für Schlegel ist freilich nur vor dem Hintergrund seiner geschichtsphilosophischen Grundthesen zu verstehen, wie sie bereits in seinem frühen Text *Über das Studium der Griechischen Poesie* entfaltet werden. Der Unterschied zwischen Antike und Moderne wird hier beschrieben als der Gegensatz zwischen ›natürlicher‹ und ›künstlicher‹ Bildung.[18]

Schlegel übersetzt diese Differenz in die Unterscheidung zwischen *Zusammenhang* und *Zerstückelung*: Während die Antike durch einen ›natürlich‹ gegebenen Zusammenhang von Ich und Welt geprägt war, ist die Moderne durch die Emanzipation des Verstandes geprägt, der beginnt, die Dinge analytisch zu trennen, zu unterscheiden und zu kritisieren. ›Poesie‹ ist somit jeweils das Organ, in dem eine mentale Disposition – man ist versucht, zu sagen: ein ›Geist‹ – zum Erscheinen kommt. Die Unterscheidung zwischen den leitenden ›Kräften‹ einer Epoche – in der Antike der natürliche *Trieb*, in der Moderne der *Verstand* – begründet die unterschiedliche Art der historischen Entwicklung und Genese der jeweiligen ›Poesie‹. Indem Schlegel den Unterschied zwischen Antike und Moderne als den zwischen ›Natur‹ und ›Kunst‹ beschreibt, muss er der Antike jede Möglichkeit einer *historischen* Entwicklung absprechen. Wenn das Wesen der antiken Kunst durch die ›Natur‹ geprägt war, dann

17 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 12, S. 353 (*Philosophie der Sprache und des Wortes*). Vgl. Ernst Behler: Ironie und literarische Moderne. Paderborn u.a.: Schöningh 1997, S. 108.

18 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 230 (*Über das Studium der Griechischen Poesie*). Vgl. hierzu und zum Folgenden Peter Szondi: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einem Anhang über Ludwig Tieck. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 48 (1954), S. 397-411, hier: S. 398f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ist das Modell ihrer Genese der Organismus: Wie eine Pflanze *wächst* sie, *entwickelt* und *vollendet* sich, und muss schließlich verblühen. So schreibt Schlegel:

»Wenn der *gesammte* zusammengesetzte menschliche *Trieb* nicht allein das bewegende sondern auch *lenkende Prinzip der Bildung*, wenn die Bildung *natürlich* und nicht künstlich [...] ist; so entwickeln, wachsen, und vollenden sich alle Bestandteile der strebenden Kraft, der sich bildenden Menschheit *gleichmäßig*, bis die Fortschreitung den Augenblick erreicht hat, wo die Fülle nicht mehr steigen kann, ohne die *Harmonie des Ganzen* zu trennen und zu zerstören.«[19]

Mit dem Auftreten des *Verstandes* schließlich ändert sich die Szenerie: Die Ganzheit zerbricht, gleichzeitig wird eine offene Entwicklung möglich. »Der isolierende Verstand«, schreibt Schlegel, »fängt damit an, daß er das Ganze der Natur trennt und vereinzelt.«[20] In einer späteren Notiz heißt es bündig: »Classisch = fix, s[yn]th[etisch]. Progressiv = bewegt, anal[ytisch].«[21] Weil ihre Einheit nicht mehr *natürlich*, sondern *künstlich* ist, hat allein die moderne Kunst Geschichte und Entwicklung und darf so *progressiv*, fortschreitend, genannt werden.

Wenn die moderne (oder progressive) Kunst eine Einheit besitzt, kann diese nicht mehr durch die Natur vorgegeben werden, sondern sie muss durch den Verstand hergestellt werden. Der Verstand muss also durch eine erneute analytische Operation, durch eine Rückwendung auf sich selbst, die Einheit herzustellen suchen, die er selbst durch sein analytisches Wesen zerstört hat. In diesem Sinne fordert Schlegel eine »*Transzendentalpoesie*«, welche »in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein«[22] soll.

Im Fragment über die »progressive Universalpoesie« heißt es entsprechend, die romantische Poesie könne »am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen

19 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 1, S. 287 (*Über das Studium der Griechischen Poesie*).

20 Ebd., S. 245 (*Über das Studium der Griechischen Poesie*).

21 Friedrich Schlegel: Literarische Notizen 1797-1801. Literary Notebooks. Hrsg. von Hans Eichner. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1980, S. 109 (Nr. 953).

22 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 203 (*Athenäums-Fragmente*, Nr. 238).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Reihe von Spiegeln vervielfachen.«[23] Der Verstand des modernen Menschen kann, ebenso wie die Geschichte der progressiven Poesie, niemals stillstehen. Indem er sich selbst reflektiert, versucht er, die Einheit von ›Ich‹ und ›Welt‹ wiederzufinden, die sein Verstand vernichtet hat.

Insofern aber der Akt der Reflexion eine Einheit herzustellen versucht, die er (wie ein *Spiegel*) eigentlich *abbilden* müsste, kann er den Gegenstand seiner Darstellung niemals erreichen. Der Verstand kann sein Denken reflexiv zum Objekt seines Denkens machen, aber dadurch, dass der Verstand sich im Akt der Reflexion verdoppeln muss, kann er sich niemals *selbst* bewusst werden. Die Reflexion verpasst sich notwendig selbst. Der Prozess der Reflexion verstrickt sich somit in die Paradoxie des nicht auf intellektueller Selbstanschauung beruhenden Selbstbewusstseins, die bereits Fichte in seinem *Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre* (1797) anschaulich vorführt:

»Du bist – *deiner* dir bewusst, sagst du; du unterscheidest sonach nothwendig dein *denkendes* Ich von dem im Denken desselben *gedachten* Ich. Aber damit du dies könnest, muss abermals das Denkende in jenem Denken *Object* eines höheren Denkens seyn, um Object des Bewusstseyns seyn zu können; und du erhältst zugleich ein neues Subject, welches dessen, das vorhin das Selbstbewusstseyn war, sich wieder bewusst sey.«[24]

Das Selbstbewusstsein bringt unweigerlich mit jedem Akt der Bewusstwerdung ein neues Ich und ein neues Selbst hervor, auf das es sich dann reflexiv beziehen kann. Sein *eigenes* Selbst aber ist ihm strukturell – immer um *einen Augenblick* zu spät kommend – unerreichbar. Die Synthese der Reflexion kann nicht dauerhaft gelingen, und ein weiterer Anlauf der Reaktion muss versuchen, auf einer höheren Ebene eine Einheit herbeizuführen.

Hieraus ergibt sich eine unendliche Bewegung, eine ›schlechte Unendlichkeit‹, die entweder das *Selbst*bewusstsein oder das Selbst*bewusstsein* notwendig verpassen muss. »Die *bloße* Reflexion [...]«, folgert Schelling mit einiger Strenge, »ist eine Geisteskrankheit des Menschen, noch dazu, wo sie sich in Herrschaft über den ganzen Menschen setzt, diejenige, welche sein höheres Daseyn im Keim, sein geistiges Leben, welches nur aus seiner Identität hervorgeht, in der Wurzel tödtet.«[25]

23 Ebd., S. 182f. (*Athenäums-Fragmente*, Nr. 116).

24 Johann Gottlieb Fichte: Sämmtliche Werke. Bd. 1-11. Hrsg. von Immanuel Hermann Fichte. Berlin: de Gruyter 1971, Bd. 1, S. 526 (*Versuch einer neuen Darstellung der Wissenschaftslehre*).

25 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft [1797]. In: ders.: Schrif-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fichte versucht, dieser »Geisteskrankheit« zu entkommen, indem er das *Spiegeln* gegen das *Sehen* ersetzt. So kann man in einer Kollegsnachschrift lesen:

»Denn nach §1 ist Bewußtseyn *ein sich selbst* IDEALITER *setzen*: EIN SEHEN, und zwar EIN SICH sehen. In dieser Bemerkung liegt der Grund aller Irrthümer anderer philosophischer Systeme, selbst des Kantischen. Sie betrachten das ICH als einen SPIEGEL, in welchem ein Bild sich abspiegelt, nun aber sieht bey ihnen der Spiegel nicht selbst, es wird daher ein 2ter SPIEGEL für jenen SPIEGEL erfordert u.s.f. Dadurch aber wird das *Anschauen* nicht erklärt, sondern nur ein ABSPIEGELN. Das Ich in der Wiss=Lehre hingegen ist kein Spiegel, sondern *ein Auge*; es ist ein sich ABSPIEGELNDER SPIEGEL, ist Bild von sich; *durch sein eigenes sehen wird das Auge* (die INTELLIGENZ) *sich selbst zum Bilde*.«[26]

Der scheiternde Versuch, das Spiegeln selbst »abzuspiegeln«, bringt nicht nur einen »2ten Spiegel«, sondern immer weitere, zusätzliche Spiegel und Spiegelungen hervor. Nur wenn das Ich nicht mehr »abspiegelt«, sondern *sieht*, und zwar sein eigenes Sehen sieht, kann die Unendlichkeit der Reflexion durch die *Anschauung* beendet werden. Schlegel folgt Fichte jedoch nicht in dieser Suche nach einem Ausweg aus der Reflexion; indem er schreibt, die romantische »Poesie« solle ihre »Reflexion immer wieder potenzieren und *wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen*«, wird die von Fichte gefürchtete und von Schelling »Geisteskrankheit« genannte Endlosigkeit der Spiegelungen zum Prinzip jedes Selbstbezugs und zur poetologischen Maxime erklärt.

Szondi beschreibt die notwendige Potenzierung der Reflexion als einen sich selbst entsubstantialisierenden, sich selbst entleerenden Prozess, in welchem die »Scheinhaftigkeit der Welt und des eigenen Seins«[27] zu-

ten von 1794-1798. Unveränd. reprograf. Nachdruck d. Ausg. Stuttgart u. Augsburg, Cotta, 1856 u. 1857. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 333-398, hier: S. 337. Vgl. Winfried Menninghaus: Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987, S. 55.

26 Johann Gottlieb Fichte: Gesamtausgabe der bayerischen Akademie der Wissenschaften. Hrsg. von Reinhard Lauth und Hans Gliwitzky. Stuttgart-Bad Canstatt: Frommann 1978, Bd. 4/2, S. 48f. (*Kollegsnachschriften 1796-1804*). Vgl. David E. Wellbery: The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism. Stanford: Stanford University Press 1996, S. 60.

27 Szondi: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie (wie Anm. 18), S. 402. Im Zusammenhang lautet das Zitat: »Indem aber das Subjekt sich gegenständlich wird, gewinnt es Distanz zu sich selbst, schaut sich und der

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nimmt. Aber noch die Unterscheidung zwischen ›scheinhaft‹ und ›real‹ kann nur durch ein reflexives Urteil erreicht werden und wird so von der Unendlichkeit des reflexiven Prozesses verunmöglicht. »Ist nicht alle Reflection und alle Bildung nichts als Potenzirung?«,[28] bringt Schlegel deshalb die notwendige Potenzierung und Selbstpotenzierung jedes Reflexionsaktes zum Ausdruck. Wie Walter Benjamin in seinem Buch über den *Begriff der Kunstkritik* bemerkt, zeigt sich im Umgang mit der unendlichen Potenzierung der Reflexion eine Differenz zwischen dem Modell Fichtes und der Aneignung dieses Modells durch Schlegel. »Fichte ist überall bestrebt, die Unendlichkeit der Aktion des Ich aus dem Bereich der theoretischen Philosophie auszuschließen und in das der praktischen zu verweisen, während die Romantiker sie gerade für die theoretische und damit für ihre ganze Philosophie überhaupt [...] konstitutiv zu machen suchen.«[29]

Es ergibt sich aus dem bisher Gesagten eine doppelte und paradoxe Konsequenz. Einerseits muss Schlegel zufolge in der Moderne *jeder* Text und jedes Kunstwerk über sich selbst reflektieren, um Einheit und Ganzheit erreichen zu können. *Andererseits* ist es, wiederum für jeden Text, jedes Kunstwerk und jedes Selbst *unmöglich*, über sich selbst zu reflektieren, weil der sich potenzierende reflexive Akt das eigene Selbst niemals erreichen kann. Selbstreflexivität ist damit notwendig und unmöglich zugleich – sie ist ebenso streng gefordert wie unerreichbar. Mit Schlegel müsste man also sagen: *Weil* Literatur es nicht vermag, *sich selbst* reflektierend darzustellen, kann und muss sie diese Unerreichbarkeit der Reflexion darstellen. Es ergibt sich eine sozusagen *negative* Selbstreflexion, die über die Unerreichbarkeit des Selbst für die Reflexion reflektiert. Diese Form negativer Reflexion bezeichnet Schlegel als *Ironie*.

Ironie ist so eine Form der Reflexion, die antizipierend weiß, dass sie nicht nur zu keinem dauerhaften Abschluss kommen kann, weil sie sich

---

Welt zu und hebt in dieser Synopsis die Spaltung, welche die Reflexion hervorrief, wieder auf. Freilich ist die Welt in dieser Synthese nur noch als Schein da, und die innere Spaltung, die das Sich-zum-Objekt-Werden bedeutet, kann aufgehoben werden nur in einer zweiten Reflexion. Da diese in gleicher Weise nicht ›aufgeht‹, wird der Prozeß, als ›ein immer wieder Potenzieren der Reflexion‹, fortgeführt. Die Scheinhaftigkeit der Welt und des eigenen Seins nimmt zu, die Reflexion wird immer leerer.«

28 Schlegel: Literarische Notizen (wie Anm. 21), S. 42 (Nr. 205).

29 Walter Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik [1919]. Hrsg. von Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 4), S. 17f. Vgl. Menninghaus: Unendliche Verdopplung (wie Anm. 25), S. 36-38.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

selbst niemals erreichen kann. Sie verbindet sich für Schlegel daher konsequent mit dem Begriff der *Unendlichkeit*. Eine Notiz Schlegels verbindet diese mit der »wahren Ironie«: »Bei der wahren Ironie muß nicht bloß Streben nach *Unendlichkeit*, sondern Besitz von *Unendlichkeit* mit mikrologischer Gründlichkeit in Phi[losophie] und P[oesie] verbunden, da sein.«[30] Man muss kein gründlicher Kenner der Analytik des Erhabenen in der *Kritik der Urteilskraft* sein, um zu bemerken, dass »*mikrologische Gründlichkeit*« sich mit dem »Besitz von *Unendlichkeit*« nur schwerlich verträgt. Ironie ist die Bewegung einer *unendlichen* Reflexion, und die Reflexion über Ironie kann deshalb auf das Unendliche verweisen. »Ironie ist gleichsam die επιδειζις d[er] Unendlichkeit, d[er] Universalität, vom Sinn fürs Weltall«,[31] schreibt Schlegel in den *Philosophischen Fragmenten*.

»Ironie«, schreibt Schlegel an anderer Stelle, »ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos«.[32] Ironie ist das Bewusstsein eines Chaos, welches das Selbst ist. Es ist also das Bewusstsein eines chaotischen Selbst und somit ebenso das Bewusstsein des Chaos wie auch das Chaos des Bewusstseins. Wie Avital Ronell hervorhebt, ist Ironie damit trotz ihres unendlichen Charakters – und tatsächlich gerade deswegen – ein Bewusstsein menschlicher *Endlichkeit*.[33]

Wie vor ihm dasjenige Kants kreist Schlegels Schreiben somit um den Gedanken der Endlichkeit. Ironie zeigt diese auf sowohl im Bereich der theoretischen Philosophie – in der Frage der Möglichkeit der Erkenntnis – wie auch in dem der praktischen Philosophie – in der Frage der Möglichkeit einer Beziehung zum anderen. Ironie ist somit das Bewusstsein, dass die eigene Sprache sowohl in der Erkenntnis eines Gegenstandes wie auch in der Mitteilung einem anderen gegenüber unzureichend bleiben muss.

Darüber hinaus – und hierin treffen sich die beiden zuvor genannten Sphären – ist Ironie die Einsicht des Ich in die Unmöglichkeit, über *sich selbst* eine valide Aussage treffen zu können. Insofern Schlegel im Gefolge Fichtes das Selbstbewusstsein als das Ergebnis eines sprachlichen

30 Schlegel: Literarische Notizen (wie Anm. 21), S. 68 (Nr. 500).

31 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 18, S. 128.

32 Ebd., S. 263 (Ideen, Nr. 69).

33 »In Schlegel's work there exists an unlimited rule of the limit, which permits him to point to the infinite basing his claims on a repeated inscription of finitude.« (Avital Ronell: Stupidity. Urbana, Chicago: University of Illinois Press 2002, 151).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Aktes – des thetischen Urteils »*Ich bin*«[34] – denkt, bedeutet der Machtverlust des Subjekts über seine eigene Sprache notwendig die Unerreichbarkeit des eigenen Selbst für das Bewusstsein.[35] Das Bewusstsein der Ironie weiß von einem Nichtbewusstsein: »absolute irony is a consciousness of a non-consciousness, a reflection on madness from the inside of madness itself«,[36] bemerkt Paul de Man. Wenn wahnsinnig zu sein bedeutet, nicht zu wissen, was die eigene Sprache sagt, dann kann kein Subjekt *a priori* sicher sein, *nicht* wahnsinnig zu sein, denn dieses Nichtwissen gehört zu den Bedingungen der Möglichkeit des Sprechens überhaupt. Wenn jedes Sprechen als ein »*Sagen lassen*« bestimmt werden muss, dann ist jeder Sprecher, in dem Moment, in dem er spricht, potentiell wahnsinnig.

Wie aber stellt sich Schlegel das Auftreten der Ironie in einem literarischen Text vor? Diese Frage kann am ehesten mit einem Verweis auf seine Behandlung der Komödie beantwortet werden. In einer vielzitierten Bestimmung bezeichnet Schlegel die Ironie als »permanente Parekbase«[37] und damit mit dem Namen eines wichtigen Elements der antiken Komödie. Die »Parekbasis«, bemerkt Schlegel in seiner Vorlesung über *Die griechische Literatur* (1803/1804) mit Blick auf die antike Komödie, »war eine gänzliche Unterbrechung und Aufhebung des Stückes, in welcher, wie in diesem, die größte Zügellosigkeit herrschte und dem Volk von dem bis an die äußerste Grenze des Proszeniums heraustretenden Chor die größten Grobheiten gesagt wurden. Von diesem Heraustreten (*εκβαδις*) kommt auch der Name«.[38]

Schlegel betont jedoch ausdrücklich, dass die antike Komödie trotz der »größten Zügellosigkeit« ihrer Form, keinesfalls ohne Einheit sei:

34 Fichte: Sämmtliche Werke (wie Anm. 24), Bd. 1, S. 116 (*Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*). Vgl. de Man: The Concept of Irony (wie Anm. 16), S. 174f.

35 Wer im Gegensatz dazu behauptet, »der Nachvollzug ironischer Konkretion« bringe nicht nur das Selbstbewusstsein, sondern »noch das Aktualisierungsmoment reflexiver Verkehrung als solches in den Blick«, hat von der Struktur der Ironie bei Schlegel leider nur wenig begriffen (Andreas Barth: Inverse Verkehrung der Reflexion. Ironische Textverfahren bei Friedrich Schlegel und Novalis. Heidelberg: Winter 2000, S. 158).

36 Paul de Man: The Rhetoric of Temporality [1969]. In: ders.: Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Second Edition, Revised. Minneapolis: University of Minnesota Press 1983 (Theory and History of Literature. 7), S. 187-228, hier: S. 216.

37 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 18, S. 85.

38 Ebd., Bd. 11, S. 88 (*Die griechische Literatur*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Eben diese Regellosigkeit, Formlosigkeit, Wildheit und absolute Willkürlichkeit der Handlung ist die schönste und beste Form der Komödie. [...] Die Formlosigkeit ist nur scheinbar, die Unform selbst ist hier die höchste Kunst und bezeichnet das echte Wesen der Gattung, die nur der gesetzlosesten Willkür und der unbegrenztesten Freiheit entsprang.«[39]

Die alte Komödie ist damit die Manifestation einer absoluten Freiheit des Verstandes, der hier ohne Rücksicht auf dasjenige, was als *schicklich* oder *anständig* galt,[40] ohne Rücksicht auf vermeintlich sichere Wahrheiten oder auch nur auf Übereinstimmung mit sich selbst frei »erfinden« konnte. So schreibt Schlegel, in der Komödie müsse »eine unendliche Fülle des Witzes dargestellt werden.«[41] Insofern das einzige Gesetz der antiken Komödie die Gesetzlosigkeit ist und ihre einzige Form die Formlosigkeit, ist sie für Schlegel »ganz durch und durch Poesie des Witzes«.[42] Der *Witz* gilt in diesem Zusammenhang – wie generell im 18. Jahrhundert – als das Organ des Verstandes, das Zusammenhänge und Ähnlichkeiten hervorbringt und also (im Sinne der rhetorischen *inventio*) die eigentlichen Mittel des Verstandes zuallererst *erfindet*.[43]

»Das Unendliche des Witzes aber«, schreibt Schlegel, »liegt in der höchsten Freiheit und Gesetzlosigkeit, in der unumschränkten Willkürlichkeit, Ungebundenheit der Phantasie und Fülle der Erfindung.«[44] Unendlichkeit verweist hier auf das Potential des Witzes, jede Beschränktheit zu überwinden. Er befindet sich in einer ebenso stetigen wie ziel- und regellosen Bewegung, die es ihm erlaubt, eine neue »Anordnung und Kombination«[45] hervorzubringen, ohne von Vorgaben – auch und vor allem nicht von den eigenen – beschränkt zu sein. Insofern er »von allen Gesetzen und Banden frei gegeben« wird, kann der Witz in diesem Sinne »*göttlich*«[46] genannt werden. Die unendliche Freiheit des Witzes zu immer neuer Erfindung und Kombination ist die eines Gottes – wenn auch die eines Gottes, der nicht die Freiheit hat, sein Werk jemals abschließen und in Ruhe betrachten zu können.

Die Parekbase ist demzufolge die Unterbrechung eines Diskurses; eine Unterbrechung durch eine völlige Willkür, die sich die Freiheit

39 Ebd., S. 89.
40 Vgl. ebd., S. 90.
41 Ebd., S. 92.
42 Ebd., S. 93.
43 Vgl. Kap. II. 3.
44 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 11, S. 92 (*Die griechische Literatur*).
45 Ebd.
46 Ebd., S. 92f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nimmt, alle Regeln der Form zu missachten. Schlegels Bestimmung der Ironie als »*permanenter* Parekbase« formuliert eine Paradoxie, denn eine permanente Unterbrechung kann kaum noch eine Unterbrechung genannt werden.[47] Ironie ist eine permanente Unterbrechung des eigenen Sprechers durch das Bewusstsein des Sprechenden, seine Sprache nicht kontrollieren zu können.

Der Zusammenhang zwischen dem Verlust der Kontrolle über die Sprache und dem Wahnsinn wird in Schlegels *Rede über die Mythologie* explizit angesprochen. Schlegel versteht die Mythologie der Antike hier vor allem als eine Kraft des Zusammenhangs und der Synthese. Aufgrund ihrer mythologischen Struktur war die Kunst der Antike *ein Ganzes*: »Alle Gedichte des Altertums schließen sich eines an das andre, bis sich aus immer größern Massen und Gliedern das Ganze bildet; alles greift in einander, und überall ist ein und derselbe Geist nur anders ausgedrückt.«[48] Die »höchste Ordnung« der antiken Kunst, so Schlegel, ist »die des Chaos«,[49] einer unübersichtlichen und unverständlichen Vielfalt. Erst aus der Perspektive des nachträglichen Betrachters lässt sich in dieser Vielfalt »überall ein und derselbe Geist nur anders ausgedrückt« wiedererkennen. Das Verhältnis zwischen *Geist* und *Ausdruck* in der antiken Kunst ist somit *allegorisch*, da die Allegorie der rhetorische Terminus für das »*anders* Ausdrücken« ist. Das Auftreten des Verstandes destruiert demgegenüber jeden Zusammenhang und beendet so auch das Chaos der antiken Poesie. Ein neuer Zusammenhang der einzelnen Ideen untereinander findet sich schließlich in der ›romantischen‹ Literatur verwirklicht:

> »Da finde ich nun eine große Ähnlichkeit mit jenem großen Witz der romantischen Poesie, der nicht in einzelnen Einfällen, sondern in der Konstruktion des Ganzen sich zeigt, und den unser Freund uns schon so oft an den Werken des Cervantes und des Shakespeare entwickelt hat. Ja diese künstlich geordnete Verwirrung, diese reizende Symmetrie von Widersprüchen, dieser wunderbare ewige Wechsel von Enthusiasmus und Ironie [...] scheinen mir schon selbst eine indirekte Mythologie zu sein.«[50]

Der Hinweis auf die Autoren Cervantes und Shakespeare – die bei Schlegel immer wieder als Beispiele literarischer Ironie genannt werden – macht deutlich, dass Schlegel nichts anderes als das ironische Bewusstsein als ›neue Mythologie‹ beschreibt.

47 Vgl. de Man: The Concept of Irony (wie Anm. 16), S. 179.

48 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 313 (*Rede über die Mythologie*).

49 Ebd.

50 Ebd., S. 318f. (*Rede über die Mythologie*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die – kaum anders als wiederum ironisch zu nennende – Pointe der *Rede über die Mythologie* läuft darauf hinaus, dass *durch die Reflexion*, dadurch, dass der Verstand sich selbst niemals bewusst werden kann, eine neue Form jener Unwissenheit und Verstandeslosigkeit erreicht werden kann, die für die antike Dichtung von grundlegender Bedeutung war. In seiner höchsten Entwicklung kann der Verstand so das »*Verkehrte und Verrückte*« oder auch das »*Einfältige und Dumme*« wiederkehren lassen:

»Weder dieser Witz noch eine Mythologie können bestehen ohne ein erstes Ursprüngliches und Unnachahmliches, was schlechthin unauflöslich ist, was nach allen Umbildungen noch die alte Natur und Kraft durchschimmern läßt, wo der naive Tiefsinn den Schein des Verkehrten und Verrückten oder des Einfältigen und Dummen durchschimmern läßt. Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter.«[51]

Die romantische Kunst ist so eine Rückkehr zum Wahnsinn der alten Kunst, welche die Gesetze der »vernünftig denkenden Vernunft« außer Kraft zu setzen wusste. Entsprechend geht es hier nicht einfach um die Möglichkeit, ›Genie‹ oder ›Inspiration‹ zu simulieren und so einen *kalkulierten* Wahnsinn als Selbststilisierung des romantischen Schriftstellers zu inszenieren.[52] Diese Perspektive ist schon deswegen irrig, weil Schlegel, wie bereits ausgeführt, an der Problematik der Ironie die Frage von Poetologie im engeren Sinne wohl am wenigsten interessiert. Vor allem aber ist der Wahnsinn, den Schlegel hier umschreibt, nicht einfach als das Gegenteil der *ratio* oder des Verstandes zu verstehen. Insofern der

51 Ebd., S. 311f.

52 Vgl. etwa Wolfgang Lange: Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten ästhetischer Moderne. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992, S. 80f. Auf »produktionsästhetischer Ebene«, schreibt Lange, »ist der Wahnsinn kein Schicksal oder ein Verhängnis, sondern Effekt eines Kalkuls, der freiwillige Verzicht eines Intellektbesitzers auf seinen Besitz: ›Intellektualabwesenheit‹ als Ziel – Wahnsinn als Methode« (Ebd., S. 17). Dazu lässt sich mit Langes eigenen Worten feststellen: »Zwar ist das einst gängige Vorurteil, wonach ›Genies‹ sich stets am Rande des Wahnsinns bewegen, immer noch geläufig, in der Regel aber neigt man dort, wo die Kontamination von Kunst durch Wahnsinn sich als Problem stellt, im Bereich der Wissenschaft also, eher dazu, hier von einem Spiel mit dem Wahnsinn zu sprechen, von einer Simulation ohne weitreichende Konsequenz« (Ebd., S. 11). In die Tradition dieser Entschärfung des Wahnsinns reiht sich Lange ohne Umstände ein.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wahnsinn der antiken Poesie schlichtweg »*das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur*« darstellt, spricht diese eine Sprache vor jeder Semantik und vor jedem Sinn. Ihre Sprache restitutiert eine originäre Differenzlosigkeit, einen ursprünglichen Unsinn, in der die Phantasie ohne jede Rücksicht auf Verständigung und Sinn neue »Gewimmel« hervorbringen und sich in eine »schöne Verwirrung« stürzen kann.

Der poetische Wahnsinn ist für Schlegel keine *mania*, keine enthusiastische Begeisterung und auch keine poetische Halluzination, sondern das Taumeln eines sinnlosen und eben darum »ursprünglichen«, weil erfinderischen Sprechens. Eine »vernünftig denkende Vernunft« ist demnach eine solche, die ihren eigenen Ursprung im Unsinn und Wahnsinn vergessen hat. Es geht hier demzufolge nicht um die Selbststilisierung als »wahnsinniges Genie« in polemischer Absetzung zur Vernunft, sondern um das Erreichen jener Unvernunft, die der Trennung zwischen Vernunft und Wahnsinn vorausgeht.

›Ironie‹ ist für Schlegel in diesem Sinn der Name für einen *anderen Wahnsinn* als derjenige, den die Psychologie seiner Zeit als Unvernunft und Unverstand beschreibt. Während *dieser* stets in der binären Logik von Verstand und Unverstand, Sinn und Wahnsinn konstituiert wird, geht der *andere* Wahnsinn der Poesie diesen Unterscheidungen grundsätzlich voraus. In ihrer »*unumschränkten Willkürlichkeit*« kennt die Sprache dieses Wahnsinns keine Grenzen und keine Gesetze. Aus diskursiven Regeln abzuleiten ist sie demzufolge nicht einmal *ex negativo*, aus deren Negation heraus. Der Zwang zur stetigen Negation diskursiver Vorgaben würde jede »*Ungebundenheit der Phantasie und Fülle der Erfindung*« augenblicklich unterbinden.

Wie Ironie für Schlegel nicht nur das Umschlagen von ›Ernst‹ in ›Scherz‹ ist, sondern die Aufhebung der Möglichkeit, zwischen beiden zu unterscheiden, ist der Wahnsinn der Poesie für ihn die Aufhebung der Unterscheidbarkeit zwischen ›Vernunft‹ und ›Unvernunft‹. Wie die Ironie nicht dem ›Ernst‹ entgegengesetzt ist, sondern vielmehr die Unterscheidbarkeit zwischen Ernst und Unernst destabilisiert, ist auch der Wahnsinn der ironischen Poesie nicht einfach das Gegenteil einer ›Vernunft‹ oder eines ›Verstandes‹, sondern präzise das jederzeit mögliche Auftauchen einer Unvernunft in der Vernunft und eines Unverstandes im Verstand und also die jederzeitige Bedrohung ihrer Unterscheidung.

Das »*Verkehrte und Verrückte*« am »Anfang aller Poesie«, das für Schlegel »den Gang und Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben« vermochte, entspricht demnach präzise dem, was Foucault in seiner *Histoire de la folie* als *déraison* (›Unvernunft‹) im Gegensatz zur *folie* (›Wahnsinn‹) bezeichnet. Während *folie* für Foucault seit dem Zeitalter der »Klassik« gleichzeitig zur ausgeschlossenen Gegenseite der

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Vernunft und zu ihrem diskursiven Objekt (des medizinischen Wissens) wird, beschreibt er *déraison* als dasjenige, was sich dem Instrumentarium und dem Denken der Vernunft schon deshalb entziehen muss, weil es ihr vorausgeht und jederzeit in ihr ausbrechen kann. Ist die Zeit des Wahnsinns die einer *Geschichte*, einer temporalen Entwicklung und Narration (etwa die einer Krankengeschichte), so ist die Zeit der Unvernunft die *Gegenzeit*, welche die Zeit der Vernunft jederzeit durch eine *andere* Zeit unterbrechen kann:

»In der Ungleichheit zwischen dem Bewußtsein der Unvernunft (*déraison*) und dem Bewußtsein des Wahnsinns (*folie*) hat man am Ende dieses achtzehnten Jahrhunderts den Ausgangspunkt einer entscheidenden Bewegung: der Bewegung, durch die die Erfahrung der Unvernunft mit Hölderlin, Nerval und Nietzsche nicht aufhören wird, immer tiefer hinunter zu den Wurzeln der Zeit zu steigen – wodurch die Unvernunft die Gegenzeit (*le contretemps*) der Welt *par excellence* wird – die Kenntnis des Wahnsinns dagegen wird versuchen, ihn immer genauer in die Entwicklungsrichtung der Natur und der Geschichte einzufügen.«[53]

Auch für Foucault ist es die – hier wie so oft durch die drei Namen Hölderlin, Nerval und Nietzsche repräsentierte – *Literatur*, welche die Unvernunft als Gegenzeit, als Störung, als Unterbrechung, als Einbruch eines *anderen* erfahrbar machen kann. Sie unterbricht die austarierten Differenzen, welche die Vernunft zwischen sich und dem Wahnsinn gezogen hat, und bricht *unzeitig* in die scheinbar sichere Erfahrung einer kontinuierlichen Geschichte ein. Von hier aus wird klar, dass es die Unvernunft ist, die es für Foucault vermag, jene »einfache Trennung von Tag und Dunkelheit, zwischen Schatten und Licht, zwischen Traum und Wachsein«[54] aufzuheben und einen erneuten Zugang zu jenem ebenso asemantischen wie monotonen »*Gemurmel*«[55] zu verschaffen, das aller Sprache vorausgeht.

Wie Schlegel den Wahnsinn der »antiken Poesie«, so denkt Foucault die *déraison* wesentlich als ein Verhältnis des Sprechenden zur Sprache:

53 Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft [1961]. Übers. von Ulrich Köppen. 12. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 39), S. 370. Übersetzung modifiziert. Vgl. zu dieser Passage, vor allem zum Begriff *contretemps*, ausführlicher Andreas Gelhard: Unvernunft, Un-wahrheit, Unzeit: Foucault, Blanchot und die Geschichte des Wahnsinns. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie (2000), H. 1, S. 48-62, hier: S. 57f.

54 Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft (wie Anm. 53), S. 15.

55 Ebd., S. 12.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wer »murmelt«, ohne etwas Artikuliertes sagen zu wollen, der lässt Sprache eher *geschehen*, als dass er sie *spricht*. Er ist nicht der Urheber seiner Sprache; er kann weder zur Verantwortung für das Gesprochene gezogen werden noch je glauben, dass Sprache seinen Intentionen gehorcht. Wer dagegen Sprache instrumentell nutzen will, muss jederzeit, zu jeder *Unzeit*, damit rechnen, dass sie ihm nicht gehorcht, dass sie ihn stört und aus der Kontinuität seiner Erfahrung herauswirft. Die Erfahrung der Unvernunft stört die vermeintlich sicheren Differenzen und verwandelt Sprache wieder in ein unterschiedsloses »Gemurmel«.

Foucault bezeichnet diese Erfahrung des unzeitigen Machtverlusts über das scheinbar beherrschte Medium Sprache mit dem Ausdruck *désœuvrement* – ›Entwerkung‹, Abwesenheit eines Werkes – und also mit einer Kategorie, die Blanchot auch in Auseinandersetzung mit Schlegels Literaturtheorie entwickelt hat.[56] Foucaults Gegenübersetzung von Unvernunft, Wahnsinn und einer diskursiv reglementierenden Vernunft bleibt jedoch hinter der Radikalität zurück, mit der Schlegel in der *Rede über die Mythologie* davon ausgeht, dass das »vernünftige Denken der Vernunft« gerade am Punkt ihrer höchsten Strenge in das »Verkehrte und Verrückte« umschlagen müsse. Hier setzt auch Derridas Kritik an Foucaults *Geschichte des Wahnsinns* an und zeigt auf, inwiefern gerade in der von Foucault als paradigmatisch für eine »ausgrenzende« Behandlung des Wahnsinns behandelten Philosophie Descartes' notwendig ein Bewusstsein des eigenen Wahnsinns am Werk sein muss.[57]

III. 2 Die Ironie wahnsinniger Kunst (»Der Einsiedler Serapion«)

Mit der Erzählung über den »Einsiedler Serapion« eröffnet Hoffmann die Erzählungssammlung *Die Serapionsbrüder*. Programmatisch ist die Erzählung über den Wahnsinnigen ›Serapion‹ nicht nur der Beginn und

56 Vgl. Michel Foucault: Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes [1964]. In: ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1675), S. 175-185, hier: S. 182; Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft (wie Anm. 53), S. 12; Gelhard: Unvernunft, Un-wahrheit, Unzeit (wie Anm. 53), S. 51f.

57 Vgl. Jacques Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns [1964]. In: ders.: Die Schrift und die Differenz. Übers. von Rodolphe Gasché. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 177), S. 53-101, hier: S. 85f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Auftakt der Erzählungssammlung. Die von Cyprian erzählte Geschichte über seine Begegnung mit einem Anachoreten »aus der alten Zeit des Christentums«,[58] der sich für den antiken Märtyrer Serapion hält, inspiriert die versammelten Freunde sogleich, jene wunderliche Person nicht nur zum »Namenspatron« der Versammlung, sondern auch seine Verrücktheit zum Prinzip poetischer Produktion zu erklären. Hoffmanns Erzählung *Der Einsiedler Serapion* ist damit als ein literarischer Akt gekennzeichnet, der von der Bedingung der Möglichkeit literarischer Akte handelt. Vor dem Hintergrund von Schlegels Forderung nach einer »Transzendentalpoesie«, welche »*in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein*«[59] sollte, wird hier die Reflexion auf die Möglichkeit des Erzählens erzählt. Diese ist so jederzeit eine Reflexion auf sich selbst *als* Reflexion und somit eine Reflexion auf die Möglichkeit der Reflexion überhaupt.

Das »serapiontische Prinzip« und Kants Bestimmung der Zeit

Sowohl die Diskussion der Serapionsbrüder als auch die Ausführungen Serapions zielen in diesem Sinn auf das allgemeine Verhältnis des Einsiedlers zur Realität. Zwar bezieht sich Lothar in seiner Bewunderung von Serapions Geistesverwirrung ausdrücklich auf das literarische Talent des eigenwilligen Einsiedlers. Serapions »Wahnsinn« bezeugt für den Serapionsbruder Lothar etwa den »Geist« des »wahren Dichters«,[60] aus dem er entstammt. Sein Unvermögen ist nur das Zeichen für ein eigentliches Vermögen, und umgekehrt entstammen seine Vermögen einem Unvermögen.

»›Jeder prüfe wohl, ob er auch wirklich das geschaut, was er zu verkünden unternommen, ehe er es wagt laut damit zu werden. Wenigstens strebe jeder recht ernstlich darnach, das Bild, das ihm im Innern aufgegangen recht zu erfassen mit allen seinen Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten, und dann, wenn er sich recht entzündet davon fühlt, die Darstellung ins äußere Leben <zu> tragen.‹«[61]

58 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht. Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985-2004, Bd. 4, S. 24 (*Der Einsiedler Serapion*).

59 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 203 (*Athenäums-Fragmente*, Nr. 238).

60 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 67.

61 Ebd., S. 69.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Als die entscheidenden Begriffe des »serapiontischen Prinzips« können die des »Schauens« und des »(im Innern) Aufgehens« genannt werden. Serapion gilt als »poetisches« Vorbild, insofern er *wirklich das geschaut* hat, was er *verkündet*, und insofern er *das Bild, das ihm im Innern aufgegangen*, *erfassen* konnte und sich davon *entzünden* konnte. Serapions Unvermögen, zwischen ›realen‹ und ›irrealen‹ Vorstellungen zu unterscheiden, leitet sich demnach aus dem ›poetischen‹ Vermögen her, irreale Bilder in allen »Gestalten, Farben, Lichtern und Schatten« hervorzubringen. Seine *Sprache* verwandelt sich in ein *Bild* und wird dadurch befähigt, mit der primär visuell gedachten ›Realität‹ verwechselt zu werden. Serapions besondere Begabung liegt demnach, so formuliert es der Serapionsbruder Lothar, in seiner »Sehergabe«.[62]

Was ist aber mit *Sehen* und *Schauen* in diesem Zusammenhang gemeint? Offenbar geht es nicht um eine passive Aufnahme der empirischen Wirklichkeit. Serapion wird vielmehr dafür gerühmt, dass er gleich einem antiken Seher einen Zugang zu einer Wirklichkeit finden kann, die ›gewöhnlichen‹ Mitmenschen versperrt bleiben muss. Es geht den Serapionsbrüdern also nicht um ein Sehen im Sinne eines Gebrauchs der optischen Sinnesorgane, sondern eher um die Formung des Gesehenen durch die Macht der Einbildungskraft. An Kants Definition des »Verrückten« als »Träumer im Wachen«[63] anschließend, ruft Lothar aus: »Dein Leben, lieber Anachoret, war ein steter Traum«.[64]

Nicht ohne Berechtigung werden die Ausführungen der Serapionsbruderschaft gelegentlich als das Postulat »der absoluten Autonomie der produktiven Einbildungskraft«[65] beschrieben. Wenn die Serapionsbrüder fordern, der »Dichter« müsse *wirklich schauen*, was er darstellt (»Jeder prüfe wohl, ob er auch *wirklich* das *geschaut*, was er zu verkünden unternommen«), geht es darum, mit anderen Augen als den ›leiblichen‹ zu sehen.[66] In diesem Sinn bezieht sich auch Hoffmanns Serapionsbruder Lo-

62 Ebd.

63 Immanuel Kant: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, Bd. 1, S. 894 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 22).

64 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 68.

65 Peter von Matt: Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen: Niemeyer 1971 (Studien zur deutschen Literatur. 24), S. 18; vgl. Norbert Miller: Ansichten vom Wunderbaren. Über deutsche und europäische Romantik. In: Kleist-Jahrbuch 1 (1980), S. 107-148, hier: S. 130f.

66 So wird Theodors Erzählung *Die Fermate* bescheinigt, sie sei »nicht im eigentlichsten Sinn [...] serapiontisch zu nennen, da er Bild und Gestalten die

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

thar auf die Tradition des *poeta vates*, des Kraft einer *Vision* sehenden Dichtertheologen: »gewiß ist es, daß man oft an der wirklichen Existenz der Dichter eben so sehr zweifeln möchte als an der Existenz verzückter Seher welche die Wunder eines höheren Reichs verkünden!«[67]

Wie aber ist es möglich, dass die Einbildungskraft beginnt, statt der »leiblichen« Augen mit »geistigen« zu *schauen*? In *Der Einsiedler Serapion* belehrt der phantasierende Eremit Serapion den verblüfften Erzähler Cyprian, dass dieser Vorgang alles andere als ungewöhnlich sei. Cyprian meint, den Einsiedler von seinem Wahn, ein antiker Märtyrer zu sein, kurieren zu müssen, und versorgt sich für dieses Unternehmen mit jedem greifbaren psychiatrischem Wissen (»Ich las den Pinel – den Reil – alle möglichen Bücher über den Wahnsinn«).[68] Trotzdem Cyprian also mit den neuesten Erkenntnissen der zeitgenössischen Psychiatrie gerüstet ist,[69] hat sein Angriff auf die »fixe Idee« Serapions wenig Erfolg. Dieser erteilt ihm vielmehr eine Belehrung in Transzendentalphilosophie.

Serapion behauptet, *jede* Wahrnehmung sei ein Akt der produktiven Einbildungskraft, weshalb es keine ›objektive‹ Realität geben könne, anhand der sich eine »fixe Idee« als solche bezeichnen lässt. Gegen den Einwand, er könne unmöglich der Märtyrer Serapion sein, denn dieser sei »vor vielen hundert Jahren«[70] gestorben, führt der Einsiedler aus, dass die *Zeit* als ein Produkt der Einbildungskraft zu denken sei: »Fürs erste ist die Zeit ein eben so relativer Begriff wie die Zahl und ich könnte Ihnen sagen, daß, wie ich den Begriff der Zeit in mir trage, es kaum drei Stunden oder wie Sie sonst den Lauf der Zeit bezeichnen wollen, her sind, als mich der Kaiser Dezius hinrichten ließ.«[71] Der Vorwurf, er »bilde« sich »nur ein«, die Ausgeburten seiner eigenen Phantasie »im äußern

er beschrieben, wohl auch mit leiblichen Augen geschaut« (Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden [wie Anm. 58], Bd. 4, S. 92).

67 Ebd., S. 67.

68 Ebd., S. 27 (*Der Einsiedler Serapion*).

69 Der Begriff der »fixen Idee« ist bei Reil entlehnt, der mit diesem Begriff eine Fixierung der Assoziationskette auf ein Objekt beschreibt, welches dann krankhaft in allen Zusammenhängen auftaucht. Vgl. Johann Christian Reil: Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen. Dem Herrn Prediger Wagnitz zugeeignet. Halle: In der Curtschen Buchhandlung 1803, S. 316; Vgl. dazu Theodore Ziolkowski: Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen [1990]. Übers. von Lothar Müller. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1994, S. 262-268.

70 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 28 (*Der Einsiedler Serapion*).

71 Ebd., S. 31.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Leben wirklich« vor sich zu sehen, erscheint ihm demgemäß als »eine der spitzfündigsten Albernheiten die es geben kann.«[72]

Die Ausführungen Serapions sind zwar viel zitiert worden, kaum je aber in den philosophischen Kontext gerückt worden.[73] Man kann das mit dem Vorurteil erklären, das Hoffmann als einen philosophisch desinteressierten Autoren ausweist.[74] Nur so konnte übersehen werden, dass die Diskussion über Serapions Wahnsinn *in nuce* wesentliche zeitgenössische Positionen der philosophischen Debatte über die erkenntnistheoretische Rolle der Einbildungskraft wiedergibt.

Dass die Wahrnehmungen nicht von den Sinnesorganen ausgehen, ist eine wesentliche These der Kantschen Epistemologie. Kant zufolge ist keine Wahrnehmung einer äußeren Realität möglich ohne die nicht einfach passive (sondern notwendig zugleich aktive und passive) Leistung der Einbildungskraft, welche die Zeit als eine »reine Form der sinnlichen Anschauung«[75] hervorbringt. Zeit ist, mit anderen Worten, nichts, was ein Subjekt in der äußeren Realität vorfinden oder wahrnehmen könnte, sondern sie ist umgekehrt die vom Erkenntnisvermögen des Subjekts hervorgebrachte Bedingung der Möglichkeit aller Wahrnehmung überhaupt.[76]

Indem sie mehrere verschiedene Vorstellungen in eine Folge bringt – sie ordnet, verknüpft oder allgemein »in Verhältnisse« bringt –, bewirkt die Einbildungskraft eine Affektion des Subjekts durch sich selbst, die zuallererst eine Fremdaffektion ermöglicht.[77] Durch die *synthesis a priori* der Einbildungskraft werden die zunächst zusammenhangslosen Eindrücke in eine Sukzession und damit in die Ordnung der Erfahrbarkeit ge-

72 Ebd., S. 33.

73 Vgl. allenfalls den eher kursorischen Hinweis auf einen Zusammenhang mit Kants Kategorienlehre bei Allen Thiher: Revels in Madness. Insanity in Medicine and Literature. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1999, S. 192.

74 »Hoffmann hat Kants Vorlesungen wahrscheinlich nie besucht. An den Geschicken dieser Philosophie hat er kaum Anteil genommen« (Rüdiger Safranski: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten [1984]. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2000, S. 40). »H. war, von der Begabung wie von der juristischen Schulung her, ein außerordentlich scharfsinniger Kopf, fachphilosophisch aber wenig interessiert. Während seines Studiums in Königsberg scheint er Kant [...] geradezu aus dem Weg gegangen zu sein« (Gerhard R. Kaiser: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart: Metzler 1988 [Sammlung Metzler. 243], S. 119).

75 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 63), Bd. 2, S. 79 (*KrV* 47, A 31).

76 Vgl. ebd., S. 78 (*KrV* B 46, A 30).

77 Vgl. ebd., S. 149 (*KrV* B 152f.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bracht; erst dadurch werden komplexere Verstandesoperationen aller Art möglich. Zeit – und mit ihr die gesamte sinnlich erfahrbare Realität – ist somit nach Kant nicht ohne die Einwirkung der transzendentalen Einbildungskraft denkbar.[78] Wenn sowohl Raum als auch Zeit als Produkte der Einbildungskraft gedacht werden müssen, so folgt daraus (nach Kant) jedoch keineswegs, dass sie nicht real sind und dass der Mensch notwendig in einer irrealen Welt der ›Einbildungen‹ und ›Phantasmen‹ lebt. Im Gegenteil ist es die transzendentale Synthesis, die das menschliche Erkennen öffnet für eine sinnliche Affektion von ›außen‹.[79]

Der Entschluss des »Grafen P**«, fortan den Namen Serapion zu tragen, lässt sich im Kontext der epistemologischen Neubewertung der Einbildungskraft in Kants erster Kritik als eine Unabhängigkeitserklärung dieses Vermögens verstehen. Für Serapion ist die Unterscheidung zwischen einer (›subjektiv‹) eingebildeten und einer (›objektiv‹) realen Welt sinnlos, weil es in seiner Sicht allein der »Geist« – und sein Organ, die »Phantasie« – ist, der die sinnlichen Eindrücke zu einer »Realität« verbindet. Das Reale ist immer schon »phantastisch«, es ist immer schon vom »Geist« geformt und »belebt«.

»Ja was hört was sieht, was fühlt in uns? – vielleicht die toten Maschinen, die wir Auge – Ohr – Hand etc. nennen und nicht der Geist? [...] Ist es nun also der Geist allein, der die Begebenheiten vor uns erfaßt, so hat sich das auch wirklich begeben, was er dafür anerkennt.«[80]

Der »Geist« Serapions ist nicht nur der Sinn, in dem die anderen Sinne zusammenkommen; er bestimmt sich emphatisch – geradezu als *spiritus creator* im biblischen Sinn – als dasjenige Element, das den einzelnen Sinnen überhaupt erst *Leben* zuweist und sie so erst zu Sinnen werden lässt. Wahrnehmen und Erkennen im Sinne Serapions ist stets Schöpfung, Erfindung und Kreation. Indem er es ist, der seine eigenen Sinne belebt und der sie *hören*, *sehen* und *fühlen* lässt, ruht der »Geist« Serapions gleichsam in sich und genießt den Kontakt zu seiner Außenwelt in dem Glauben, sie sei gleichsam sein eigenes Geschöpf.

Der »Geist« Serapions ist autark und unabhängig von *anderen* Geistern und ihrer Sicht auf die Dinge. Wenn jeder Geist also der Schöpfer seiner eigenen Welt ist, kann es in der Tat nur »eine der spitzfündigsten

78 Vgl. ebd., Bd. 3, S. 315 (*Ueber eine Entdeckung* BA 33).

79 Vgl. Martin Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik [1929]. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann 1998, S. 138f.

80 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 34 (*Der Einsiedler Serapion*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Albernheiten« sein, Serapion vorzuhalten, er verwechsle seine Einbildungen mit der äußeren Realität. Aus Serapions Konzept des *sensorium commune* folgt die notwendige Nichtübereinstimmung der ›gemeinsamen‹ Realitäten je verschiedener »Geister«; er ist sozusagen ein *sensus discommunis*. Serapions Wahn entspricht exakt der Störung des *sensus communis*, der Störung der Alterität, als welche Kant die ›Verrücktheit‹ und die ›Schwärmerei‹ beschreibt.[81]

Gleich den ›Schwärmern‹ Kants lebt Serapion in einer eingebildeten und wahnhaften Gemeinschaft, die sich aus der Perspektive der ›anderen‹ als eine radikale Isolierung darstellt. Die »tiefe Einsamkeit«,[82] die Serapion sich zuschreibt, gründet dementsprechend nicht einfach in seinem ›einsiedlerischem‹ Leben, sondern in dieser vermögenstheoretischen Konstellation. Entsprechend erwähnt Serapion andere Menschen gleichsam nur als Requisiten seiner phantastischen Welt, in der Form anderer antiker Personen etwa (»Mein Freund Ambrosius von Camaldoli«).[83]

Serapions »Geist« herrscht – zumindest in seiner *Vorstellung* – souverän über die eigene Gestalt wie auch über die der ihm »erscheinenden« Menschen (»Dann und wann *erscheinen* mir Leute«,[84] formuliert Serapion). Serapion lebt demnach vielleicht nicht in der gleichen Welt wie die Bewohner der »Stadt B***«, aber dafür lebt er in seiner Phantasie in einer Gemeinschaft mit zahlreichen »Geistern«. So berichtet Serapion:

»Täglich erhalte ich Besuche von den merkwürdigsten Männern der verschiedensten Art. Gestern war Ariost bei mir, dem bald darauf Dante und Petrarch folgten, heute Abends erwarte ich den wackern Kirchenlehrer Evagrus und gedenke, so wie gestern über Poesie, heute über die neuesten Angelegenheiten der Kirche zu sprechen.«[85]

Wenngleich die Argumentation Serapions auf den ersten Blick an transzendentalphilosophische Überlegungen anzuschließen scheint, so weichen sie hier entschieden von ihnen ab. Aus Kants Formulierung einer strikten ›Subjektivität‹ der Formen des inneren Sinns, Raum und Zeit, folgt keine Legitimation einer ›privaten‹, individual-subjektiven Weltsicht. Die verschiedenen im Verstand zusammenwirkenden Vermögen werden für Kant bei einem Akt der Wahrnehmung durch den *sensus*

81 Vgl. Kap. II. 3.

82 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 34 (*Der Einsiedler Serapion*).

83 Ebd., S. 24.

84 Ebd., S. 30 (Hervorhebung von mir, O. K.).

85 Ebd., S. 33 (*Der Einsiedler Serapion*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

communis logicus[86] zur Übereinstimmung gezwungen.[87] Insofern kann Kant von einer »*objektiven* Vorstellung der Sinne« und von »*objektiven* Empfindungen« (mit der »grünen Farbe der Wiese«[88] als Beispiel) sprechen, ohne die Möglichkeit einer Konkordanz der Vorstellungen mit den noumenalen ›Dingen‹ annehmen zu müssen.

Solcherart könnte man Serapion vielleicht als einen schlechten Leser Kants beschreiben, weil er aus der Genese von Zeit und Raum aus der produktiven Einbildungskraft und also aus ihrer Subjektivität zugleich eine Unabhängigkeit von einer ›objektiven‹ Außenwelt ableitet.

Enthusiasmus als Vermögen der Darstellung – Eine Poetik des Wahnsinns?

Serapion verkörpert in gewisser Weise die von Kant in verschiedenen Zusammenhängen beschriebene *Doppelgesichtigkeit* der Einbildungskraft – sie ist einerseits das Vermögen, das Zeit hervorbringt und das so zwischen der Sinnlichkeit und dem Verstand vermittelt; andererseits ist es aber auch das Vermögen, das sich strukturell der Kontrolle jeder Subjektivität entzieht, das Unsinn, Irrsinn und Wahnsinn hervorbringt, indem es ebenso zwanghaft wie sprunghaft Vorstellungen miteinander assoziiert.

Hoffmann beschreibt die Wirkung der Einbildungskraft auf das einbildende Subjekt mit dem Vokabular eines alchemistischen Experiments. Eine »feurige Fantasie«[89] *entzündet* das innere Bild, so dass es sich in eine Darstellung verwandelt, die »ins äußere Leben« getragen werden kann. Hoffmann spricht von einer »*magischen Gewalt*«, die von der Sprache Serapions ausgeht:

»Serapion erzählte jetzt eine Novelle, angelegt, durchgeführt, wie sie nur der geistreichste, mit der feurigsten Phantasie begabte Dichter anlegen, durchführen kann. Alle Gestalten traten mit einer plastischen Rundung, mit einem glühen-

86 Zur Unterscheidung zwischen *sensus communis logicus* und *sensus communis aestheticus* vgl. Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 63), Bd. 5, S. 391 (*KdU § 40*, B 160, A 158).

87 Vgl. Gilles Deleuze: Kants kritische Philosophie. Die Lehre von den Vermögen [1963]. Übers. von Mira Köller. Berlin: Merve 1990, S. 55-60.

88 Alle Zitate entstammen § 3 der *Kritik der Urteilskraft* (Kant: Werke in sechs Bänden [wie Anm. 63], Bd. 5, S. 282f. [*KdU § 3*, BA 9]; Hervorhebungen von mir, O. K.).

89 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 25 (*Der Einsiedler Serapion*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den Leben hervor, daß man, fortgerissen, bestrickt von magischer Gewalt wie im Traum daran glauben mußte, daß Serapion alles selbst wirklich von seinem Berge erschaut.«[90]

Cyprians Formulierung, er sei »fortgerissen« worden und habe »von magischer Gewalt bestrickt« etwas sehen können, was nicht mit sinnlicher Wahrnehmung zu sehen war, lässt sich als eine Paraphrase von klassischen Beschreibungen des Enthusiasmus verstehen.

Im Anschluss an Platons *Ion*, in dem über den Rhapsoden gesagt wird, seine »begeisterte Seele« sei »bei den Gegenständen«, von denen sie spricht, »sie mögen nun in Ithaka sein oder in Troja«,[91] beinhaltet das Konzept des ›Enthusiasmus‹ noch in der Diskussion des 18. Jahrhunderts wesentlich eine Überschreitung der Grenzen der sinnlichen Wahrnehmung durch eine ungezügelte Einbildungskraft. Entsprechend beschreibt Sulzers *Allgemeine Theorie der schönen Künste* die »Begeisterung« als einen exaltierten Geisteszustand, in dem das Subjekt unfähig wird, »das würklich vorhandene von dem blos eingebildeten«[92] zu unterscheiden. ›Enthusiasmus‹ ist in diesem Sinn nicht erst für Hoffmann ein ursprüngliches Vermögen der *Darstellung*. Sie bezeichnet einen Zustand, in dem der ›Begeisterte‹ seine Sprache mit einem Sinn erfüllt sieht, der ihr die Evidenz des tatsächlich *Gesehenen* verleiht. Im ›Enthusiasmus‹ als Vermögen der Verwandlung eines Textes begegnen sich Kants Theorie der Verrückung und Hoffmanns Bestimmung des idealen ›Poeten‹.[93]

90 Ebd., S. 34.

91 »Sokrates: Wenn du die Verse schön vorträgst und deine Zuschauer am meisten hinreißt [...]: bist du dann bei völligem Bewußtsein, oder gerätst du außer dich und glaubt deine begeisterte Seele, bei den Gegenständen zu sein, von welchen du sprichst, sie mögen nun in Ithaka sein oder in Troja oder wo sonst sich das Gedicht aufhält? / Ion: Welchen deutlichen Beweis hast du mir aufgestellt, Sokrates!« (Platon: Sämtliche Werke. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Auf der Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck neu hrsg. von Ursula Wolf. Bd. 1-4. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, Bd. 1, S. 74 [*Ion* 535b-c]).

92 Johann Georg Sulzer: Allgemeine Theorie der schönen Künste. 2., unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1792. Mit einer Einleitung von Giorgio Tonelli. Bd. 1-4. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1994, Bd. 1, S. 350.

93 Dass die Verwandlung von gelesenen Buchstaben in gesehene Bilder ein zentrales Element der Poetologie Hoffmanns ist, hat vor allem Friedrich Kittler dargelegt. Vgl. zu diesem Komplex insgesamt Friedrich A. Kittler: Aufschreibesysteme 1800 – 1900. 3., vollst. überarb. Aufl. München: Fink 1995, S. 138-158, sowie Friedrich Kittler: Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien. In: Athenäum. Jahrbuch

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Es ist nun die Frage zu stellen, was diese Beobachtungen über den Zusammenhang von Literatur und Wahnsinn für die Dichtungstheorie der Serapionsbrüder besagen, wie sie im Anschluss an Cyprians Erzählung formuliert wird. Wenn es im »serapiontischen Prinzip« darum geht, dem dichterischen Vermögen eines Wahnsinnigen nachzueifern, dann könnte man folgern, Hoffmanns Dichtungslehre sei nichts anderes als eine Poetik des Wahnsinns. Nicht wenige Kommentatoren sind zu diesem Urteil gekommen. »Als poetisches Vermögen gilt der Wahnsinn den Serapionsbrüdern«,[94] kann man lesen. Statuiert Lothar (und durch seinen Mund: Hoffmann) den Wahnsinn als poetische Kraft und das ›serapiontische Prinzip‹ als eine Poetik des Wahnsinns?

---

für Romantik 4 (1994), S. 219-237. Der Verdienst der Arbeiten Kittlers ist, systematisch auf die Rolle des Medienwechsels zwischen Schrift und Bild in Hoffmanns Texten hingewiesen zu haben. Meine Untersuchung versucht demgegenüber jedoch, die Probleme und Aporien dieses Medienwechsels in den Blick zu bekommen, die bei Kittler weitgehend ausgespart bleiben. Der Übergang vom Wort zum »Bild« kann nicht einfach als gelingend vorausgesetzt werden, denn in diesem Übergang (der stets das Feld der Einbildungskraft, der Einbildung, des Phantasmas ist), geschieht Wahnsinn und Wahnwitz.

94 Jochen Schmidt: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Bd. 1-2. 2., durchges. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988, Bd. 2, S. 9. Auf eine vergleichbare Art beschreibt Eva Horn das ›serapiontische Prinzip‹ als textuelles Prinzip, das auf eine (wahnsinnsnahe) Halluzination zielt. Vgl. Eva Horn: Die Versuchung des heiligen Serapion. Wirklichkeitsbegriff und Wahnsinn bei E.T.A. Hoffmann. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76 (2002), S. 214-228, hier: S. 221f. Andere Arbeiten leisten kaum mehr als eine paraphrasierende Lektüre von *Der Sandmann* und *Der Magnetiseur*. Vgl. Karin Preuß: The Question of Madness in the Works of E.T.A. Hoffmann and Mary Shelley. With Particular Reference to *Frankenstein* and *Der Sandmann*. Frankfurt am Main: Lang 2003, bes. S. 27-97. Wenig hilfreich erscheint auch der Ansatz Meike Hillens, die Thematik des Wahnsinns in einer Funktionsanalyse gesellschaftlicher Systeme einzugliedern. Vgl. Meike Hillen: Die Pathologie der Literatur. Zur wechselseitigen Beobachtung von Medizin und Literatur. Frankfurt am Main: Lang 2003 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur. 61). Ein Missverständnis der Geschichte um den »Einsiedler Serapion« liegt auch darin, das »serapiontische Prinzip« vom Wahnsinn Serapions ablösen zu wollen und das Prinzip des ›Schauens‹ als naiven Realismus zu deuten, wie Hartmut Steinecke es vorführt. Vgl. Hartmut Steinecke: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 2004, S. 367.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wenn das ›serapiontische Prinzip‹ als eine »Poetik des Enthusiasmus«[95] zu begreifen wäre, hieße das, dass sie die Hervorbringung von Literatur als das Ergebnis eines Prozesses beschriebe, der keiner Regel und keiner Technik folgt. Dies ist der Vorwurf, den Sokrates in Platons Dialog *Ion* gegen den Rhapsoden erhebt: Wenn dieser *nur* über die Werke Homers sprechen kann und nicht auch über die anderer Autoren, dann deswegen, weil die Grundlage seines Sprechens die Begeisterung (der *Enthusiasmus*) ist. Für Sokrates ist damit »deutlich«, dass der Rhapsode »durch Kunst und Wissenschaft über den Homeros zu reden unvermögend«[96] ist. Wenn seine Fähigkeit aber auf dem entrückten Zustand des Enthusiasmus beruht und nicht auf einer *téchne*, auf keiner Technik und keinem Wissen, dann ist sie *singulär*: nicht unter eine allgemeine Regel zu subsumieren.[97] Die »Denk- und CombinationsKraft« des Enthusiasmus ist derart beschaffen, »daß gerade der, der sich keiner solchen Kraft in sich bewußt ist, über manches Werk des menschlichen Verstandes, über die unerwartete[n] Verbindungen und Combinationen, die kühne[n] Schlüße und Wendungen desselben staunt«[98] – notiert Schelling 1792 in seinen Aufzeichnungen *Über Dichter, Propheten, Dichterbegeisterung, Enthusiasmus, Theopneustie, und göttliche Einwirkung auf Menschen überhaupt*. Die Ergebnisse der enthusiastischen »Combinationen« gelten als jederzeit kühn und überraschend für den Kombinierenden – und sind deshalb methodisch unberechenbar und singulär.

Singularität in diesem Sinn schließt jedoch notwendigerweise jede Festschreibung praktischer Regeln aus. Wenn eine *Poetik*, wie zumindest ein *Handbuch literarischer Fachbegriffe* es behauptet, die »Lehre von der Dichtkunst im Sinne wissenschaftlicher Beschäftigung mit deren We-

95 Uwe Japp: Das serapiontische Prinzip. In: E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 1992 (Text + Kritik. Sonderband), S. 63-75, hier: S. 63.

96 Platon: Sämtliche Werke (wie Anm. 91), Bd. 1, S. 70 (*Ion* 532c).

97 Vgl. Peter Fenves: The Scale of Enthusiasm. In: Huntington Library Quarterly 60 (1997), S. 117-152, hier: S. 117f.

98 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Über Dichter, Propheten, Dichterbegeisterung, Enthusiasmus, Theopneustie, und göttliche Einwirkung auf Menschen überhaupt – nach Platon [*Studienheft Nr. 28*, 1792]. In: Franz, Michael: Schellings Tübinger Platon-Studien. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996 (Neue Studien zur Philosophie. 11), S. 283-305, hier: S. 288. Vgl. Orrin F. Summerell: Perspektiven der Schwärmerei um 1800. Anmerkungen zu einer Selbstinterpretation Schellings. In: Platonismus im Idealismus. Die platonische Tradition in der klassischen deutschen Philosophie. Hrsg. von Burkhard Mojsisch und Orrin F. Summerell. München, Leipzig: Saur 2003, S. 139-173, hier: S. 146f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sen, Formen und Ausdrucksmitteln«[99] sein soll, dann kann eine Poetik des Wahnsinns kaum etwas anderes als sein als eine Poetik, die die vollständige Unmöglichkeit jeder Poetik, jedes sicheren Wissens über die Entstehung von Literatur also, behauptete. Eine ›Poetik des Wahnsinns‹ wäre ein Oxymoron. Das ›serapiontische Prinzip‹, so kann man folgern, kann nur dann eine ›Poetik des Wahnsinns‹ entfalten, wenn es sich bei dieser nicht mehr um etwas handelt, das in irgendeiner Weise ›Poetik‹ – *Lehre* von der Produktion von Literatur – genannt werden kann.

Dieser Widerspruch ist nur einer von mehreren, die aus der zentralen Paradoxie der Serapionsgeschichte – der strukturelle Umschlag eines Unvermögens in ein Vermögen – folgen. Nachdem Cyprian von seiner Begegnung mit dem Einsiedler berichtet hat und Lothar festgestellt hat, dass just an diesem Tag der Namenstag Serapions zu feiern sei (»Heute ist Serapionstag!«[100]), zögert er nicht, den eingebildeten Märtyrer zum »Schutzpatron«[101] der Versammlung der Freunde zu ernennen. Wenn die Serapionsbrüder ausgerechnet den scheinbar verrückten »Einsiedler Serapion« zu ihrem »Schutzpatron« erklären, dann gründen sie eine Gemeinschaft im Namen genau der Singularität, die der Wahnsinn nach Kant ist. Die Gemeinschaft der Serapionsbrüder ist eine Gemeinschaft im Namen der vollständigen Vereinzelung und Singularisierung; eine Gemeinschaft im Geiste der Nichtgemeinschaft.

Zwei Perspektiven auf den Wahnsinn – Die »enthusiastische« Theorie des Wahns

Es stellt sich die Frage, ob und wie der Zusammenhang zwischen Wahnsinn und Ironie, wie ihn bereits Schlegel andeutet, in Hoffmanns Texten entwickelt wird. Es kann deshalb im Folgenden nicht darum gehen, sich zu fragen, ob Hoffmann den Wahnsinn »idealisiert« oder »verklärt«[102] hat oder nicht. Vielmehr soll versucht werden, ein bestimmtes *Bild* des Wahnsinns zu beschreiben, das Hoffmanns Texte zugleich suggerieren und ironisch brechen. Es gibt in Hoffmanns Texten immer *zwei* Perspektiven auf den Wahnsinn, welche in einer ironischen Widersprüchlichkeit zueinander stehen.

99 Otto F. Best: Handbuch literarischer Grundbegriffe. Definitionen und Beispiele. Überarb. und erw. Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1994, S. 410.

100 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 67.

101 Ebd., S. 69.

102 Vgl. Hillen: Die Pathologie der Literatur (wie Anm. 94), S. 231f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die *erste* Bedeutung des Wahnsinns bei Hoffmann ist das Bild des Wahnsinns, wie es etwa der Selbstbeschreibung Serapions zu entnehmen ist. Der Wahnsinnige ist demnach derjenige, der in einer anderen Welt als die ›gewöhnlichen‹ Menschen lebt, weil ihm seine Phantasie Sphären erschließt, die diesen für immer verschlossen bleiben müssen. Diese erste Perspektive auf den Wahnsinn entspricht damit der emphatischen ›Künstler‹-Thematik und dem Diskurs des Enthusiasmus in Hoffmanns Erzählungen.[103]

Die Einsamkeit des enthusiastischen Künstlers ist diesem Diskurs zufolge das Ergebnis seiner Begabung, die ›gewöhnliche‹ Realität zu transzendieren, in die »tiefste Tiefe«[104] zu »schauen« – im Gegensatz zum ›gewöhnlichen‹ Menschen, der oft genug »nicht weiter zu schauen vermag, als eben seine Nase reicht«.[105] Diese Einsamkeit folgt aus der Unfähigkeit des ›normalen‹ Menschen, die ›begeisterten‹ Einsichten des Wahnsinnigen zu teilen.[106] »Doch freilich, wie sollte ein Kind der Welt,

103 Vgl. Franz Loquai: Künstler und Melancholie in der Romantik. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1984 (Helicon. 4), S. 100: »Alle zentralen Künstlergestalten Hoffmanns sind entweder von Melancholie oder Wahnsinn befallen. [...] Im Unterschied zu den Normalbürgern ist bei allen diesen Figuren, seien sie genuine Künstler oder Menschen mit Sinn für die Poesie [...], ein gesellschaftlicher Außenseiterstatus von entscheidender Bedeutung. Die Künstler sehen sich auf Grund ihrer marginalen Stellung um die Verbindlichkeit der Kunst gebracht, wohingegen die Philister mit gekünsteltem Verhalten den Verlust bürgerlicher Integration nicht riskieren.« – Allerdings ist zu bedauern, dass diese Analyse der Beziehung des »Künstlers« zur »Gesellschaft« (wie viele andere Analysen auch) gänzlich die Perspektive der Künstlerfiguren einnimmt und ignoriert, dass diese in Hoffmanns Erzählungen stets in ihrer ironischen Limitation dargestellt. Vgl. Karl Ludwig Schneider: Künstlerliebe und Philistertum im Werk E.T.A. Hoffmanns [1967]. In: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Hrsg. von Hans Steffen. 4. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1989, S. 200-218; Altrud Dumont: Interimistisches Provisorium – Methodischer Wahnsinn: Das Interessante. Theorie und narrative Praxis bei Friedrich Schlegel und E.T.A. Hoffmann. Stuttgart: Heinz 1995, S. 180.

104 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 25 (*Der Einsiedler Serapion*).

105 Ebd., S. 28 (*Der Einsiedler Serapion*).

106 So schreibt Jean Paul in der Vorrede zu *Quintus Fixlein*: Der Held, das Genie und jeder Mensch »mit einem großen Entschluß oder auch nur einer perennierenden Leidenschaft (und wär' es die, den größten Folianten zu schreiben), alle diese bauen sich mit ihrer inneren Welt gegen die Kälte und Glut der äußern ein, wie der Wahnsinnige im schimmern Sinn: je-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

trägt es auch den besten Willen dazu in sich, den Gott geweihten Anachoreten begreifen können in seinem Tun und Treiben!«,[107] erklärt Serapion das Unverständnis Cyprians.

Der sprechende Hund Berganza aus Hoffmanns *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* beschreibt den »Wahnsinnigen« in diesem Sinn als eine Person, die »gescholten« wird, weil sie »eine große heiligen Idee« verfolgt und durch diese das *äußere* und »tote« Leben durch die Kraft seines *Inneren* »entzündet« und belebt:

»In gewissem Sinn ist jeder nur irgend exzentrische Kopf wahnsinnig und scheint es desto mehr zu sein, je eifriger er sich bemüht, das äußere matte tote Leben durch seine inneren glühenden Erscheinungen zu entzünden. Jeden, der einer großen heiligen Idee, die nur der höheren göttlichen Natur eigen, Glück, Wohlstand, ja selbst das Leben opfert, schilt gewiß der, dessen höchste Bemühungen im Leben sich endlich dahin konzentrieren, besser zu essen und zu trinken, und keine Schulden zu haben, wahnsinnig, und er erhebt ihn vielleicht, indem er ihn zu schelten glaubt, da er als ein höchst verständiger Mensch jeder Gemeinschaft mit ihm entsagt. – So sprach oft mein Herr und Freund Johannes Kreisler.«[108]

›Wahnsinn‹ in dieser ersten Perspektive ist das Gegenkonzept zu jeder Ökonomie der Vermögen: Er steht ein für eine totale Verausgabung der eigenen Kräfte, aber ebenso auch für einen Abbruch »*jeder Gemeinschaft*« und also der Befähigung des kommunikativen Austauschs mit ›gewöhnlichen‹ Menschen. Der in diesem Sinn als ›wahnsinnig‹ Bezeichnete ist derjenige, der von den »*höchst verständigen Menschen*« verachtet wird, aber diese Verachtung »erhebt« ihn zugleich, denn die »höchste Verständigkeit« der ›normalen‹ Menschen ist ›eigentlich‹ eine vollständige Verstandeslosigkeit und insofern der ›eigentliche‹ Wahnsinn.

›Wahnsinnig‹ und ›verständig‹ (mit Verstand ausgestattet: ›gesund‹) können so zu austauschbaren Bezeichnungen werden: Der Wahnsinnige wird so genannt, weil er als »*exzentrischer Kopf*« über zu viel Verstand

---

de fixe Idee, die jedes Genie und jeden Enthusiasten wenigstens periodisch regiert, scheidet den Menschen erhaben von Tisch und Bett der Erde« (Jean Paul: Sämtliche Werke. Hrsg. von Norbert Miller. Abteilung I: Bd. 1-6. Abteilung II: Bd. 1-4. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1996, Abt. I, Bd. 4, S. 10f.).

107 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 34 (*Der Einsiedler Serapion*).

108 Ebd., Bd. 2/1, S. 125 (*Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

verfügt, um das »tote« Leben derjenigen zu leben, die ihn so nennen.[109] Der Wahnsinnige wird von der Gemeinschaft ausgegrenzt und stigmatisiert, aber darin sieht er nichts anderes als den ›Wahnsinn‹ der anderen.

Der erste Diskurs des ›Wahnsinns‹ in Hoffmanns Texten entspricht damit dem, was Susan Sontag als die ›romantische‹ Metaphorisierung des Wahnsinns bezeichnet hat. Sontag interpretiert die Figur des Wahnsinns in den Texten dieser Zeit als Metapher für »eine Art von Exil«,[110] für eine Ausgrenzung des Betroffenen aus der Masse, die dessen Exklusivität begründet. In Hoffmanns Texten bezieht sich diese Herausgehobenheit vor allem auf eine besondere Befähigung zur Ausrichtung nach »Ideen«, zu welcher der Mensch der ›Masse‹ nicht fähig scheint.[111]

Wahnsinn erscheint in dieser Perspektive nicht als Gegensatz zum ›Verstand‹, sondern geradezu als ein Element desselben. »Die Basis des Verstandes selbst also ist der Wahnsinn«, behauptet Schelling in seinen Stuttgarter Privatvorlesungen bündig. Die weitere Ausführung dieses Gedankens zielt, in einer Überbietung des Kantschen Diskurses über den Enthusiasmus, auf den »*göttlichen*« Wahnsinn der »Begeisterung«, der zuallererst eine *Belebung* des Verstandes verspricht:

»Daher der Wahnsinn ein nothwendiges Element, das aber nur nicht zum Vorschein kommen, nur nicht aktualisiert werden soll. Was wir Verstand nennen, wenn es wirklicher, lebendiger, aktiver Verstand ist, ist eigentlich nichts als ein *geregelter* Wahnsinn. [...] Die Menschen, die keinen Wahnsinn in sich haben, sind die Menschen von leerem, unfruchtbarem Verstand. Daher der umgekehrte Spruch: nullum magnum ingenium sine quadam dementia; daher der göttliche Wahnsinn, von dem Plato, von dem die Dichter sprechen. Nämlich, wenn dieser Wahnsinn durch Einfluß der Seele beherrscht ist, dann ist er ein wahrhaft göttlicher Wahnsinn, dann der Grund der Begeisterung, der Wirksamkeit überhaupt.«[112]

109 Vgl. Shoshana Felman: Writing and Madness (Literature, Philosophy, Psychoanalysis). Übers. von Martha Noel Evans und Shoshana Felman. Ithaca, NY.: Cornell University Press 1987, S. 83.

110 Susan Sontag: Krankheit als Metapher [1977]. Übers. von Karin Kersten und Caroline Neubaur. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1981, S. 43.

111 Vgl. Georg Wellenberger: Der Unernst des Unendlichen. Die Poetologie der Romantik und ihre Umsetzung durch E.T.A. Hoffmann. Marburg: Hitzeroth 1986 (Marburger Studien zur Literatur. 3), S. 196.

112 Friedrich Wilhelm Joseph Schelling: Stuttgarter Privatvorlesungen [1810]. In: ders.: Schriften von 1806-1813. Unveränd. reprograf. Nachdruck d. Ausg. Stuttgart u. Augsburg, Cotta, 1861. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, S. 361-428, hier: S. 410. Vgl. zu die-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die erste Bedeutung des Wahnsinns bei Hoffmann bezeichnet so eine Gruppe von Figuren, die sich als *anders* begreifen, insofern sie die ›Dinge‹ nicht instrumentell nach Vor- und Nachteil abwägen, sondern sie – vermittels ihrer »*feurigen*« Einbildungskraft – in Bezug auf »*eine große heilige Idee*« setzen. »Die Phantasie ist das Vermögen der Ideale, und darum auch das einzig schaffende und zeugende im Menschen«,[113] heißt es entsprechend emphatisch in der *Psychologie* (1817) des Schelling-Schülers Carl August Eschenmayer. Die Personen, die ihr Leben nach einem Ideal ausrichten und sich von ihrer Phantasie leiten lassen, nennt Hoffmann, in Übereinstimmung mit der philosophischen Tradition, *Enthusiasten*.

Im Vergleich mit Kant verschiebt sich bei Hoffmann die Quelle des Enthusiasmus. Während es für Kant die »Idee des Guten« und also die Moral war, welche die Einbildungskraft zur enthusiastischen Überschreitung ihrer Grenzen bewegen kann, ist es für Hoffmanns Figuren die Kunst als dasjenige Medium, in dem sich das Individuum seine eigene Welt ›erfinden‹ kann. Kunst wird damit zur »Schau einer höheren Welt«,[114] und die Quelle der Begeisterung folglich: die Begeisterung. Enthusiasmus wird für Hoffmann selbstbegründend, indem es durch die Aussicht auf eine Schöpfung der gesamten Welt im Lichte »*einer großen heiligen Idee*« und also durch *sich selbst* ausgelöst wird. Es kann unter diesen Umständen nicht verwundern, dass sich die Verständigungsprobleme zwischen den ›Enthusiasten‹ und den Nicht-Enthusiasten in Hoffmanns Figurengefüge verschärfen. Dem enthusiastischen Künstler wird die »Grundspannung zwischen Ideal und Wirklichkeit [...] ganz besonders akut.«[115] So liest man in *Don Juan*: »Nur der Dichter versteht den Dichter; nur ein romantisches Gemüt kann eingehen in das Romantische; nur der poetisch exaltierte Geist [...] das verstehen, was der Geweihte in der Begeisterung ausspricht.«[116]

---

ser Passage László Földényi: Melancholie [1984]. Übers. von Nora Tahy. 2., erw. Aufl. Berlin: Matthes & Seitz 2004, S. 288f.

113 Carl August Eschenmayer: Psychologie [1817]. Hrsg. von Peter Krumme. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1982, S. 261. »Jedes Prinzip der Vernunft wäre todt und ungebraucht, unsere ganze Kategorientafel und unser Fundamentalwesen wäre ein lebloses Fachwerk, wenn es nicht durch den lebendigen Hauch der Phantasie begeistet, und das Prinzip zum Ideal der Konstruction erhoben würde« (ebd.).

114 Otto Nipperdey: Wahnsinnsfiguren bei E.T.A. Hoffmann. Diss. Köln 1957, S. 150.

115 Ebd., S. 149.

116 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 2/1, S. 92 (*Don Juan*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die »mesmeristische« Theorie des Wahns

Es zeigt sich freilich, dass bereits in der Diskussion der ›Serapionsbrüder‹ wesentliche Transformationen an dem vorgenommen werden, was ›Wahnsinn‹ in Hoffmanns Texten heißt. Zwar scheint Cyprians Erzählung über Serapions »Dichtertalent« die Befähigung von dessen Phantasie anzuerkennen, aus sich heraus eine ganze Welt hervorzubringen. Aber gerade die Erzählung des Vorgangs, dass die von *Serapions* Phantasie hervorgebrachten und geäußerten »Gestalten« in *Cyprians* Phantasie »mit einem glühenden Leben« hervortreten, lässt sich kaum mit den Aussagen des Einsiedlers über die unabhängige und souveräne Macht der Einbildungskraft vereinen.

Aus der Erzählung folgt ein eklatanter Widerspruch zu Serapions eigenen Annahmen über die Natur seiner Einbildungskraft. Wenn Cyprian bestätigt, dass er durch Serapions Erzählung »bestrickt von magischer Gewalt« wurde und ihm die »Gestalten« aus dieser Rede »wie im Traum« als real erschienen seien, dann führt er zwar die Kraft der Einbildungskraft vor, Dinge als sinnlich erfahrbar erscheinen zu lassen, die nicht sinnlich anwesend sind. Im gleichen Zug jedoch negiert diese Schilderung die von Serapion behauptete Unabhängigkeit des schöpfenden »Geistes« von anderen »Geistern«. Wenn Cyprian durch die Erzählung Serapions Dinge und »Gestalten« zu sehen vermeint, die er mit seinen Sinnesorganen nicht zu sehen vermocht hätte, dann steht *seine* Einbildungskraft unter dem Bann der »feurigsten Phantasie« Serapions. Cyprians Erzählung dementiert folglich Serapions Aussagen, gerade durch die persuasive Gewalt von Serapions Sprache.

Die Vorstellung einer ›autonomen‹ Einbildungskraft erhält in dem Rahmengespräch der Serapionsbrüder weitere Korrekturen. In dem Gespräch, das der Verkündung des ›serapiontischen Prinzips‹ vorausgeht, wird die Fremdbestimmtheit der Phantasmen Serapions festgestellt. Die Rede des Serapionsbruders Lothar hebt die Rolle der »Außenwelt« als initialisierende und beeinflussende Macht für die Einbildungskraft hervor:

»Armer Serapion, worin bestand dein Wahnsinn anders, als daß irgendein feindlicher Stern dir die Erkenntnis der Duplizität geraubt hatte, von der eigentlich allein unser irdisches Sein bedingt ist. Es gibt eine innere Welt, und die geistige Kraft, sie in voller Klarheit [...] zu schauen, aber es ist unser irrdisches Erbteil, daß eben die Außenwelt in der wir eingeschachtet, als der Hebel wirkt, der jene Kraft in Bewegung setzt. Die innern Erscheinungen gehen auf in dem Kreise, den die äußeren um uns bilden und den der Geist nur zu überfliegen vermag in dunklen geheimnisvollen Ahnungen, die sich nie zum deutlichen Bilde gestalten. Aber du, o mein Einsiedler! statuiertest keine Außenwelt, du sahst

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

den versteckten Hebel nicht, die auf dein Inneres einwirkende Kraft; und wenn du mit grauenhaftem Scharfsinn behauptetest, daß es nur der Geist sei, der sehe, höre, fühle, der Tat und Begebenheit fasse, und daß also auch sich wirklich *das* begeben, was er dafür anerkenne, so vergaßest du, daß die Außenwelt den in den Körper gebannten Geist zu jenen Funktionen der Wahrnehmung zwingt nach Willkür.«[117]

Ist Serapion wahnsinnig, weil er die Außenwelt durch die Kreationen seiner eigenen Phantasie ersetzt hat, oder liegt sein Wahnsinn gerade im Gegenteil darin, dass er »vergaß«, wie die Außenwelt noch in seine scheinbar ›innersten‹ Gedanken eingreift? Die Ausführungen Lothars bilden ein Gegenmodell zu dem, was Serapion über die Unabhängigkeit seines »Geistes« von der Materialität der sinnlichen Wahrnehmung ausgesagt hat. Der »Geist« erscheint hier nicht mehr als der Souverän über eine ohne ihn vollständig leblose Welt, sondern vielmehr als eine »Kraft«, die nicht unabhängig ist von einer anderen Kraft (des »Außen«), die wie ein »Hebel« aus sein »Inneres« einwirkt und ihn zu den »Funktionen der Wahrnehmung« gar »nach Willkür« zwingen kann. Die Metapher des »Hebels« suggeriert, dass jene Kraft den »Geist« gleichsam zu einem Teil einer Mechanik werden lässt, die auf bestimmte Einwirkungen ebenso willenlos wie wiederholbar bestimmte Reaktionen folgen lässt.

Man könnte vermuten, dass Lothars Replik auf Serapions Betonung der »Phantasie« für die Beziehung des Geistes zu seiner Außenwelt eine dramatisierte Variante eines Kantischen Arguments darstellt, welches die Bedeutung der Einbildungskraft für die Herstellung einer konsistenten »Erfahrung« durchaus anerkennt, aber zugleich auf der notwendigen Rolle einer »Außenwelt« beharrt, die jeden Prozess der Erfahrung ›anstößt‹.[118] Wenn Lothar dem »Geist« die Aufgabe zuweist, den durch die »äußeren« Erscheinungen ausgelösten »Kreis« (in dem die »innern« Erscheinungen »aufgehen«) zu »überfliegen [...] in dunklen geheimnisvollen Ahnungen, die sich nie zum deutlichen Bilde gestalten«, erinnert diese Skizze an Kants Formulierung, die »Synthesis« als eine »Wirkung der Einbildungskraft« sei eine »blinde, obgleich unentbehrliche Funktion der Seele«.[119] Trotz dieser Analogien ergibt Lothars Beschreibung der Tätig-

117 Ebd., Bd. 4, S. 68.

118 Vgl. Götz Müller: Die Einbildungskraft im Wechsel der Diskurse. Annotationen zu Adam Bernd, Karl Philipp Moritz und Jean Paul. In: ders.: Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Wolfgang Riedel. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 140-164, hier: S. 164 (Fußnote 81).

119 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 63), Bd. 2, S. 117 (*KrV* A 78, B 103).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

keit des »Geistes« letztendlich ein völlig anderes Bild als das der Transzendentalen Synthesis bei Kant. Lothars Feststellung zielt nicht auf die von Kant unter dem Begriff der ›Endlichkeit‹ beschriebene Abhängigkeit des menschlichen Erkennens von einer ihm vorgängigen ›Welt‹, sondern beschreibt vielmehr eine *aktive* Einwirkung der Außenwelt auf das Innere des »Geistes« (»den versteckten Hebel«).

Lothars Beschreibung ergibt damit ein Bild des Wahnsinns, das konträr ist zu dem von Serapion gezeichneten: eine *zweite* Bedeutung des Wahnsinns in Hoffmanns Texten. ›Wahnsinn‹ ist hier nicht mehr die Bezeichnung für einen enthusiasmierten ›Geist‹, der unbeirrt »*eine große heilige Idee*« verfolgt, sondern – gerade im Gegenteil – der Name für die Abhängigkeit des Geistes von einem Außen. Während die erste Perspektive auf den Wahnsinn in Hoffmanns Erzählungen einen Diskurs des Enthusiasmus hervorbringt, zeigt sich die zweite Perspektive in einem Diskurs des *Mesmerismus*.

Diese nach ihrem Vordenker Franz Anton Mesmer benannte medizinisch-philosophische Lehre faszinierte gegen Ende des 18. und Beginn des 19. Jahrhunderts vor allem durch zwei Elemente. Zum einen inszenierte der therapeutische ›Rapport‹ ein neues Modell von Intersubjektivität, indem er eine Einwirkung einer Psyche auf eine andere ohne eine andere Vermittlung als den Blick des Magnetiseurs zu ermöglichen schien. Zum anderen gab es zahlreiche Spekulationen, inwiefern der ›somnabule‹ Zustand des mesmerisierten Patienten einen Zugang zur sonst unerreichbaren *noumenalen* Realität eröffnen könne.[120] Beide Elemente kommen für den Naturphilosophen Johann Wilhelm Ritter darin zusammen, dass der magnetisierte Mensch durch den Verlust seiner eigenen Willenskraft die Anwesenheit eines Willens *der Natur* erfahren kann. »Im Schlaf«, schreibt Ritter, »sinkt der Mensch in den allgemeinen Organismus zurück. Hier ist sein Wille unmittelbar der der Natur, und umge-

120 Vgl. zur Entwicklung und zur Rezeptionsgeschichte des Mesmerismus Robert Darnton: Der Mesmerismus und das Ende der Aufklärung in Frankreich. Übers. von Martin Blankenburg. München, Wien: Hanser 1983, bes. S. 51ff.; zur Rezeption insbesondere in Deutschland vgl. Harald Neumeyer: Magnetische Fälle um 1800. Experimenten-Schriften-Kultur zur Produktion eines Unbewußten. In: Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert. Hrsg. von Marcus Krause und Nicolas Pethes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (Schriften zur Kulturpoetik. 4), S. 251-285; vgl. auch Uwe Henrik Peters: Somnabulismus und andere Nachtseiten der menschlichen Natur. In: Kleist-Jahrbuch (1990), S. 135-152, hier: S. 148.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kehrt. Beide sind jetzt eins.«[121] Entsprechend gilt auch der künstliche Schlaf der Somnabulen als ein Mittel, eine Einheit mit der Natur herzustellen, die bewusst nicht zu erreichen ist: »Im tierischen Magnetismus kommt man aus dem Gebiete der Willkür heraus, und ganz herüber in das der Unwillkür, oder dem, wo der organische Körper sich wieder als anorganischer verhält, doch aber so beider Geheimnisse veroffenbart.«[122] Gegen diese Vorstellung eines Aufgehens des eigenen Willens in demjenigen der Natur beschreibt Hoffmann bereits in dem »Fantasiestück« *Der Magnetiseur* die Beziehung zwischen Magnetiseur und Magnetisiertem wesentlich als eine Machtbeziehung. Der Magnetiseur erscheint hier als der »König der Geister«.[123]

In der Diskussion der Serapionsbrüder über den Mesmerismus verlagert sich dagegen der Schwerpunkt des Interesses von der Analyse von Machtbeziehungen zu dem Zusammenhang von Mesmerismus und Sprache. Der Serapionsbruder Theodor erzählt, »auf welche Weise« er »in den Magnetismus hineingeriet.«[124] Diese Erzählung beschäftigt sich mit der Frage, inwiefern die Magnetisierten im somnabulen Schlaf eine »Hellsicht« erreichen können. Die kognitiven Fähigkeiten des Somnabu-

121 Johann Wilhelm Ritter: Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur [1810]. Hrsg. von Steffen und Birgit Dietzsch. Leipzig, Weimar: Kiepenheuer 1984, S. 205.

122 Ebd., S. 205f.

123 Hoffmann: Poetische Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 2/1, S. 213 (*Der Magnetiseur*). Vgl. Götz Müller: Modelle der Literarisierung des Mesmerismus. Mesmers Versuche, das Unbekannte zu erklären. In: Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus. Hrsg. von Gereon Wolters. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1988 (Konstanzer Bibliothek. 12), S. 71-86, hier: S. 73-76; Margarete Kohlenbach: Ansichten von der Nachtseite der Romantik. Zur Bedeutung des animalischen Magnetismus bei E.T.A. Hoffmann. In: Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften. Hrsg. von Nicholas Saul. München: Iudicium 1991, S. 209-233; Jürgen Barkhoff: Die Literarisierung des Mesmerismus bei E.T.A. Hoffmann. Ein Heilkonzept zwischen Naturphilosophie, Technik und Ästhetik. In: Ästhetik und Naturerfahrung. Hrsg. von Jörg Zimmermann. Stuttgart-Bad Canstatt: frommann-holzboog 1996 (exempla aesthetica. 1), S. 269-283; Ingrid Kollak: Literatur und Hypnose. Der Mesmerismus und sein Einfluß auf die Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, New York: Campus 1997, S. 148f.; Odila Triebel: Staatsgespenster. Fiktionen des Politischen bei E.T.A. Hoffmann. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003 (Literatur und Leben. 60), S. 72-82; Neumeyer: Magnetische Fälle um 1800 (wie Anm. 119), S. 276-281.

124 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 320.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

len werden hier als eine außerordentliche Fähigkeit zur intellektuellen Selbstanschauung beschrieben: »Der Magnetiseur berichtete den wißbegierigen Anwesenden, dass die somnabule Dame in den fünften Grad, in den Zustand der von der äußern Sinnenwelt unabhängigen Selbstanschauung übergehe.«[125]

Die anschließende Beschreibung der Magnetisierung macht klar, dass Magnetismus für Hoffmann vor allem als eine Form des *Redens* von Interesse ist. Da die Sprache die einzige Möglichkeit des Somnabulen ist, seinen Zustand zu vermitteln, ist Magnetismus wesentlich eine Alterisierung der Rede. Der Willensverlust des Magnetisierten entspricht dem Verlust der Möglichkeit, Rede intentional und bewusst zu gebrauchen: Die Sprache des Somnabulen ist von vornherein ironisch. Insofern das Sprechen der Somnabulen ein Sprechen ohne Intention und Inhalt, ohne Ausdrucks oder Mitteilung ist, stellt es den experimentellen Versuch dar, jenen »Anfang aller Poesie« zu erreichen, den Schlegel darin sah, »*den Gang und Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben*«.[126] Die Sprache der Somnabulen ist, wie Theodors Erzählung vorführt, eine Sprache des Wahnsinns: Sie besteht aus »mystischen Worten und sonderbaren Redensarten« und also aus leeren Signifikanten:

»›Die somnabule Dame fing abermals an zu reden, aber mit ganz verändertem seltsam und wie ich gestehen muß, über die Maßen wohlklingendem Organ. Sie sprach indessen in solch' mystischen Worten und sonderbaren Redensarten, daß ich gar keinen Sinn herausfinden konnte, der Magnetiseur versicherte indessen, sie sage die herrlichsten, tiefsten, lehrreichsten Dinge über ihren Magen. Das mußte ich nun freilich glauben. Von dem Magen abgekommen, wie wiederum der Magnetiseur erklärte, nahm sie noch einen höhern Schwung. Zuweilen war es mir, als kämen ganze Sätze vor, die ich irgendwo gelesen. Etwa in Novalis Fragmenten oder in Schellings Weltseele.‹«[127]

Es entspricht den geschlechtsdifferenzierenden Koordinaten der Zeit, dass es eine »somnabule *Dame*« ist, die hier mit einem »über die Maßen wohlklingendem Organ« den Unsinn ausspricht, als welchen der Mesmerismus Sprache überhaupt erkennbar werden lässt. Bereits Kant bemerkt in seiner *Anthropologie*, dass der »*Unsinnigkeit* (amentia)« als dem »Unvermögen, seine Vorstellungen auch nur in den zur Möglichkeit der Erfahrung nötigen Zusammenhang zu bringen, [...] in den Tollhäusern [...]

125 Ebd., S. 323.

126 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 2, S. 311f. (*Rede über die Mythologie*).

127 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 323.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das weibliche Geschlecht, seiner Schwatzhaftigkeit halber, [...] am meisten unterworfen«[128] sei.

Wenn der Weiblichkeit das sinnlose Aneinanderreihen leerer Signifikanten zugeordnet wird, dann der Männlichkeit – in der Gestalt des »Magnetiseurs« – der hermeneutische Zugriff, der die »mystischen Worte« nicht ohne eine gewisse Gewalt mit einem Sinn versieht und »erklärt«, was sie *eigentlich* sagen. Was in den Fallgeschichten des Mesmerismus zumeist als die Machtbeziehung zwischen einer gefühlsbetonten und rezeptiven Somnabulen einerseits und einem willensstarken und aktiven Magnetiseur dargestellt wird,[129] erscheint hier als eine sprachliche Relation. Das Konzept des Mesmerismus bei Hoffmann entwirft ein Modell der Sprache, das der Beschreibung der Ironie bei Schlegel ähnelt: Hier wie dort ist Sprechen etwas, das einem Sprechenden *geschieht*, ohne dass er es kontrollierte.

Indem Lothar darauf verweist, dass »die Außenwelt« Serapions »in den Körper gebannten Geist« zu seinen Vorstellungen »nach Willkür *zwingt*«, interpretiert er seinen Wahnsinn als das Ergebnis einer Mesmerisierung. Das ›enthusiastische‹ Genie wird erkannt als eine Parallelfigur der »*somnabulen Dame*«, deren Sprache »*gar keinen Sinn*« ergeben mag. Der Unterschied zwischen den beiden Modellen des Wahnsinns in Hoffmanns Texten liegt vor allem in der verschiedenen Rolle, die sie dem wahnsinnigen ›Ich‹ zuschreiben. Ist der ›Enthusiast‹ Hoffmanns buchstäblich ein Zauberer der Sprache, der es bewirken kann, dass seine Worte wie Bilder *erscheinen*, verliert das Sprechen des Mesmerisierten jeden Sinn und wird leeres Gestammel. Dadurch ändert sich auch die Stabilität des Ich, welche doch in einem sprachlichen Akt erst hergestellt wird. Ist das Ich im Modell des Enthusiasmus schlichtweg vorgegeben, wird es im Modell des Mesmerismus erst als das Ergebnis eines *Dramas* erkennbar.

---

128 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 63), Bd. 6, S. 530 (*Anthropologie*, BA 144). George Steiner zufolge ist diese Assoziation von Schwatzhaftigkeit, Wahnsinn und Weiblichkeit Bestandteil einer uralten Topik. »In allen uns bekannten Kulturen behaupten Männer, Frauen seien geschwätzig und verschwendeten Wörter wie die Wahnsinnigen« (George Steiner: Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens. Zweite Ausgabe [1992]. Übers. von Monika Plessner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 39).

129 So heißt es in Eschenmayers *Psychologie*: »Der magnetische Rapport ist am stärksten zwischen dem ungleichen Geschlecht. Da es offenbar hier von dem geistigen Verhältniß des Willens zur Gefühlseinheit und von dem organischen Verhältniß der Energie zur Receptivität ausgeht, so wird der Mann immer am stärksten auf das weibliche Geschlecht wirken« (Eschenmayer: Psychologie [wie Anm. 113], S. 236).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

In diesem Drama fungiert das Ich nicht als handelnde Figur (und auch nicht als Autor), sondern ist allenfalls die Summe aller Handlungen.

Ironie und die Grundstruktur der Hoffmannschen Erzählung

Die zweite Perspektive auf den Wahnsinn ist im Unterschied zur ersteren nicht mehr ›psychologisch‹ zu nennen, denn sie führt die »Phantasmen« des Wahns nicht mehr »auf ein produzierendes Ich«[130] zurück, sondern begreift das »Ich« allenfalls noch als eine leere Bühne, als bloßes Medium der Darstellung.[131] Serapions ›romantische‹ Hymne auf die Unabhängigkeit des ›schaffenden‹ Geistes ist in dieser Perspektive nichts anderes als das »Vergessen« einer völligen Abhängigkeit desselben von einer »Außenwelt«, die »den in den Körper gebannten Geist zu jenen Funktionen der Wahrnehmung zwingt nach Willkür«.

Während Serapion den »Geist« als eine reine aktive Kraft beschreibt, ist er in Lothars Darstellung nur scheinbar aktiv – und eigentlich vollkommen passiv und gelenkt. Sein aktives Potential erschöpft sich darin, »dunkle geheimnisvolle Ahnungen« hervorzubringen, er ist weitaus eher das Organ einer vollständigen Rezeptivität und Passivität. Die Einbildungskraft, die im Modell Serapions noch das oberste Vermögen eines sich selbst und seine Welt frei erschaffenden Geistes war, wird damit zu einer Art von Doppelagent im Bewusstsein – zu einer Macht, die nicht nur schwer zu kontrollieren und zu bändigen ist, sondern von der noch nicht einmal gesagt werden kann, in wessen Dienst sie steht.

In Hoffmanns Texten werden demnach zwei verschiedene Diskurse über den Wahnsinn ausgetragen. Zum einen ist ›Wahnsinn‹ die Bezeichnung für eine Überschreitung der Erfahrung, die darauf zielt, »das äußere matte, tote Leben durch [...] innere glühende Erscheinungen zu entzünden« (*Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*).

130 Friedrich A. Kittler: »Das Phantom unseres Ichs« und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann – Freud – Lacan. In: Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Hrsg. von Friedrich A. Kittler und Horst Turk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 139-166, hier: S. 143.

131 Insofern ist Friedrich Kittlers These zu widersprechen, »Hoffmanns ganzes Werk« stütze die »psychologische« Perspektive auf den Wahnsinn, die diesen ausschließlich als das Ergebnis einer unbewußten Einwirkung des Ich auf sich selbst deutet (Ebd., S. 142). Kittlers lacanesque Lektüre von *Der Sandmann* zeigt bereits, dass diese Perspektive in Hoffmanns Texten nicht die einzige ist.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Während die ›Philister‹ die zu solcher Transzendenz befähigten Menschen als ›wahnsinnig‹ bezeichnen, kann dieses Wort für jene zu einer Auszeichnung werden, denn sie nehmen es als einen Beleg dafür, dass sich ihre Erfahrungswelt von der eines ›gewöhnlichen‹ Menschen unterscheidet, »dessen höchste Bemühungen im Leben sich endlich dahin konzentrieren, besser zu essen und zu trinken und keine Schulden zu haben«. Zum anderen bezeichnet ›Wahnsinn‹ die Anfälligkeit des ›Geistes‹ für einen abrupten Einbruch des »versteckten Hebels« der »Außenwelt« in die »innere« Welt, die umso größer ist, je mehr dieser »Hebel« vergessen wird.

Wenn es nun zutrifft, dass sich in Hoffmanns Texten Ironie und Wahnsinn verbünden, dass Hoffmann sowohl eine strukturelle Identität von Ironie und Wahnsinn beschreibt als auch bestimmte Vorstellungen dessen, was Wahnsinn ist, ironisiert, wenn dies zutrifft, dann wird es kaum möglich sein, diese Verbindung mit einer rein thematischen Analyse nachvollziehen zu können. Allein schon aufgrund ihrer temporalen Struktur hat die Ironie eine Komplizität mit der Narration. Die Erzählung, die eine oder mehrere überraschende Wendungen nehmen oder mit einem offenen, mehrdeutigen Ende abbrechen kann, ermöglicht – beispielsweise durch einen Widerspruch zwischen dem Wissen der handelnden Figuren und dem des Erzählers – eine strukturelle Ironie.

Wie aber wird Ironie in einer Narration strukturell wirksam? Eine narrative Ironie ergibt sich in Hoffmanns Geschichten wesentlich dadurch, dass die Protagonisten als Agenten eben der Reflexion und der Synthese auftreten, deren Unerreichbarkeit und Unmöglichkeit Ironie nach Schlegel insgesamt vorführt. Entsprechend sind Hoffmanns Akteure stets auf der Suche nach *Aufklärung*, nach der Lösung eines Geheimnisses und nach der Klärung der eigenen Identität. Die Synthese wird dabei, wie die Geschichte um den Einsiedler Serapion vorführt, als ein Medienwechsel erzählbar: Die Vielzahl der Worte verwandeln sich in die Klarheit des »geschauten« Bildes. Das Bild ist jedoch, in der Geschichte Serapions wie in weiteren Erzählungen Hoffmanns, von ambivalentem Wert: Während der »Enthusiast« glaubt, in ihm die Auflösung und Aufklärung aller Rätsel und seiner Identität gefunden zu haben, zeigt sich die Ironie der Hoffmannschen Erzählungen darin, die Struktur der Täuschung, Irrung und Selbsttäuschung aufzuzeigen, die das Bild als Phantasma und Wahn erkennbar machen. Die Sprache des Mesmerismus als Negativfolie derjenigen des ›Enthusiasmus‹ ist es, welche die erreichte Synthese und das gewonnene Bild sogleich als eine Verstrickung in Phantasmen erkennbar werden lässt.

Die allgemeine Struktur der Erzählungen Hoffmanns ergibt sich durch das Auftauchen eines Geheimnisses und dem folgenden Versuch

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

seiner Auflösung. Hoffmanns Figuren sammeln Informationen und beobachten Einzelheiten, um sich ein Bild der Dinge zu machen. Wie Serapion darauf insistiert, dass es nur sein »Geist« ist, der seiner sinnlichen Wahrnehmung einen Sinn gibt, so sind auch sie jederzeit damit beschäftigt, Daten in einen Sinn zu verwandeln.

In der Erzählung *Doge und Dogaresse* tritt in der »Akademie der Künste zu Berlin« plötzlich ein »Fremder« in Erscheinung und belehrt »zwei der edlen Malerkunst gar holde Freunde« über das Bild Kolbes, vor dem sie gerade stehen, durch einen kunsttheoretischen Kommentar:

»Es ist ein eignes Geheimnis, daß in dem Gemüt des Künstlers oft ein Bild aufgeht, dessen Gestalten, zuvor unkennbare körperlose im leeren Luftraum treibende Nebel, eben in dem Gemüte des Künstlers erst sich zum Leben zu formen und ihre Heimat zu finden scheinen. Und plötzlich verknüpft sich das Bild mit der Vergangenheit oder auch wohl mit der Zukunft, und stellt nur dar, was wirklich geschah oder geschehen wird.«[132]

Der Künstler ist somit derjenige, dem »ein Bild aufgeht«. Die Wendung des *aufgehenden Bildes*, die sich bei Hoffmann immer wieder findet, verweist darauf, dass die Begabung des Künstlers darin liegt, dass sich ihm »plötzlich« eine Verbindung zwischen »Vergangenheit« und »Zukunft« darstellt, die er in einem *Bild* sichtbar werden lassen kann. Kunst ist nicht ein feststehendes Werk, sondern stets ein Prozess, die Genese einer Synthese.[133] Obgleich *Doge und Dogaresse* um ein tatsächliches Bild kreist, spricht der »Fremde« hier von einem mentalen Bild, welches der »Künstler« auch in einer anderen Form als im Medium der »edlen Malkunst« darstellen kann. Wie bei Serapion ist diese Synthese *belebend*: so wie die von Serapion erzählten Figuren »mit einem glühenden Leben hervor« treten, scheinen die im Bild erscheinenden Gestalten, »zuvor unkennbare körperlose, im leeren Luftraum treibende Nebel, eben in dem Gemüte des Künstlers erst sich zum Leben zu formen«.

Entscheidend ist, dass der Künstler in der Beschreibung des »Fremden« keineswegs der Souverän über den künstlerischen Prozess ist, der in ihm abläuft. Wenn das »Gemüt« des Künstlers derjenige Ort ist, an dem »*zuvor unkennbare körperlose Nebel ihre Heimat zu finden scheinen*«, dann ist in dieser Formulierung keine Aktivität des Künstlers erkennen. Sein Inneres wird zu dem Ort, an dem fremde *Kräfte* auftreten und sich

132 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 430f. (*Doge und Dogaresse*).

133 Vgl. zum »aufgehenden Bild« Edgar Pankow: Medienwechsel. Zur Konstellation von Literatur und Malerei in einigen Arbeiten E.T.A. Hoffmanns. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 10 (2002), S. 42-57, hier: S. 46f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

eine *Heimat* suchen. Das »*Bild*« geht »*oft*« in dem »*Gemüt des Künstlers*« auf, wobei der Künstler eher als das Medium dieses Geschehens erscheint denn als sein Gestalter. Hoffmann erzählt seine Kunsttheorie als eine Schauergeschichte, in der der Künstler das Opfer eines magnetisierenden Eingriffs ist, der keinen jemals erkennbaren Urheber hat.

Wenn die Ausgangssituation vieler Erzählungen Hoffmanns darin besteht, dass die jeweilige Hauptfigur nach der Auflösung eines Rätsels suchen muss, dann befindet sie sich strukturell in der gleichen Lage wie der Künstler, von dem der »Fremde« in *Doge und Dogaresse* spricht, denn ihm wird aus »*zuvor unkennbaren körperlosen Gestalten*« ein »*Bild aufgehen*«, er wird eine Synthese von einzelnen Daten zu einem vollständigen Bild vollbringen. Sodann erübrigt sich, in Hoffmanns Texten eigens ›Künstlererzählungen‹ ausmachen zu wollen, wie es immer noch oft geschieht. *Jede* Erzählung Hoffmanns ist eine ›Künstlergeschichte‹. Freilich wäre es schon falsch, zu behaupten, die Haupt- und Künstlerfigur würde die Synthese *vollbringen* und er würde danach streben, sich ein Bild aufgehen zu lassen. Wie das Zitat aus *Doge und Dogaresse* nahelegt, wird man nicht von einer aktiven und kontrollierten Suche nach der Erkenntnis des Ganzen ausgehen können. Die Erzählungen Hoffmanns führen immer wieder vor, dass ihre Hauptpersonen von einem überraschenden und überwältigenden Sinn eher angezogen und verzaubert werden, als dass sie ihn kontrollieren und konstruieren.

III. 3 Das »fremde Gesicht« im Spiegel (»Das öde Haus«)

Die Irritation: das Rätsel des »öden Hauses«

Die Grundstruktur einer Hoffmannschen ›Schauergeschichte‹ und ihre strukturelle Beziehung zum Wahnsinn lässt sich nachvollziehen in der Erzählung *Das öde Haus*, die bisher nur wenig Beachtung gefunden hat.[134] Die Geschichte beginnt damit, dass der Erzähler Theodor von ei-

134 Es existieren nur wenige ausführlichere Untersuchungen von *Das öde Haus*. Die Studie Kanzogs (Klaus Kanzog: Berlin-Code, Kommunikation und Erzählstruktur. Zu E.T.A. Hoffmanns ›Das öde Haus‹ und zum Typus »Berlinische Geschichte«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 95 [1976], Sonderheft: E.T.A. Hoffmann, S. 42-63) ist vor allem an den Anspielungen auf den Handlungsort Berlin interessiert. Kursorisch geht Janßen (Brunhilde Janßen: Spuk und Wahnsinn. Zur Genese und Charakteristik phantastischer Literatur in der Romantik, aufgezeigt an den »Nachtstücken« von E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main, Bern, New York:

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ner Unterbrechung seiner alltäglichen Erfahrung berichtet: »Schon oft war ich die Allee durchwandelt, als mir eines Tages plötzlich ein Haus ins Auge fiel, das auf ganz wunderliche seltsame Weise von allen übrigen abstach.«[135] Auffällig ist das »seltsame« und »wunderliche« Haus, welches die Kontinuität der Erfahrung (»oft war ich«) irritiert und stört, zunächst aufgrund seines schlechten Zustands: »Denkt euch, wie solch ein Haus zwischen mit geschmackvollem Luxus ausstaffierten Privatgebäuden sich ausnehmen muß. [...] Ein unbewohntes Haus in dieser Gegend der Stadt!«[136] Immer wieder bleibt Theodor vor dem rätselhaften Objekt stehen, das gerade deswegen seine Phantasie anregt, weil es *nichts* zu sehen gibt. Er wird umso tiefer in den Bann des Hauses gezogen, als er »eines Tages« schließlich eine Beobachtung macht, die noch geheimnisvoller wirkt.

»So geschah es, daß ich eines Tages, als ich wie gewöhnlich zur Mittagsstunde in der Allee lustwandelte, meinen Blick auf die verhängten Fenster des öden Hauses richtete. Da bemerkte ich, daß die Gardine an dem letzten Fenster dicht neben dem Konditorladen sich zu bewegen begann. [...] Ich riß meinen Opern-

---

Lang 1986, bes. S. 125-147) auf *Das öde Haus* ein, allerdings bleibt am Ende ihrer Analyse kaum mehr als der Eindruck umfassender Ratlosigkeit, welche der Erzählung selbst angerechnet wird (ebd., S. 146f.). Eine ähnliche Ratlosigkeit beherrscht auch die Anmerkungen Auhubers zu *Das öde Haus* (Friedhelm Auhuber: In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin. Opladen: Westdeutscher Verlag 1986, S. 75-80, hier: S. 79). Max Milner analysiert nicht die gesamte Erzählung, zu einzelnen Sequenzen gelingen ihm aber interessante Beobachtungen (Max Milner: Phantastik und Familienroman in *Das öde Haus*. In: Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Jean-Marie Paul. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1998 [Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft. 61], S. 213-225). Wenig mehr als eine Handlungsparaphrase bietet Ricarda Schmidt: Der Dichter als Fledermaus bei der Schau des Wunderbaren. Die Poetologie des rechten dichterischen Sehens in Hoffmanns »Der Sandmann« und »Das öde Haus«. In: Mutual Exchanges. Sheffield-Münster Colloquium I. Hrsg. von R. J. Kavanagh. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1999, S. 180-192. Claudia Lieb unternimmt eine semiotische Lektüre des Textes, die allerdings für die Thematik des Wahnsinns und deren Zusammenhang zur Textstruktur wenig ergiebig ist. Vgl. Claudia Lieb: Und hinter tausend Gläsern keine Welt. Raum, Körper und Schrift in E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 10 (2002), S. 58-75.

135 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 166 (*Das öde Haus*).

136 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gucker heraus und gewahrte nun deutlich die blendend weiße, schön geformte Hand eines Frauenzimmers, an deren kleinem Finger ein Brillant mit ungewöhnlichem Feuer funkelte, ein reiches Band blitzte an dem in üppiger Schönheit gerundeten Arm. Die Hand setzte eine hohe seltsam geformte Krystallflasche hin auf die Fensterbank und verschwand hinter dem Vorhange. Erstarrt blieb ich stehen, ein sonderbar bänglich wonniges Gefühl durchströmte mit elektrischer Wärme mein Inneres, unverwandt blickte ich herauf nach dem verhängnisvollen Fenster, und wohl mag ein sehnsuchtsvoller Seufzer meiner Brust entflohen sein.«[137]

Mit dem Übergang von einer aktiven Handlung (»*lustwandeln*«) zu der eines Zustands der völligen Handlungsunfähigkeit (»*Erstarrt blieb ich stehen*«) markiert Hoffmann diese Passage als Beschreibung eines Eintritts in einen Zustand der Versenkung und Verzauberung, der Theodor aus der sozialen Zeit herausreißt und in seine eigene Welt befördert. Wie die Erscheinung des Hauses in seiner Umgebung, so wirkt die Erscheinung der Hand *innerhalb* dieses Hauses »wunderlich« oder »seltsam«.

In der Beobachtung durch das Fenster werden verschiedene Details vermerkt, die scheinbar allein durch ihr unerwartetes Erscheinen in diesem Kontext die Aufmerksamkeit Theodors auf sich zu ziehen vermögen (eine »*blendend weiße, schön geformte Hand*«, »*ein Brillant mit ungewöhnlichem Feuer*«, »*ein reiches Band*«, ein »*in üppiger Schönheit gerundeter Arm*«, eine »*seltsam geformte Krystallflasche*«). Die Details sprechen die Sprache konventioneller Symbolik: So verweist die »*blendend weiße, schön geformte Hand*« auf Weiblichkeit und Reinheit, der »*Brillant mit ungewöhnlichem Feuer*« auf Reichtum und hohe Abstammung, als Metapher für das weibliche Auge möglicherweise auch auf emotionale Intensität (»Der Diamant ist der Reflex innerer Glut!«,[138] wird Theodor später ausrufen). Die Faszination Theodors an dem »öden« Haus begründet sich offensichtlich dadurch, dass diese unzusammenhängenden Details ein erotisches Geheimnis zu verbergen scheinen.

Die Beobachtung des »öden Hauses« hält für Theodor (und den Leser) etwas bereit, was man – in der Terminologie Barthes' – einen *hermeneutischen Code* nennen könnte: die Einführung eines Rätsels, das seine Auflösung im weiteren Fortgang des Textes erwarten lässt.[139] Hoffmanns

137 Ebd., S. 168f.

138 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 174 (*Das öde Haus*).

139 Vgl. Roland Barthes: S/Z [1970]. Übers. von Jürgen Hoch. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 687), S. 23. Ich verstehe »Code« hier und im Folgenden im Sinne Barthes' nicht als ein Element einer abgeschlossenen »Struktur« der Er-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Akteur Theodor befindet sich zunächst in der gleichen Situation wie der Leser seiner Geschichte, wenn er versucht, hinter die »Geheimnisse« des Hauses zu kommen und die Bedeutung der verborgenen Zusammenhänge zu erkennen. Die hermeneutische Aktivität verdoppelt sich, denn Hoffmann bietet dem Leser an, sich stets zu fragen, inwiefern die Perspektive Theodors von dessen Wünschen gelenkt oder durch die Beeinflussung äußerer Kräfte gesteuert wird. Der Leser liest in *Das öde Haus* die Geschichte eines *Lesers* – nicht ohne Grund wird Theodor zu Beginn der Geschichte durch seine »alte Neigung« charakterisiert, sich »an jedem ausgehängten Kupferstich, an jedem Anschlagzettel zu ergötzen«.[140] Der Leser der Geschichte Hoffmanns wird so zu einem Leser in Potenz, er liest etwas darüber, was ein Leser tut. Ob ein Leser jedoch jemand ist, der etwas *tut*, ob Lesen eine Aktivität oder aber der Raum einer Beeinflussung ist, kann allerdings in der Passage, in der Theodor das Haus beobachtet, fraglich erscheinen. Theodor wird gleichermaßen von dem Gesehenen angezogen und bezaubert, wie er andererseits auch durch die Aktivität seiner eigenen Phantasie *selbst* erst dasjenige hervorbringt, was ihn verzaubert. Unter diesem Gesichtspunkt können die verschiedenen Beobachtungen durch das Fenster des »öden Hauses« auch als – wiederum in der Terminologie Roland Barthes' – *Seme* verstanden werden: als Verweise auf ein ›psychologisches‹ Signifikat.[141] Es geht demnach nicht einfach darum, ein »Rätsel« zu lösen und es dadurch in die Ordnung des Sinns zu überführen. Der Leser von *Das öde Haus* sieht die sich als Rät-

zählung, sondern als ein Teil seiner »Strukturation«, als eine bedeutungsstiftende Einheit, die sich niemals zur Vollständigkeit einer Bedeutung oder Struktur wird zusammenfügen lassen. So schreibt Barthes: »Es soll ganz bewußt nicht versucht werden, den Code und die fünf Codes untereinander zu strukturieren, damit die Multivalenz des Textes, seine partielle Umkehrbarkeit Aufnahme findet. Es geht in der Tat nicht darum, eine Struktur deutlich zu machen, sondern, so weit es geht, eine Strukturation zu produzieren. [...] Was hier Code genannt wird, ist also keine Liste, kein Paradigma, das es, gleich wie, zu rekonstruieren gälte. Der Code ist eine Perspektive aus Zitaten, eine Luftspiegelung von Strukturen« (Ebd., S. 25).

140 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 165 (*Das öde Haus*).

141 Barthes: S/Z (wie Anm. 139), S. 22. Der Unterscheidung zwischen dem ›hermeneutischen Code‹ und den ›Semen‹ entspricht somit der früheren Unterscheidung Barthes' zwischen ›Funktionen‹ und ›Indizien‹. Vgl. Roland Barthes: Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen [1966]. In: ders.: Das semiologische Abenteuer. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 (edition suhrkamp. 1441), S. 102-143, hier: S. 111f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sel darstellenden Phänomene aus der Perspektive der Hauptfigur Theodor und kann an keiner Stelle sicher sein, eine ›objektive‹ Realität vorgeführt zu bekommen.

Hoffmanns Akteur als »Geisterseher«: die Asynchronität – der »Enthusiasmus«

Zwar kann auch Theodor sich eine ›vernünftige‹ Erklärung für den Zustand des Hauses vorstellen, aber diese Erklärung besitzt keine Anziehung, keinen Reiz, und sie würde dem Objekt jede Attraktion nehmen. Seine Einbildungskraft zieht es vor, trotz der Möglichkeit einer »einfachen« Erklärung nach einer Erklärung zu suchen, die nicht so sehr »vertieft« als vielmehr »verstrickt« genannt werden müsste.

»So dacht' ich, und doch weiß ich selbst nicht wie es kam, daß bei dem öden Hause vorüberschreitend ich jedesmal wie festgebannt stehen bleiben und mich in ganz verwunderliche Gedanken nicht sowohl vertiefen, als verstricken mußte. – Ihr wißt es ja alle, ihr wackern Kumpane meines fröhlichen Jugendlebens, ihr wißt es ja alle, wie ich mich von jeher als Geisterseher gebehrdete und wie *mir* nur einer wunderbaren Welt seltsame Erscheinungen ins Leben treten wollten, die ihr mit derbem Verstande wegzuleugnen wußtet!«[142]

Die bei der Suche nach dem ›Grund‹ der exzeptionellen Erscheinung entstehenden Assoziationsketten führen buchstäblich zu einem *Festbannen* des assoziierenden Subjekts: Es bleibt stehen, gerät aus dem gemeinsamen Takt und Rhythmus, während Menschen mit »*derbem Verstand*« das »*Wunderbare*« schlicht »*wegzuleugnen*« wissen und so an dem Haus vorübergehen können. Theodor geht nicht mehr im Rhythmus der »*Masse*« und geht schließlich überhaupt nicht mehr, sondern bleibt »*wie festgebannt*« stehen, um ohne Unterlass auf das Objekt der Faszination zu *starren*. Indem Theodors Erfahrung – im Gegensatz zu dem eine kontinuierliche Erfahrung suggerierenden »*Vorüberschreiten*« der anderen Menschen – nicht ›fortschreitet‹, deutet sich zugleich ein Macht- und Kontrollverlust des betrachtenden Subjekts an: Es ist »*wie festgebannt*« und »*verstrickt*« sich »*in ganz wunderliche Gedanken*«. Der Wahnsinn, um den es hier von Anfang an geht, ist so eine *Asynchronität*, eine Störung in der Gemeinsamkeit der Zeit. Theodors Selbstbezeichnung als »*Geisterseher*« versieht sein Aus-dem-Takt-fallen mit einem kulturellen

142 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 166f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Code, indem es zugleich auf Kants *Träume eines Geistersehers* und auf Schillers fragmentarischen Roman *Der Geisterseher* anspielt.

Theodors Modus der Erfahrung ist keine »wogende« Kontinuität, sondern eine betrachtende Versenkung ins Objekt, eine Versenkung, die Hoffmann allerdings von Beginn an als pathologisch und obsessiv charakterisiert und damit deutlich von der Topik des philosophischen ›Staunens‹ absetzt. Theodor ist von dem »seltsamen« Objekt derart »gebannt«, dass er buchstäblich nicht mehr an ihm vorübergehen kann, sondern es *fixieren* muss:

»War es möglich in der auf- und abwogenden Masse stehen zu bleiben? – In dem Augenblick fiel mir die Bank ins Auge, die für den Lustwandler in der Allee in der Richtung des öden Hauses [...] angebracht war. Schnell sprang ich in die Allee, und mich über die Lehne der Bank wegbeugend, konnt' ich nun ungestört nach dem verhängnisvollen Fenster schauen.«[143]

Hoffmann beschreibt die Erfahrung der Vereinzelung – und präziser: die Singularisierung *der Erfahrung* –, die Theodor erfährt, buchstäblich als dessen Stehenbleiben und Zurückschauen. Die »*Masse*« wird dagegen durch ihre »*auf- und abwogende*« Bewegung beschrieben und dadurch mit der Bewegung des Meers assoziiert. Damit verbinden sich zwei Attribute: Zum einen das einer schlechthin unüberschaubaren Menschenmenge, zum anderen das einer starken Kraft (der Strömung), die so gewaltig ist, dass Theodor sich fragen muss, ob er ihr überhaupt widerstehen kann (»*War es möglich* [...] *stehenzubleiben*?«). Die Handlung der Erzählung wird dadurch vorangetrieben, dass der Erzähler Theodor, der von der Annahme einer ›wunderbaren‹ (oder ›poetischen) Erklärung für die Erscheinung des Hauses ausgeht, beginnt, Nachforschungen anzustellen, indem er das Haus beobachtet und verschiedene Figuren (den »Grafen P.«, den Konditor, den »Hausverwalter«) über das Haus und seine Geschichte befragt. Je nach den sich ergebenden Informationen sieht sich Theodor hin- und herbewegt zwischen seinem Wunsch, dem »Geheimnis« des Hauses näher zu kommen, und der Furcht, dass es kein Geheimnis zu entdecken gibt. Als Theodor »eines Tages« wieder einmal vor dem Haus steht, bemerkt er unvermutet einen Mann neben sich. Der »Graf P.« quittiert Theodors Bericht über das Haus, indem er »ironisch« lächelnd erwidert, dass das Haus »nichts anders enthalte, als die Zuckerbäckerei des Konditors, dessen prachtvoll eingerichteter Laden dicht anstieß.«[144] Nach dieser »prosaischen Aufklärung«[145], die vorläufig alle Geheimnisse um das

143 Ebd., S. 176 (*Das öde Haus*).
144 Ebd., S. 167f.
145 Ebd., S. 168.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Haus zunichte macht, fragt sich Theodor zum ersten Mal, ob die von der Erscheinung des Hauses hervorgerufenen Phantasien ihn möglicherweise in die Nähe des Wahnsinns gebracht haben: »Dann dachte ich wieder: ›Bist du nicht ein recht wahnsinniger Tor [...], schelten deine Freunde dich nicht mit Recht einen überspannten Geisterseher?‹«[146]

Was also bedeutet ›Wahnsinn‹ in *Das öde Haus*? ›Wahnsinn‹ tritt in Hoffmanns Erzählung in seiner allgemeinsten Form als die Benennung einer Sensibilität auf, einer Disposition für eine Erfahrung, welche die ›gewöhnlichen‹ Grenzen der Erfahrung überschreitet. Wenn aber nur bestimmte Menschen zu dieser *Belebung* ihrer Wahrnehmung befähigt sind und ihre Wahrnehmungen für die ›Allgemeinheit‹ unzugänglich bleiben, werden die ›gewöhnlichen‹ Bürger diesen Menschen unweigerlich mit Misstrauen begegnen. »Euch wird nun«, sagt der »Enthusiast« in *Das Sanctus* zum »Kapellmeister«, »alles einmal gleich zur Oper und daher kommt es denn auch, daß die vernünftigen Leute, die die Musik behandeln wie einen starken Schnaps, den man nur dann und wann in kleinen Portionen genießt zur Magenstärkung, Euch manchmal für toll halten.«[147] Es ist demnach möglich, in der Thematisierung des Wahnsinns in diesen Erzählungen das Modell des »Enthusiasmus« wiederzufinden.

Das öde Haus, so könnte man sagen, erzählt die Geschichte einer Phantasie, die – ganz im Sinne des ›serapiontischen Prinzips‹ – beginnt, mit *geistigen* statt mit *leiblichen Augen* zu schauen. Zugleich ist es aber auch die Geschichte eines sich steigernden Wahnsinns, denn Theodor beginnt, die ›Wirklichkeit‹ durch Produkte seiner Einbildungskraft zu ersetzen. »Meine Fantasie war im Arbeiten«,[148] sagt Theodor über seine Bemühungen, sich der erträumten Frau anzunähern. »Der Kranke nimmt entweder gar nichts von dem wahr, was um ihn herum vorgeht, oder er nimmt die äusseren Gegenstände falsch war, und unterscheidet sie nicht genau von den Phantomen, die seine Phantasie ausheckt«,[149] heißt es in Reils *Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* (1803), jenem Buch, in dem Theodor sich »selbst wieder fand«:

»War es Absicht oder Zufall, daß einer der Freunde, welcher Arzneikunde studierte, bei einem Besuch Reils Buch über Geisteszerrüttungen zurückließ. Ich fing an zu lesen, das Werk zog mich unwiderstehlich an, aber wie ward mir, als

146 Ebd.

147 Ebd., S. 148f. (*Das Sanctus*).

148 Ebd., S. 174 (*Das öde Haus*).

149 Reil: Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode (wie Anm. 69), S. 65.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ich in allem, was über fixen Wahnsinn gesagt wird, mich selbst wieder fand!«[150]

Der Verdacht, wahnsinnig zu sein, wird somit nicht einfach ausgesprochen, sondern gleichzeitig vorgeführt – indem Theodor sich in »Reils Buch« *wieder findet* und damit in der Lektüre genau die Neigung zu fixen Ideen vorführt, die er an sich festzustellen meint. Ironischerweise also ist Theodors Einsicht, wahnsinnig zu sein, selbst ein Produkt dieses Wahnsinns.

Wahnsinn und Synthese: das Bild

Wenn man erkennt, dass die narrative Struktur der Erzählung nicht unabhängig ist von den Vorstellungen ihrer Hauptfigur; wenn mit anderen Worten die Erzählung so entschieden die Perspektive ihrer Figur einnimmt, dass ›Phantasma‹ und ›Realität‹ für den Leser ununterscheidbar werden müssen – und Freuds »Einsicht, daß es im Unbewußten ein Realitätszeichen nicht gibt, so daß man die Wahrheit und die mit Affekt besetzte Fiktion nicht unterscheiden kann«,[151] folglich auch für die Erzählungen Hoffmanns gelten muss –, dann wird es möglich und nötig, durch die Beschreibung der textuellen Organisation die Art und Weise des »Wahnsinns« Theodors näher zu erkennen. Es wird zu fragen sein, *wie* Theodors Einbildungskraft die verschiedenen Vorstellungen zu einer Realität kombiniert.

»Ich kenne jemanden, dem jene Sehergabe, von der wir sprechen, ganz vorzüglich eigen scheint«,[152] sagt Hoffmanns Protagonist Franz in der ›Rahmenhandlung‹ der Erzählung.

»›Daher kommt es, daß er oft unbekannten Menschen, die irgend etwas verwunderliches in Gang, Kleidung, Ton, Blick haben, Tagelang nachläuft, daß er über eine Begebenheit, über eine Tat, leicht hin erzählt, keiner Beachtung wert und von niemanden beachtet, tiefsinnig wird, daß er antipodische Dinge zusam-

150 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 181 (*Das öde Haus*).

151 Sigmund Freud: Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Wilhelm Fließ, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902. Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 1950, S. 187 (Brief an Wilhelm Fließ, 21. 09. 1897).

152 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 164 (*Das öde Haus*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

men stellt und Beziehungen heraus fantasiert, an die niemand denkt.‹ Lelio rief laut: ›Halt, halt, das ist ja unser Theodor [...].‹«[153]

Wenn die Freunde Franz und Lelio dem Erzähler von *Das öde Haus*, Theodor, eine »Sehergabe« zuschreiben, dann aufgrund seiner spezifischen Gabe zur *Assoziation*. Die derart ›begabte‹ Person stellt »Beziehungen« – zwischen Vorstellungen (»Dingen«) ebenso wie zwischen »oft unbekannten Menschen« – her, die überraschend und unerwartbar sind. Und tatsächlich führt die Erzählung immer wieder das Vermögen Theodors vor, Dinge und Personen zu assoziieren. Die Wirkung des »öden Hauses« mitten in der Stadt wird entsprechend als Genese einer Assoziierung oder vielmehr einer ganzen Kette von Assoziationen dargestellt.

Diese Assoziationsketten werden dadurch in Gang gesetzt, dass Theodor versucht, durch einzelne Beobachtungen vor dem Haus ein vollständiges *Bild* von der rätselhaften Bewohnerin zu erhalten. Theodor begibt sich zum Konditor, um dort weitere Indizien eines Geheimnisses zu erfahren. Die Aussagen des Konditors dienen sämtlich als Indizien zur Lösung eines Rätsels: In dem »*öden Gebäude*« soll es der »*allgemeinen Sage*« zufolge »häßlich spuken«;[154] der Konditor habe von dort »oft seltsame Klagelaute«[155] gehört und auch einen »sonderbaren Gesang«, der mit der Stimme eines »alten Weibes« fremdländische Töne (»Mir war so, als würden französische Worte gesungen«[156]) angestimmt habe. Geheimnisumwittert wirkt zudem die »sonderbare Gestalt«[157] des Hausverwalters, der den Laden des Konditors in dem Augenblick betritt, in dem der Konditor von seinen Beobachtungen berichtet.

Der gesamte Raum der Erzählung ist durchwoben von Gerüchten, die kaum ein stimmiges Bild von den Vorgängen in dem Haus ergeben. In den Vordergrund gerät so der Akt des Erzählens, dessen Objekt – das Erzählte – in dem Nebel desjenigen verschwindet, über das kein sicheres Wissen verfügbar ist. Es gibt nicht nur die Instanz des fiktiven Erzählers Theodor und nicht nur das, was er von dem wiedergibt, was andere Figuren berichten. »Mein Bruder«, sagt etwa der Konditor über den eigenartigen Hausverwalter, »ging ihm einmal zu Leibe wegen des wunderlichen Getöns zur Nachtzeit, da sprach er aber sehr gelassen: ›Ja! – die Leute sagen alle, es spuke im Haus, glauben Sie es aber nicht, es tut nicht

153 Ebd.
154 Ebd., S. 170.
155 Ebd.
156 Ebd., S. 171.
157 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wahr sein.‹«[158] Die Sprache des *Gerüchts* stellt sich zwischen die Hauptfigur und den Ort des Geheimnisses. Das Gerücht scheint ohne Ursprung zu sein, ohne die Möglichkeit, seine Herkunft aufzufinden; es ist voller Irritationen, Widersprüche, neuer Rätsel.[159]

Theodors Ziel ist es, aus diesen disparaten Sprachfetzen ein kohärentes Bild von den Vorgängen im Haus und den dort handelnden Figuren zu formen; insofern ist er ebenso ein Schreibender wie ein Lesender (wie jeder Lesende). Nachdem er den Laden des Konditors verlassen hat, beginnt seine Phantasie, die gesammelten Daten zu verbinden, um eine Vorstellung (ein *Bild*) des verborgenen Zusammenhangs zu erstellen. Theodor verwandelt die sprachlichen Aussagen in den Zusammenhang einer bildlichen Vision: Auf der Ebene des Phantasmatischen verschwindet das Zeichen zugunsten eines Sinns. Dieser ist ein Phantasma in genau dem Sinn, wie Aristoteles das *phantasma* in seiner Untersuchung *De memoria et reminiscentia* definiert: als das »Vorstellungsbild«[160] eines vergangenen Sinneseindrucks, der so lebhaft und kräftig wirken kann, dass er mit einem *gegenwärtigen* sinnlichen Eindruck verwechselt werden kann.[161] Bei Hoffmann entwickelt das Phantasma schließlich eine Macht, die das Konzept des Phantasmas im psychoanalytischen Diskurs antizipiert: Es wird zur stetigen Einwirkung einer nicht-gegenwärtigen, phantastischen *Kraft* der Einbildung in die Wahrnehmung der Wirklichkeit.

Da die Anwesenheit des Sinns sich mit der Vorstellung erotischer Erfüllung verbindet, handelt es sich bei dem Phantasma notwendig um das Bild einer attraktiven (buchstäblich: anziehenden) *Frau*.[162] Der Motor

158 Ebd., S. 173.

159 Vgl. zur Logik des Gerüchts Avital Ronell: Street-Talk. In: dies.: Finitude's Score. Essays for the End of the Millennium. Lincoln, London: University of Nebraska Press 1994, S. 83-103, hier: S. 95.

160 So die Übersetzung von Eugen Dönt. Vgl. Aristoteles: Über Gedächtnis und Erinnerung. In: ders.: Kleine naturwissenschaftliche Schriften (*Parva naturalia*). Übers. und hrsg. von Eugen Dönt. Stuttgart: Reclam 1997, S. 87-100, hier: S. 91 (450b).

161 Vgl. Renate Lachmann: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1578), S. 49f.

162 Die Bedeutung des Bildes der Geliebten für die Handlungsstruktur der Hoffmannschen Erzählungen hat Peter von Matt herausgestellt (vgl. Matt: Die Augen der Automaten [wie Anm. 65], bes. S. 38-75). Von Matt beharrt darauf, die Grundstruktur der Hoffmannschen Texte mit einer »Theorie von der Genese des Kunstwerks« und also einer Theorie der Inspiration (vgl. ebd., S. 1-37) zu identifizieren. Man kann jedoch skeptisch sein gegenüber von Matts These, im Zentrum der Struktur der Hoffmannschen Narration stehe eine grundsätzlich gelingende Selbsterkenntnis des

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und Antrieb der Einbildungskraft ist hier das *Begehren*, die erotische Attraktion.[163]

»Mußte ich denn nicht die Erzählung von dem seltsamen, schauerlichen Gesange mit dem Erscheinen des schönen Arms am Fenster in Verbindung setzen? Der Arm saß nicht, konnte nicht sitzen an dem Leibe eines alten verschrumpften Weibes, der Gesang nach des Konditors Beschreibung nicht aus der Kehle des jungen blühenden Mädchens kommen. Doch für das Merkzeichen des Arms entschieden, konnt' ich leicht mich selbst überreden, daß vielleicht nur eine akustische Täuschung die Stimme alt und gellend klingen lassen, und daß eben so vielleicht nur des, vom Graulichen befangenen, Konditors trügliches Ohr die Töne so vernommen.«[164]

Das »Aufgehen« eines »Bildes« geschieht durch eine ganze Reihe von Assoziationen, die sich als metonymische Verschiebungen – die Zusammenstellung »*antipodischer Dinge*« – beschreiben lassen. Der Arm wird zum »*Merkzeichen*«, das auf ein »*junges blühendes Mädchen*« verweist, woraus Theodor konsequent folgert, dass der Konditor die Stimme einer

Hauptprotagonisten (Ebd., S. 62), die nur als Devianz die Möglichkeit des »Scheiterns« in einem »falschen Künstlertum« (Ebd., S. 69) kenne. Diese beiden Punkte sind, wie sich zeigt, keineswegs unabhängig voneinander. Erst von Matts Entscheidung, die hoffmannschen Erzählungen als die Entwicklung einer »Imaginationslehre« zu lesen, erlaubt es, in den Texten zwischen ›richtigem‹ und ›falschem Künstlertum‹ zu unterscheiden. Diese Möglichkeit verliert sich jedoch dann, wenn man – wie es in Kap. III. 2. versucht wurde – die transzendentalphilosophische Bedeutung der hoffmannschen Rede von der Einbildungskraft herausarbeitet und daraus ableitet, dass Hoffmanns Texte Einbildungskraft immer im Zusammenhang mit dem Problemfeld Phantasma – Identifikation – Ich-Genese – Intersubjektivität thematisieren und die »Künstler«-Thematik hier nur insofern von gesteigertem Interesse ist, als die Künstlerfiguren durch eine besonders ›starke‹ Einbildungskraft charakterisiert sind. Es geht, mit anderen Worten, in Hoffmanns Texten nicht um die Entwicklung einer Kunsttheorie und nicht um die Unterscheidung zwischen ›echten‹ und ›falschen‹ Künstlern, sondern um den allgemeinen Zusammenhang zwischen der Sphäre des »Phantastischen« und der des »Ich«.

163 Vgl. zur Verknüpfung der Einbildungskraft mit dem erotischen Begehren David E. Wellbery: Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis). In: Das Ende. Figuren einer Denkform. Hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München: Fink 1996 (Poetik und Hermeneutik. 16), S. 600-639, hier: S. 602f.

164 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 171f. (*Das öde Haus*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

alten Frau nur durch eine akustische Täuschung vernommen haben konnte. In einem weiterem Schritt beginnt Hoffmanns Protagonist, ein Bild zu phantasieren, das aus *zwei* Personen besteht. Durch die metonymische Zuordnung der disparaten Vorstellungen zu zwei Figuren ergibt sich die Szene eines Dramas. Statt der unzusammenhängenden *Worte* erhält Hoffmanns Hauptfigur die Deutlichkeit und Evidenz, die das 18. Jahrhundert nur dem sichtbaren *Bild* zubilligt.

»Nun dacht' ich an den Rauch, den seltsamen Geruch, an die wunderlich geformte Krystallflasche, die ich sah, und bald stand das Bild eines herrlichen, aber in verderblichen Zauberdingen befangenen Geschöpfs mir lebendig vor Augen. Der Alte wurde mir zum fatalen Hexenmeister, zum verdammten Zauberkerl, der vielleicht ganz unabhängig von der Gräflich S–schen Familie geworden, nun auf seine eigne Hand in dem verödeten Hause Unheilbringendes Wesen trieb.«[165]

Indem er einerseits ein »herrliches, aber in verderblichen Zauberdingen befangenes Geschöpf«, andererseits einen »fatalen Hexenmeister« phantasiert, kann er zugleich sich *selbst* die Rolle zuschreiben, die junge Frau aus den Fängen der alten retten zu müssen.

Die temporale Struktur des Bildes: der Traum

Im Mittelpunkt der Obsession Theodors steht ein *Bild*: »das Bild eines herrlichen, aber in verderblichen Zauberdingen befangenen Geschöpfs«. Der Begriff des *Bildes* – wenn man denn von einem Begriff reden mag – ist mehrdeutig. Ein »Bild« kann hier sowohl ein Phänomen sein, eine wunderliche Einzelheit, wie auch Überblick auf den Zusammenhang der Dinge untereinander.

Wenn Theodor das »Bild« jener buchstäblich bezaubernden jungen Frau vor Augen steht, handelt es sich dabei einerseits um ein *Detail*, eine Einzelheit, die er im Fenster des Hauses sieht und die ihre Gestalt freilich bereits seiner Phantasie verdankt. Andererseits handelt es sich dabei um das von ihm ersehnte Bild, das alle Rätsel in einem zentralen Sinn auflöst: der jungen, schönen Frau, die im Haus gefangengehalten wird und die auf den Retter (Theodor) wartet. Theodors Phantasie bringt einen *Roman* hervor: ein Geschichte, die ihn selbst als Helden einer Befreiung sieht. Hoffmanns Text formuliert eine Poetik der Lektüre, derzufolge das Lesen eines Textes in die Ganzheit eines »geschauten« Bildes überführt

165 Ebd., S. 172.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

werden soll, und ironisiert diese Poetik zugleich, indem er mit Theodor die Verirrungen und den Wahn eines paradigmatischen Lesers vorführt.

Im Prozess der Einbildungen und Phantasmen ist das »Bild« damit an zwei Stellen wirksam. Zum einen ist es das Ergebnis einer Synthese, die verschiedene Einzelvorstellung zu einer *Ganzheit* – der Ganzheit eines temporären Verlaufs oder derjenige einer imaginierten Person – verbindet, zum anderen ist es auch eine einzelne Vorstellung, die als Partikel der ›Realität‹ (und nicht als Ergebnis einer Syntheseleistung) aufgenommen wird. Hoffmanns Protagonist Theodor ist so jederzeit potentiell *zugleich* der Produzent und das Opfer seiner eigenen Phantasmen. Durch die Einwirkung des phantasmatischen »Bildes« verfällt Theodor dem Wahnsinn, aber die Notwendigkeit dieses Bildes entspringt der Struktur von Erfahrung überhaupt. Wenn es die produktive Einbildungskraft ist, welche die Kontinuität der Erfahrung herstellt – indem sie ein inneres Bild »plötzlich [...] mit der Vergangenheit oder auch wohl mit der Zukunft« verknüpft, dann ermöglicht sie zugleich einen wahnhaften Riss in der Zeit durch »fixe Ideen« und das ›Herausfallen‹ des einzelnen aus der kollektiven Zeit.

Nicht nur für Serapion, sondern für alle Protagonisten der Erzählungen Hoffmanns gilt, dass ihre Zeit immer ein Produkt ihrer Einbildungskraft ist und insofern jederzeit eine Zeit des Traums, der Träumerei, des Phantasmas und letztlich des Wahnsinns werden kann. Eine Verbindung des Wahnsinns mit der durch die Einbildungskraft ›gebildeten‹ Zeit deutet Kant im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* an, wenn er über die Möglichkeit des »gestörten *Erinnerungsvermögens*« spricht. »Denn dieses«, schreibt Kant hier, »täuschet den Elenden, der damit angefochten ist, durch eine chimärische Vorstellung wer weiß was vor eines vormaligen Zustandes, der wirklich niemals gewesen ist.«[166] Wenn aber jede Erinnerung als eine Reproduktion durch die Einbildungskraft nicht nur ein eingebildetes Bild (ein *Phantasma*) darstellt, sondern notwendig potentiell auch ›phantastisch‹ ist (und also einen Zustand vorstellt, »der wirklich niemals gewesen ist«), dann muss *jeder* Akt der Assoziation *a priori* die Möglichkeit mit sich führen, irregulär, irreführend, verfälschend und wahnsinnig zu sein.[167]

Dadurch, dass sich eine assoziierte Vorstellung einer ›aktuellen‹ Vorstellung ›beigesellt‹, wird die kontinuierlich verlaufende Zeit durch diskontinuierliche Elemente – Erinnerungen, Vorahnungen, Phantasmen und Wiederholungen aller Art – gestört. In dieser Störung der Zeit treffen sich bei Hoffmann Narratologie und Wahnsinn. Immer wieder sucht ein

166 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 63), Bd. 1, S. 897 (*Versuch über die Krankheiten des Kopfes*, A 26).

167 Vgl. Kapitel I. 5.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Bild« die Protagonisten heim und verwandelt ihre Gegenwart in eine Ahnung des Kommenden oder in ein Phantom des Vergangenen.

Die Erscheinung eines Bildes, und damit die temporale Struktur von *Das öde Haus* und anderen Erzählungen Hoffmanns, folgt so nicht der Chronologie einer kausalen Ordnung – und sei es die kausale Ordnung einer Narration: erst A, dann folgt B –, sondern der Logik des *Traums*. In diesem Sinne notiert Gotthilf Heinrich Schubert in der von Hoffmann intensiv studierten *Symbolik des Traums* (1814), »jene Abbreviaturen- und Hieroglyphensprache« des Traums sei nicht nur »unendlich viel ausdrucksvoller« als »unsre gewöhnliche Wortsprache«, sondern auch »der Ausgedehntheit in die Zeit viel minder unterworfen«.[168] Der Traum, so Schubert, macht das Nacheinander der Zeit zu einer Gleichzeitigkeit des Raumes. Während im ›realen‹ Erleben Dinge durch die Ordnung der Anschauungsform Zeit zur sukzessiven Ordnung eines Nacheinander gezwungen werden, kann der Traum die Wirkung vor der Ursache zeigen oder beide zugleich. Indem er das Nacheinander des zeitlichen Verlaufs in die Gleichzeitigkeit eines Bildes bringt, stellt er assoziative Bezüge und Verbindungen her, die sonst keine Sichtbarkeit gewinnen könnten. Sobald sie nur die Sprache des Traums spricht, gelingt es der Seele Schubert zufolge, »Combinationen in derselben zu machen, auf die wir im Wachen freilich nicht kämen; sie knüpft das Morgen geschickt ans Gestern, das Schicksal ganzer Jahre an die Vergangenheit an«.[169]

Die temporale Sukzession wird in der Geschichte folglich vor allem durch repetetive und unterbrechende Momente gestört. Charakteristisch ist etwa der Satz, mit dem Theodor seine erste Begegnung mit dem »öden Haus« schildert: »*Schon oft* war ich die Allee durchwandelt, *als* mir eines Tages *plötzlich* ein Haus ins Auge fiel«.[170] Die Einschiebungen des »*plötzlich* sah ich...« strukturieren den Texten und markieren den Einbruch eines Phantasmas in die ›gewöhnliche‹ Welt (»*Plötzlich* bemer-

168 Gotthilf Heinrich Schubert: Die Symbolik des Traumes. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1814. Mit einem Nachwort von Gerhard Sauder. Heidelberg: Lambert Schneider 1968, S. 2. Siehe auch Ritter: Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers (wie Anm. 121), S. 204: »Das Merkwürdigste im tierischen Magnetismus ist die Anschauung der Zeit. Folge ist hier Nebeneinander. Im Erwachen wird das Nebeneinander wieder Folge.« Vgl. Helmut Pfotenhauer: Bild, Bildung, Einbildung. Zur visuellen Phantastik in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 3 (1995), S. 48-69, hier: S. 61f.

169 Schubert: Die Symbolik des Traumes (wie Anm. 168), S. 3.

170 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 166 (*Das öde Haus*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ke ich«[171]; »Jenes Grausen, das mich *plötzlich* ergriffen«[172]; »wie *plötzlich* durch äußere Berührung geweckt«[173]; »Ja selbst während der Arbeit [...] durchfuhr mich *oft plötzlich*, ohne weitern Anlaß, jener Gedanke, *wie ein elektrischer Blitz*«[174]; »war es *oft*, als durchführen *plötzlich* mein Inneres spitzige glühende Dolche«[175]).

Nachdem die Störung damit eingetreten ist und das »Bild« des begehrten Mädchens in Theodors Gemüt einmal eine »Heimat« gefunden hat, wird es jederzeit möglich, dass die Kontinuität der ›sozialen‹ Zeit (der »Masse«) unterbrochen wird durch den immer wieder wiederholten Einbruch einer *anderen* Zeit. Dies zeigt die Kombination des unterbrechenden *plötzlich* mit dem iterativen *oft* zur paradoxen Formel »*oft plötzlich*«. Der Einbruch des phantasmatischen Bildes in die Kontinuität des inneres Sinns, »dies plötzliche Hineinspringen fremder Bilder in unsere Ideenreihe«,[176] geschieht *immer wieder*, aber nie so kontinuierlich, dass es seine Plötzlichkeit verlieren würde, sondern stets unvorhersagbar und unberechenbar. Die traumartige Temporalität des Bildes – und mit ihm die der Erzählung *Das öde Haus* – lässt sich als »*oft plötzlich*« benennen.

Hoffmanns Erzählungen, wenngleich sie niemals das Vorhandensein von etwas vorführen oder präsentieren können, das außerhalb der Zeit stünde, widersprechen so der »apodiktischen Gewißheit«, mit der Kant in der *Transzendentalen Ästhetik* feststellt, die Zeit habe »nur Eine Dimension: verschiedene Zeiten sind nicht zugleich, sondern nach einander (so wie verschiedene Räume nicht nach einander, sondern zugleich sind).«[177] In den Erzählungen Hoffmanns vollzieht sich entgegen dieser Gewissheit ein *Bruch* und *Riss* in der vorgeblich sicheren Kontinuität der *einen* Zeit. Kein Moment einer Erzählung könnte je außerhalb der (narrativen) Zeit sein; aber durch Gleichzeitigkeiten, Wiederholungen, Umkehrungen und Brüche ergibt sich die Suggestion einer *anderen*, ›verrückten‹ Zeit, die neben und vor der ›einen‹, kontinuierlichen Zeit existiert.[178] Dieser Ein-

171 Ebd., S. 167.
172 Ebd., S. 178.
173 Ebd., S. 180.
174 Ebd.
175 Ebd., S. 183.
176 Ebd., S. 184.
177 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 63), Bd. 2, S. 79 (*KrV*, B 47, A 31).
178 Es lässt sich allerdings die These vertreten, dass sich im Prozess der Zeitbestimmung und also der Konstitution der Zeit, wie er in der *Kritik der Urteilskraft* beschrieben wird, ein Riss in der Struktur der Vorstellung zeigt. Da das Vorstellungsvermögen Kant zufolge die Einheit der Vorstellung allein durch die Konstitution eines Zugleichseins herstellen kann,

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bruch und Riss einer ›anderen‹ Zeit in die kontinuierliche Zeit verbindet sich in Hoffmanns Erzählungen immer wieder mit der Herstellung des Bildes, der Synthese im »Gemüt« der Akteure. Der Riss, mit dem die Synthese in die Kontinuität der Erfahrung einbricht, ist zugleich ein Emblem dafür, dass das synthetisierende ›Ich‹ über den Prozess der Synthese keinerlei Kontrolle ausüben kann. Im Gegenteil ist es dem ›Riss‹ vollständig ausgeliefert, insofern es seine Einheit und Ganzheit zuallererst diesem prärationalen und disruptiven Akt verdankt.

»Ein dämonisches Spiel«: das Verhältnis der Figuren

Es bleibt die Frage, in welchem Verhältnis das synthetische »Bild« zu dem synthetisierenden Ich steht. Ist die »junge Frau« im Bild das Geschöpf der narzisstischen Phantasie Theodors oder das Element einer Verzauberung durch eine andere Figur? (Diese Ambivalenz entspricht erneut der Spannung zwischen ›Enthusiasmus‹ und ›Mesmerismus‹.) Immer wieder geschieht ein »plötzlicher« Einbruch des Unerwarteten, und Theodor beginnt sich zu fragen, ob ein mesmeristischer Eingriff gegen ihn vorliegt. Ein »Bekannter« Theodors spricht den Verdacht aus:

»Wie wenn dies plötzliche Hineinspringen fremder Bilder in unsere Ideenreihe, die uns gleich mit besonderer Kraft zu ergreifen pflegen, eben durch ein fremdes psychisches Prinzip veranlaßt würde? Wie wenn es dem fremden Geiste unter gewissen Umständen möglich wäre, den magnetischen Rapport auch ohne Vorbereitung so herbei zu führen, daß wir uns willenlos ihm fügen müßten?«[179]

Das *eigentliche* Rätsel der Geschichte liegt keineswegs im »öden Haus«, sondern in der Beziehung zwischen Theodor und den Bewohnern des Hauses, besonders zu der »jungen Frau«, die er im Fenster sieht. Ist seine augenblickliche Faszination für das Bild der jungen Frau, die Vision, die

ist es dazu gezwungen, sich in einen Regress der Vorstellung zu begeben und sich durch die Quantität der zu synthetisierenden Vorstellungen selbst »Gewalt« anzutun (Ebd., Bd. 5, S. 346 [KdU § 27, B 100]). Im Prozess der Zeitkonstitution ergibt sich damit ein konstitutiver Riss in der Zeit und im Vorstellungsvermögen selbst. Vgl. Werner Hamacher: Ex tempore. Zeit als Vorstellung bei Kant. In: Politik der Vorstellung. Theater und Theorie. Hrsg. von Joachim Gerstmeier und Nikolaus Müller-Schöll. [o.O.:] Theater der Zeit 2006 (Recherchen. 36), S. 68-94, hier: S. 82-84.

179 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 184 (*Das öde Haus*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ihn verzaubert, bloß Theodors Einbildung, oder handelt es sich um einen magnetischen Eingriff in seine Psyche durch eine »fremde« Figur? In Hoffmanns Erzählung stehen beide Erklärungen nebeneinander; es bleibt letztendlich dem Leser überlassen, sich für eine Lösung zu entscheiden.

Hoffmanns Protagonist Theodor spricht am Ende der Erzählung aus, dass die Beziehungen zwischen ihm und den anderen Figuren das eigentliche Rätsel der Geschichte ausmachen. Es handele sich, so Theodor, um »geheime Verhältnisse« und »mystische Wechselwirkungen«:

»Eben so, wie der Arzt glaubte, für mich nichts hinzufügen zu dürfen, eben so halte ich es für ganz unnütz, mich nun noch darüber etwa zu verbreiten, in welchem geheimen Verhältnis Angelika, Edmonde, ich und der alte Kammerdiener standen, und wie mystische Wechselwirkungen ein dämonisches Spiel trieben.«[180]

Von hier aus gesehen erscheint die gesamte Geschichte als eine Verflechtung wechselseitiger Beeinflussungen und Manipulationen. Wie Neil Hertz schreibt, ist »das Zusammenhandeln jedes beliebigen Figurenpaares« bei Hoffmann »nicht so sehr als ein Ausdruck sinnvoller Zeichen [...] dargestellt [...], sondern vielmehr als *ein stets Hin- und Herfließen starker Energien*«.[181] Dass Theodor das weitere Fragen nach der Art dieser Relationen für »unnütz« erachtet, ändert nichts daran, dass in ihnen der Schlüssel zur Erzählung liegt.

In seinem Aufsatz über »Das Unheimliche« behandelt Freud auch die energetischen Beziehungen zwischen den Akteuren Hoffmanns. Er behandelt diese Phänomene – »das Auftreten von Personen, die wegen ihrer gleichen Erscheinung für identisch gehalten werden müssen«, oder »die Steigerung dieses Verhältnisses durch Überspringen seelischer Vorgänge

180 Ebd., S. 198.

181 Neil Hertz: Freud und der Sandmann [1979]. In: ders.: Das Ende des Weges. Die Psychoanalyse und das Erhabene. Übers. von Isabella König. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (edition suhrkamp. 1939), S. 127-156, hier: S. 142 (Hervorhebung von mir, O. K.). Natürlich ist dieses »Hin- und Herfließen starker Energien« auch *innerhalb* eines Charakters wirksam: Als Verinnerlichung des anderen. In der Aufmerksamkeit auf diese Energien und Kräfte liegt auch die Affinität zwischen den Texten Hoffmanns und Freuds. »Was früher ein einziger Geist war«, schreibt Davidson über Freud, »wird in ein Schlachtfeld verwandelt, auf dem gegnerische Kräfte miteinander wettstreiten, einander betrügen, Informationen zurückhalten und Strategien entwerfen« (Donald Davidson: Paradoxien der Irrationalität [1982]. In: ders.: Probleme der Rationalität. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 285-315, hier: S. 289).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

von einer dieser Person auf die andere«[182] – als Varianten des Doppelgängermotivs, und, auf der Ebene der psychologischen Systematik, als Ich-Störungen. Als solche betrachtet, können diese Phänomene als »Ich-Verdopplung, Ich-Teilung, Ich-Vertauschung«[183] beschrieben werden.

Spiegel und Phantasma

Die Struktur der Ich-Verdopplung und Ich-Verkennung wird in Hoffmanns Erzählung in aller Deutlichkeit thematisiert, und zwar durch die wiederholte Aufnahme des *Spiegelmotivs*. Ist es in der ersten Szene noch ein Operngucker, der Theodors Blick auf die »junge Frau« vermittelt, so ist es ab der zweiten ausführlicheren Szene vor dem Haus ein Spiegel.

Davon überzeugt, dass das Haus ein Geheimnis birgt, geht Theodor immer wieder die Straße entlang und starrt auf das verödete Gebäude. Wenig erstaunlich ist nun, dass er im Fenster des »öden Hauses« nichts anderes erkennen kann als das Bild aus seiner »Vision«.

»Der Diamant funkelt mir entgegen. [...] Ja! Sie war es, das anmutige, holdselige Mädchen, Zug für Zug! – Nur schien ihr Blick ungewiß. – Nicht nach mir, wie es vorhin schien, blickte sie, vielmehr hatten die Augen etwas todstarres, und die Täuschung eines lebhaft gemalten Bildes wäre möglich gewesen, hätten sich nicht Arm und Hand zuweilen bewegt.«[184]

Um nicht zu sehr aufzufallen, setzt sich Theodor auf eine Bank vor dem Haus und kann, »über die Lehne der Bank hinwegbeugend, [...] ungestört nach dem verhängnisvollen Fenster schauen.«[185] Unvermutet wird ihm der Kauf eines Spiegels angeboten, und dieses optische Instrument wird seine Obsession noch deutlich steigern:

»Ganz versunken in den Anblick des verwunderlichen Wesens am Fenster, das mein Innerstes so seltsam aufregte, hatte ich nicht die quäkende Stimme des italienischen Tabuletkrämers gehört [...]. [...] Mit den Worten ›Auch hier hab' ich noch schöne Sachen!‹ zog er den untern Schub seines Kastens heraus und hielt mir einen kleinen runden Taschenspiegel [...] seitwärts vor. – Ich erblickte das

182 Sigmund Freud: Das Unheimliche [1919]. In: ders.: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Hrsg. von Anna Freud u.a. Bd. 1-18. Frankfurt am Main: S. Fischer 1940-1968, Bd. 12, S. 227-268, hier: S. 246.

183 Ebd.

184 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 176 (*Das öde Haus*).

185 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

öde Haus hinter mir, das Fenster und in den schärfsten deutlichsten Zügen die holde Engelsgestalt meiner Vision. – [...] Doch, indem ich nun länger und länger das Gesicht im Fenster anblickte, wurd' ich von einem seltsamen, unbeschreiblichen Gefühl, das ich beinahe waches Träumen nennen möchte, befangen. Mir war es, als lähme eine Art Starrsucht nicht sowohl mein ganzes Regen und Bewegen als vielmehr nur meinen Blick, den ich nun niemals mehr würde abwenden können von dem Spiegel.«[186]

Die Szene beschreibt den Umsturz von einer eingangs beschriebenen Aktivität – des Sehens – zur vollständigen Passivität des Gebanntseins und des Gesehen-werdens.[187] Machtlos ist Hoffmanns Protagonist einer *Starrsucht* im buchstäblichen Sinn verfallen, die ihn dazu zwingt, seine Augen auf das Fenster gerichtet zu halten. In diesem Vorgang der Verzauberung verändern sich die Zuschreibungen von ›tot‹ und ›lebendig‹: Während anfangs noch die Augen des »anmutigen, holdseligen Mädchens [...] *etwas todstarres*« hatten, ist es im weiteren Verlauf der Szene der »Blick« *Theodors*, welcher »durch eine Art Starrsucht« gelähmt wird.

Es bleibt freilich die von Theodor angedeutete Unsicherheit, ob sich diese neuerliche Vision der begehrten Frau nicht bloß der »Täuschung eines lebhaft gemalten Bildes« verdankt. Ein neben Theodor auf der Bank sitzender Mann zeigt sich jedenfalls wenig überrascht, dass der junge Mann im Fenster eine lebende Frau zu erblicken vermeint: »›Nun das ist doch eine wunderliche Täuschung [...]. Ei, ei, mein Herr, wohl habe ich mit unbewaffnetem Auge das hübsche Gesicht dort im Fenster gesehen, aber es war ja ein, wie es mir schien, recht gut und lebendig in Öl gemaltes Portrait.‹«[188]

Theodors ›wilde‹ Einbildungskraft, so suggeriert der Text, lässt ihn das einmal phantasierte Bild nicht nur immer wieder erblicken, sondern führt auch zu dessen halluzinativer Belebung. Theodor schließt sich dieser Deutung an und kommt »zu der Überzeugung, daß der Alte Recht hatte, und daß nur in mir selbst das tolle Gaukelspiel aufgegangen«.[189]

Trotz dieser Einsicht ist die Macht und die Faszination des öden Hauses im weiteren Fortgang der Handlung nicht nur ungebrochen, sondern im Gegenteil gesteigert. Theodor wird nunmehr auch dann von dem Bild der jungen Frau überfallen, wenn er nicht räumlich in der Nähe des Hauses ist. Der Gedanke an sie sucht ihn heim wie die »unkennbaren Ne-

186 Ebd., S. 177.

187 Vgl. Lieb: Und hinter tausend Gläsern keine Welt (wie Anm. 134), S. 70.

188 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 179 (*Das öde Haus*).

189 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bel« das »Gemüt« des Künstlers in *Doge und Dogaresse*. Das Medium dieser Heimsuchung ist dabei wiederum der Spiegel:

»Den kleinen Taschenspiegel, der mir so täuschend das anmutige Bildnis reflektiert, hatte ich zum prosaischen Hausbedarf bestimmt. Ich pflegte mir vor demselben meine Halsbinde fest zu knüpfen. So geschah es, daß er mir, als ich einst dies wichtige Geschäft abtun wollte, blind schien, und ich ihn nach bekannter Methode anhauchte, um ihn dann hell zu polieren. – Alle meine Pulse stockten, mein Innerstes bebte vor wonnigem Grauen! – ja so muß ich das Gefühl nennen, das mich übermannte, als ich, sowie mein Hauch den Spiegel überlief, im bläulichen Nebel das holde Antlitz sah, das mich mit jenem wehmütigen, das Herz durchbohrenden Blick anschaute!«[190]

Die geliebte Frau, so suggeriert die Passage, kann jederzeit das Geschöpf von Theodors Phantasie sein. Wie in einer Parodie auf den göttlichen Schöpfungsakt ist es der *Hauch* seines Geistes, der das Spiegelbild zum Leben erweckt, so dass es beginnt, seinen Schöpfer »*mit jenem wehmütigen* [...] *Blick*« anzuschauen. Wenn Theodor meint, vom anderen *angeschaut* zu werden, tatsächlich aber nur die Reflexion seines eigenen Blickes wahrnimmt, dann ist der andere möglicherweise nichts anderes als eine Projektion, eine täuschende Spiegelung, ein Phantasma.

Jener wehmütige, das Herz durchbohrende Blick der geliebten Frau ist möglicherweise die in das Bild projizierte Wehmut Theodors, genährt von dem Wissen, nicht das Objekt, sondern nur ein Phantasma anzuschauen. »Der Spiegel«, kommentiert Max Milner, »unterstreicht in erschreckender Weise den narzißtischen Aspekt einer Liebe, welche den Mangel, der jedem Begehren des Anderen anhaftet, nicht zu ertragen vermag und die reale Welt auslöscht, um die Allmacht eines in übertriebener Weise Erfüllung gewährenden Imaginären an deren Stelle zu setzen.«[191]

Diese Analyse bleibt unbefriedigend, weil sie zu entschieden die rationalistische Perspektive jenes nüchternen »Mannes« einnimmt, der neben Theodor auf der Bank sitzt und sich über dessen Phantastereien wundert. In der Beziehung zwischen Theodor und dem Bild im Spiegel nichts weiter sehen zu wollen als die Darstellung eines narzisstischen Phantasmas, hieße, um es mit Freud zu formulieren, hinter den Wahngebilden »in rationalistischer Überlegenheit den nüchternen Sachverhalt erkennen«[192] zu wollen.

190 Ebd., S. 180.

191 Milner: Phantastik und Familienroman in Das öde Haus (wie Anm. 134), S. 215.

192 Freud: Das Unheimliche (wie Anm. 182), S. 242.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die rationalistische Erklärung, die Vision der jungen Frau als das Phantasma eines ›allmächtigen‹ Subjekts zu verstehen, setzt eine Identität und Macht des Ich voraus, die in Hoffmanns Geschichte an keiner Stelle behauptet wird. Das Ich wird in der Erzählung nicht als das Zentrum einer phantasierten Struktur gesetzt, sondern erweist sich vielmehr *selbst* als das Ergebnis eines Phantasmas. Insofern Theodors Blick in den Spiegel nicht das eigene Selbst sichtbar werden lässt, sondern ein anderes, gehorcht er der Logik der sich verfehlenden Selbstreflexion, die Schlegel als Struktur der Ironie beschrieben hat. Der Blick in den Spiegel reflektiert nicht das eigene Selbst, sondern zeigt nur ein (fremdes) Objekt. Das reflektierte Gesicht tritt als das Gesicht des *anderen* hervor. Hoffmann führt, mit anderen Worten, in der Geschichte des »öden Hauses« die Vorgängigkeit des Bildes vor dem bildenden Ich und die Vorgängigkeit des Prozesses der Reflexion vor dem reflektierenden Ich vor. Insofern das reflektierende Ich seine eigene Identität erst dem Ergebnis eines reflexiven Aktes verdankt, den es weder antizipieren noch beherrschen kann, bleibt diese Identität unverständlich und fragil.

Indem er feststellt, dass das begehrte Mädchen sein eigenes Spiegelbild *ist*, erkennt Theodor, dass sein eigenes Ich phantasmatischer Natur ist. Das Ich ist eine phantastische Vorstellung eines Ich. Es entspringt damit, wie das »Bild« des begehrten Mädchens, einer projizierten Versetzung, das von einer Zeit in die andere springt. Diese Erkenntnis ist im Freudschen Sinne ›unheimlich‹, insofern sie eine Grenze zwischen dem Ich und dem ›anderen‹ *innerhalb* der Grenzen des Ich markiert. Das eigene Ich wird alteriert, entfremdet.

Die junge Frau ›*ist*‹ somit Theodor – sie ist ein Objekt seiner Phantasie; ihr »Bild« existiert als sein Phantasma. Das Bild, von dem sich Theodor die Erfahrung von Ganzheit, Zusammenhang und Sinn verspricht, ist demnach eine Projektion des eigenen Ich. Eine solche ist sie im doppelten Sinne des Genitivs, denn sie *entstammt* nicht nur dem Ich Theodors, sondern sie *wirkt* zugleich, durch einen Akt der Identifikation, auf dieses *zurück*. Dadurch, dass er ein Bild der begehrten Frau phantasiert, findet Theodor zugleich seine *eigene* Identität als derjenige, der begehrt; als derjenige, der die gefangene Frau aus dem Haus rettet etc. Die Phantasie entwickelt ein *Drama*, in dem sie dem Ich und der begehrten Frau ihre Rollen und damit ihre Identität zuweist.

Der Spiegel ist damit in Hoffmanns Erzählung das Medium einer narzisstischen Ich-Fiktion und Ich-Phantasmierung – und *zugleich* das Medium des Zerbrechens und der Dekonstitution dieses Ich, indem es das Ich als anderes vorführt. Das zeigt sich deutlich in dem Moment, in dem Theodor dem phantasierten Mädchen zum ersten Mal ›real‹ begegnet. »›Wissen Sie wohl, daß sich die Geheimnisse unseres öden Hauses

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zu enthüllen anfangen?‹«,[193] wird er von dem Grafen P. auf einer Art Ball (»in zahlreicher Gesellschaft«[194]) angesprochen. Und tatsächlich wird Theodor wenige Augenblicke später der Frau aus seiner Vision begegnen – und in ihr sein Spiegelbild wiedererkennen:

»Ganz vertieft in Gedanken an die Geheimnisse, die mir der Graf entwickeln wollte, hatte ich einer jungen Dame den Arm geboten und war mechanisch der in steifem Zeremoniell sehr langsam daherschreitenden Reihe gefolgt. Ich führe meine Dame zu dem offnen Platz, der sich uns darbietet, schaue sie nun erst recht an und – erblicke mein Spiegelbild in den getreusten Zügen, so daß gar keine Täuschung möglich ist.«[195]

»*Ich erblicke mein Spiegelbild*«: Die Sentenz ist doppelt lesbar; sie beinhaltet eine *Äquivokation*.[196] Sie bedeutet einerseits (elliptisch), »ich erblicke das Bild der Frau, das ich in meinem Spiegel gesehen habe, die Frau aus meinen Träumen«, andererseits (literal), »ich erblicke mein Spiegelbild«, das Bild, das ich sehe, wenn ich in den Spiegel schaue, *mich selbst*. Eine Szene der Selbstaffektion: Zwar ist es klar, dass seine Phantasie das »Bild« der jungen Frau geschaffen hat, doch erscheint Theodor in der gesamten Szene vollkommen passiv. Hoffmann akzentuiert diesen Umstand, indem er hervorhebt, Theodor sei der »sehr langsam daherschreitenden Reihe [...] *mechanisch* [...] gefolgt«. Hoffmanns Akteur verwandelt sich hier endgültig in eine jener Figurationen des Automatischen und Mechanischen, an denen sein Werk reich ist. Natürlich spielt Hoffmann hier, wie auch bereits in einer Phrase aus der Szene vor dem Fenster (»ein sonderbar bänglich wonniges Gefühl durchströmte mit elektrischer Wärme mein Inneres«[197]) wiederum auf den *Mesmerismus* an, des kulturellen Paradigmas für psychische Fernbeeinflussung.

Die Begegnung mit der begehrten Frau wird als die Geschichte einer *Identifikation* erzählt, in dem Sinne, in dem Lacan diese als »eine beim Subjekt durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöste Verwandlung«[198]

193 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 190 (*Das öde Haus*).

194 Ebd.

195 Ebd.

196 Vgl. Barthes: S/Z (wie Anm. 139), S. 145f.

197 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 169 (*Das öde Haus*).

198 Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: ders.: Schriften I. Ausgewählt und hrsg. von Norbert Haas. Übers. von

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

bestimmt. Mehr als hundert Jahre, bevor Lacan seine Theorie des Spiegelstadiums formuliert, führt Hoffmanns *Das öde Haus* die Genese eines imaginären Ich in der Beziehung zwischen Theodor und seinem Spiegelbild vor.[199] Auch wenn es zunächst so wirken mag, als würde die Geschichte von nichts anderem erzählen als von einem jener hoffmannesken ›romantischen‹ Phantasten, der an einem Begehren nach einer erträumten Frau scheitern und sich dann in einer Traumwelt verliert,[200] zeigt sich in der symbolischen Dramatik der Beziehungen zwischen den Figuren eine Erkenntnis über das Phantasmatische und das Imaginäre, das Theodors ›Ich‹ ausmacht.

Wenn man in diesem Sinne die Begegnung der Hoffmannschen Hauptfigur mit ihrem Spiegelbild als die Geburt eines imaginären Ich versteht, kann dies zugleich helfen, die temporale (Un-)Struktur des Plötzlichen, Brüchigen, Zufälligen und also *Unzeitigen* in der Geschichte zu erklären. Die Geschichte des Balls (der »zahlreichen Gesellschaft«) nimmt diese diskontinuierlichen Momente *in nuce* wieder auf: Theodor sieht das Bild der jungen Edmonde von Z. in seiner traumartigen Vision (die er im Fenster des »öden Hauses« wiedererkennt), *bevor* er ihr auf dem Ball das erste Mal tatsächlich begegnet. Die Verspätung der Begegnung gegenüber dem ersten Sehen wird hier dramaturgisch verstärkt, indem Theodor Edmonde erst erkennt, *nachdem* er ihr bereits »den Arm geboten« hat und scheinbar vollständig willenlos gefolgt war. Diese Diskontinuitäten können nunmehr auf den Vorgang zurückgeführt werden, in dem das Subjekt Theodor sein eigenes ›Ich‹ erst in dem Umgang mit seinem Spiegelbild ›erfindet‹ und phantasiert.

Die Kohärenz des Ich ist demnach die Folge einer heterogenen Beziehung – eines Subjekts zu seiner Vorstellung von dem anderen und damit zugleich zu seiner Vorstellung von seinem Ich – wie auch die Fol-

---

Rodolphe Gasché, Norbert Haas, Klaus Laermann und Peter Stehlin. Olten, Freiburg i. Br.: Walter 1973, S. 61-70, hier: S. 64. Eine »›trügerische Selbstidentifikation‹ mit dem Ideal-Ich«, formuliert Friedrich Kittler, »ersetzt das Subjekt durch denjenigen Anblick, den das Begehren des Anderen zum Objekt hat. [...] Als Objekt des Begehrens der Anderen [...] entsteht also die imaginäre Einheit Ich« (Kittler: »Das Phantom unseres Ichs« und die Literaturpsychologie [wie Anm. 130], S. 152f.)

199 Vgl. dagegen Lieb: Und hinter tausend Gläsern keine Welt (wie Anm. 134), S. 69.

200 Vgl. James M. McGlathery: Madness in German Romanticism. In: Thematics Reconsidered. Essays in Honor of Horst S. Daemmrich. Hrsg. von Frank Trommler. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1995 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. 9), S. 187-199, hier: S. 196.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ge einer Unzeitigkeit: Es stellt den Zusammenhang erst phantasmatisch her, der sein eigenes Ich sein wird. Jede Kontinuität des Ich beruht auf einer ursprünglichen Diskontinuität.

Wenn Hoffmanns Akteur Theodor wahnsinnig wird, dann deswegen, weil sich ihm die Prozesse seiner Phantasierung eines Ich dramatisch vergegenwärtigen, so dass er *zugleich* über das Phantasma eines ›Ich‹ verfügt *und* die reale Dissoziation desselbigen beobachten muss. »Ich bin das, was ich scheine, und scheine das nicht, was ich bin, mir selbst ein unerklärlich Rätsel, bin ich entzweit mit meinem Ich!«,[201] bringt der Erzähler der *Elixiere des Teufels* diese Verwirrung der eigenen Identität zum Ausdruck.

Eine Auflösung des Phantasmas?

Die Begegnung Theodors mit seinem Spiegelbild spiegelt *selbst* die restliche Handlung der Erzählung, insbesondere die Dynamik der Beziehungen zwischen den Figuren. Die »Bilder«, die Theodor von der Figur der Edmonde/Edwine wie auch von ihrer mutmaßlichen Mutter, der »Gräfin Angelika von Z.« entwickelt, können ebenso wie die daraus hervorgehenden energetischen Einflüsse auf seine Psyche als Folgen jener ursprünglichen Ich-Spaltung, Ich-Teilung und Ich-Verdopplung beschrieben werden, die zuallererst die Genese eines Ich ermöglicht. Wenn man die Handlung der Erzählung rekapituliert, mag man versucht sein, der Figur der Mutter (der im Haus gefangenen, wahnsinnigen alten Frau) die Rolle jenes *Anderen* zuzuschreiben, dessen Begehren Theodor wirklich begehrt und welche die ›eigentliche‹ Figur ›hinter‹ dem Phantasma der jungen Frau ist. Der Text legt diese Perspektive insofern nahe, als er – in der Szene des zweiten Eindringens Theodors in das Haus – vorführt, wie das Phantasma des Mädchens in die Gestalt der alten, wahnsinnigen Frau übergeht.

»Rasend vor dürstendem Liebesverlangen stürzte ich auf die Tür; sie wich meinem Druck [...]. Starkduftendes Räucherwerk wallte in blauen Nebelwolken auf mich zu. ›Willkommen – willkommen, süßer Bräutigam – die Stunde ist da, die Hochzeit nah!‹ – So rief laut und lauter die Stimme eines Weibes, und eben so wenig, als ich weiß, wie ich plötzlich in den Saal kam, eben so wenig vermag ich zu sagen, wie es sich begab, daß plötzlich aus dem Nebel eine hohe jugendliche Gestalt in reichen Kleidern hervorleuchtete. Mit dem wiederholten gellenden Ruf: ›Willkommen, süßer Bräutigam‹, trat sie mit ausgebreiteten Armen

201 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 2/2, S. 73 (*Elixiere des Teufels*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

mir entgegen – und ein gelbes, von Alter und Wahnsinn gräßlich verzerrtes Antlitz starrte mir in die Augen. Von tiefem Entsetzen durchbebt wankte ich zurück; wie durch den glühenden, durchbohrenden Blick der Klapperschlange fest gezaubert, konnte ich mein Auge nicht abwenden von dem gräulichen alten Weibe [...].«[202]

Wieder und wieder die gleichen Oppositionen: der Übergang von einer ›männlich‹ codierten Aktivität (Eindringen in das Haus, Durchbrechen der Tür in »dürstendem Liebesverlangen«) zu einer ›weiblich‹ codierten Passivität (»festgezaubert« sein, angestarrt werden). *Plötzlich*, außerhalb jeder kontinuierlicher Kausalität, befindet sich Theodor im Saal, und ebenso *plötzlich* tritt ihm die Gestalt der begehrten »Gestalt« entgegen. Wie in der Szene, in der Theodor die Hand der Frau im Fenster des Hauses sieht, tritt die begehrte Gestalt aus einem undurchsichtigen *Nebel* hervor. Sowohl die »blauen Nebelwolken« als auch das »starkduftende Räucherwerk« verweisen – indem sie die Nähe von *Rauch* und *Rausch* bemerken lassen – auf das *Halluzinatorische* der Szene.[203]

Kaum ist die begehrte Gestalt der jungen Frau erschienen, verwandelt sie sich hier jedoch in die gefürchtete Gestalt eines »gräulichen alten Weibes«, wie der Leser später erfährt, die Gräfin »Angelika von Z.«. Einen Moment später geschieht die gleiche Verwandlung noch einmal in die andere Richtung, und Theodor meint, hinter der »Maske« des alten und hässlichen Gesichts die »Züge« des begehrten Mädchens erkennen zu können: »Sie trat näher auf mich zu, da war es mir, als sei das scheußliche Gesicht nur eine Maske von dünnem Flor, durch den die Züge jenes holden Spiegelbildes durchblickten.«[204] Gleich einem Vexierbild scheinen sich beide Gesichter für einen Moment ineinander zu verschränken, und Theodor scheint, in der Gestalt vor ihm *beide* Gesichter zugleich erkennen zu können. Spätestens in dieser Szene löst sich also die anfängliche Charakterisierung Theodors ein, nach welcher er »antipodische Dinge zusammenstellt«.

Es mag naheliegend erscheinen, aus dieser Szene zu schließen, die Gestalt der alten Frau sei die Wahrheit der jungen, und der Übergang von der schönen Figur zur hässlichen sei das Auftauchen Theodors aus dem

202 Ebd., Bd. 3, S. 188f. (*Das öde Haus*).

203 Die Bedeutung des *Rauschs* in Hoffmanns Œuvre muss nicht betont werden. Zu Hoffmanns möglichem Opiumkonsum und Alkoholismus vgl. Alexander Kupfer: Göttliche Gifte. Kleine Kulturgeschichte des Rausches seit dem Garten Eden. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996, S. 136-147.

204 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 189 (*Das öde Haus*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

phantasmatischen Nebel in die Realität des Hauses. Diese Deutung kann sich jedoch nur auf die Wahrnehmung Theodors berufen, nach welcher das Gesicht der alten Frau die »Maske von dünnem Flor« sei, hinter der das Gesicht der jungen hindurch »durchblicke«. Die Codierung von ›Maske‹/›wahrem Gesicht‹, ›Oberfläche‹/›Tiefe‹ kann jedoch nicht garantieren, nicht ihrerseits nur einem Phantasma des beobachtenden Subjekts entsprungen zu sein; ihre epistemologische Zuverlässigkeit beruht auf nichts anderem als der Logik des ›Schon-Gelesenen‹, des Gemeinplatzes.[205] Nicht eine Psychologie ist es, die Hoffmanns Texte bilden, sondern eher eine allgemeine *Phantasmologie*, eine Lehre von der Macht und der Funktion des Phantastischen.

Die Gestalt *beider* Figuren können dann als Theodors Phantasmen des Anderen verstanden werden. Einzig im Falle der jungen Frau ergibt sich (in der Szene der Begegnung auf dem Ball) ein Konflikt zwischen dem *Phantasma* des Anderen und einem realen Anderen. Die erste ›reale‹ Begegnung mit der begehrten Frau wird für Theodor zu einer buchstäblichen Enttäuschung – und, umgekehrt, erst durch diese Enttäuschung als eine ›reale‹ Begegnung markiert. Der Augenblick, in dem Theodor Edmonde/Edwine als *sein Spiegelbild* erkennt, scheint derjenige zu sein, in dem er die Differenz ihrer Erscheinung zu seinem Phantasma wahrnehmen kann und sich folglich zumindest temporär aus dem Bann seines Phantasmas lösen kann. Die Abwesenheit der phantasmatischen Liebesszene wird hier markiert, indem Theodor hervorhebt, es habe sich »nicht der leiseste Anklang jener verderblichen wahnsinnigen Liebeswut«[206] in ihm geregt.

Kein Wunder also, dass Theodor »*etwas verblüfft*« ist und beginnt, die begehrte Frau anders wahrzunehmen:

»Ich verstummte. Nur der Engelsblick, den die holdseligen Augen des Mädchens mir zuwarfen, half mir wieder auf. Ihr wißt, wie man bei derlei Gelegenheit die geistigen Fühlhörner ausstrecken und leise, leise tasten muß, bis man die Stelle findet, wo der angegebene Ton wieder klingt. So macht' ich es und fand bald, daß ich ein zartes, holdes, aber in irgendeinem psychischen Überreiz verkränkeltes Wesen neben mir hatte.«[207]

Ist die unmittelbare Reaktion Theodors (»*Ich verstumme*«) buchstäblich als Ausdruck einer Krise des Phantasmatischen und auch des Erzählens

205 Vgl. Heiko Christians: Über den Schmerz. Eine Untersuchung von Gemeinplätzen. Berlin: Akademie 1999, bes. S. 72-111.

206 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 190 (*Das öde Haus*).

207 Ebd., S. 191.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

über das Phantasmatische lesbar, so wird diese Krise sogleich beendet, indem ihm die »holdseligen Augen« der jungen Frau – eine Metonymie, die das zentrale Element des *gespiegelten Blicks* aus dem Phantasma erneut aufnimmt – wieder »aufhelfen«. »*Ein zartes, holdes, aber in irgendeinem psychischen Überreiz verkränkeltes Wesen*«: wiederum eine doppelt lesbare, äquivoke Wendung. Einerseits kann sie so gelesen werden, dass Theodor ein neues, nicht mehr phantasmatisches Bild der jungen Frau entwirft und in ihr dabei eine neurotische, vielleicht sogar unheimliche Seite entdeckt. Andererseits bedienen gerade diese Elemente (»*psychischer Überreiz*«, »*verkränkelt*«) den Code des Geheimnisvollen, der psychischen Fernbeeinflussung etc., der Theodors Phantasma der jungen Frau von Anfang an durchzogen hat. Der Leser kann demzufolge erstens zu dem Schluss kommen, dass Theodor, trotzdem er nun der ›realen‹ Frau begegnet ist, abermals beginnt, ein phantasmatisches Drama um sie zu entwerfen. Zweitens kann die Situation so verstanden werden, dass Theodor zumindest beginnt, die begehrte Frau nunmehr als etwas *anderes* als seine Andere wahrzunehmen. Diese Frage bleibt in Hoffmanns Text offen, weil es sich bei diesem ersten ›real‹ markierten Auftritt der Figur der Edmonde/Edwine zugleich um ihren letzten handelt.

Identifikation und Wiederholungszwang

Man kann erkennen, dass die Darstellung von Theodors ›Wahnsinn‹ in *Das öde Haus* beide Modelle des Wahnsinns, wie sie zuvor für Hoffmanns Texte insgesamt beschrieben wurden, vereinigt. Das Modell des Enthusiasmus – in welchem Wahnsinn die Bezeichnung für ein Subjekt ist, das sich seine Welt nach Maßgabe einer *Idee* synthetisiert – und das ironisierende Modell des Mesmerismus – nach dem Wahnsinn die passive Exaltation eines Subjekts benennt, dem die Brüche ebenso wie die Zusammenhänge in seiner Erfahrung als Eingriffe eines *Außen* erscheinen – kommen hier zusammen.

Das öde Haus, so könnte man sagen, ist eine Erzählung über die Macht des Imaginären. Indem sein Handeln immer ein Lesen und Schreiben bleibt – er vollzieht den Versuch einer Synthese, entwickelt Phantasmen etc. –, handelt Hoffmanns Akteur Theodor zugleich als ein Stellvertreter des Lesers und auch als Stellvertreter und mögliches Objekt einer Identifikation der Hoffmannschen Erzählung. Wenn die Zirkulation hypnotischer und halluzinogener Energien als ein Vorgang des Erzählens, des Lesens und des Schreibens dargestellt wird, dann zirkulieren diese Energien nicht nur zwischen Hoffmanns Protagonisten, sondern potentiell auch zwischen dem Text und dem Leser.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hoffmanns Geschichte berichtet jedoch nicht nur über die Macht des Imaginären, sondern sie zeigt auch dessen Struktur auf – und also: seine Zeit. Einerseits wird vorgeführt, inwiefern die Kontinuität der Zeit – und nach Kant ist das Subjekt nichts anderes als diese[208] – imaginär, d.h. in einem diskontinuierlichen Akt der Einbildung geschaffen ist. Andererseits ist es die Bedingung der Möglichkeit dieser imaginären Zeitgebung, dass das Phantasma, sobald es existiert, keiner Macht des Subjekts untersteht und *jederzeit* in seiner Erfahrung auftauchen und diese unterbrechen kann.

Eine Warnung vor der Macht des Phantastischen spricht in aller Deutlichkeit die Anekdote aus Theodors Jugend aus, die einzige Mitteilung, die der Text über die Vergangenheit seines Akteurs liefert.

»Mit Beschämung muß ich euch bekennen, daß mir jenes Ammenmärchen einfiel, womit mich in früher Kindheit meine Wartfrau augenblicklich zu Bette trieb, wenn ich mich etwa gelüsten ließ, Abends vor dem großen Spiegel in meines Vaters Zimmer stehen zu bleiben und hinein zu gucken. Sie sagte nehmlich, wenn Kinder Nachts in den Spiegel blickten, gucke ein fremdes, garstiges Gesicht heraus, und der Kinder Augen blieben dann erstarrt stehen. Mir war das ganz entsetzlich graulich, aber in vollem Grausen konnt' ich doch oft nicht unterlassen, wenigstens nach dem Spiegel hin zu blinzeln, weil ich neugierig war auf das fremde Gesicht. Einmal glaubt' ich ein paar gräßliche glühende Augen aus dem Spiegel fürchterlich herausfunkeln zu sehen, ich schrie auf und stürzte dann ohnmächtig nieder. [...] noch jetzt ist es mir, als hätten jene Augen mich wirklich angefunkelt.«[209]

Das Drama der Identifikation Theodors mit der in seinem Spiegel auftauchenden Gestalt erhält hier ihre Urszene. Zunächst hat die Geschichte aus Theodors Kindheit die Funktion, seine »Person« näher zu charakterisieren, die Kohärenz eines psychologischen Zusammenhangs zu suggerieren: Theodor ist derjenige, der schon in seiner Jugend dazu geneigt war, »ein Träumer im Wachen« zu sein, Gespenster zu sehen etc.

Insofern die Szene aus Theodors Kindheit freilich eine spezifische Form des Phantasierens, die *Identifikation*, behandelt, stellt sie zugleich ein Drama der Adoleszenz dar. Wenn der Spiegel, vor dem Theodor gerne »stehenbleibt«, gerade der »große Spiegel« in »*seines Vaters Zimmer*« ist, dann ist es die ödipale Identifikation mit seinem Vater, welche die »Wartfrau« verbieten will. Das »Ammenmärchen« soll die Räume des

208 Vgl. Heidegger: Kant und das Problem der Metaphysik (wie Anm. 79), S. 191f.

209 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 177f. (*Das öde Haus*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Imaginären verschließen und die Kinder in einen traumlosen Schlaf schicken. Indem das Kind nun aber erst recht »*neugierig war auf das fremde Gesicht*« und dieses auch tatsächlich anstatt seines Spiegelbilds erscheinen sieht, wird das Phantastische hier gerade durch das Märchen der Amme eröffnet. Das »Ammenmärchen« von Theodors »Wartfrau« gleicht den Gespenstergeschichten der »einfältigen Kindermädchen«, vor denen Lockes *Essay Concerning Human Understanding* warnt, weil sie in der Einbildungskraft des Kindes die Dunkelheit mit der Existenz von Kobolden und Gespenstern assoziieren könnten.[210]

Das Phantastische ist kontagiös: Es befällt noch – und gerade – dasjenige, was es limitieren oder abschaffen will. In dieser Paradoxie zeigt sich, dass die Kindheitsanekdote nicht so sehr die ödipale Identifikation des Heranwachsenden behandelt als vielmehr die Kraft des Imaginären. Indem Theodor in der Erinnerung an die Szene aus seiner Kindheit die ›Realität‹ des »fremden Gesichts« evident erscheint (»*noch jetzt* ist es mir«), zeigt sich das Imaginäre als souverän gegenüber der Zeit. Gleich den Gespenstern, von denen es spricht, durchbricht es jede Kontinuität durch die Wiederkehr des scheinbar Vergangenen und Toten.

Die Wahrnehmung dieses Effekts ist es, der für Freud das »*Unheimliche*« bezeichnet. »Im seelisch Unterbewußten«, schreibt Freud,

»läßt sich nämlich die Herrschaft eines von den Triebregungen ausgehenden *Wiederholungszwanges* erkennen, der wahrscheinlich von der innersten Natur der Triebe selbst abhängt, stark genug ist, sich über das Lustprinzip hinauszusetzen [...]. Wir sind durch alle vorstehenden Erörterungen darauf vorbereitet, daß dasjenige als unheimlich verspürt werden wird, was an diesen inneren Wiederholungszwang mahnen kann.«[211]

210 John Locke: An Essay Concerning Human Understanding [1690]. Edited by Peter H. Nidditch. Oxford: Clarendon Press 1975, S. 398 (Book II, Chapter XXXIII, § 10). Zum Topos des ›Ammenmärchens‹, welcher in der Folge zahllose autobiographische Berichte wie pädagogische Entwürfe bevölkert, vgl. Stefan Goldmann: Topos und Erinnerung. Rahmenbedingungen der Autobiographie. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994 (Germanistische Symposien Berichtsbände. 15), S. 660-675, hier: S. 667; Terry Castle: Geisterhafte Politik. Der Glaube an Erscheinungen und die romantische Imagination. In: Nach der Aufklärung? Beiträge zum Diskurs der Kulturwissenschaften. Hrsg. von Wolfgang Klein und Waltraud Naumann-Beyer. Berlin: Akademie 1995, S. 67-93, hier: S. 82f.

211 Freud: Das Unheimliche (wie Anm. 182), S. 251.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Insbesondere das Phänomen des Doppelgängertums kann, wie das »Moment der Wiederholung des Gleichartigen«,[212] auf einen im Unbewussten wirksamen *Wiederholungszwang* zurückgeführt werden. Freud beschreibt die Wirkung des Wiederholungszwangs ausführlicher in dem ein Jahr nach dem Aufsatz über das »Unheimliche« erschienenen »Jenseits des Lustprinzips«. Er geht hier von dem Problem aus, dass bestimmte unbewusste Vorgänge auch vom Psychoanalytiker nicht bewusst gemacht werden können. Indem das Ich eine Situation »als gegenwärtiges Erlebnis« *wiederholt*, statt sie »als ein Stück der Vergangenheit« zu *erinnern*,[213] unterläuft ihm ein fundamentaler Zurechnungsfehler: Es erkennt das Verdrängte nicht als einen Teil seiner eigenen Geschichte und ist gerade *deshalb* gezwungen, es immer wieder neu zu erleben.[214] *Unheimlich* ist, wie Freud hervorhebt, dasjenige, das an diesen Wiederholungszwang mahnt, also nicht der Zwang an sich, sondern erst »das Bewußtwerden des Vorgangs«.[215]

Eine derartig ›unheimliche‹ Wahrnehmung des Wiederholungszwangs stellt *Das öde Haus* dar. Diese Wiederholungsstruktur ist, nicht nur in diesem Text, so ausgeprägt, dass schließlich auch der Leser sich einer andauernden ›Wiederkehr des Gleichen‹ ausgesetzt sieht.[216] Die ausgeprägten strukturellen und motivischen Ähnlichkeiten und Gleichartigkeiten nicht nur innerhalb einer Geschichte, sondern auch zwischen mehreren verschiedenen Geschichten Hoffmanns, können somit dadurch erklärt werden, dass hier die Wiederholung *selbst* zum Strukturelement und Thema des Erzählens wird. Hoffmanns Akteur Theodor wird nicht nur immer wieder auf die gleiche Art und Weise in den Bann seiner Phantasmen gezogen; zudem erkennt er auch, dass die Struktur dieser Phantasmen auch schon in seiner Kindheit vorzufinden war und dass die

212 Ebd., S. 249.

213 Sigmund Freud: Jenseits des Lustprinzips [1920]. In: ders.: Gesammelte Werke (wie Anm. 182), Bd. 13, S. 1-69, hier: S. 16.

214 Vgl. Jean Laplanche und Jean-Bertrand Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse. Übers. von Emma Moersch. 14. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 7), S. 627f.

215 Hertz: Freud und der Sandmann (wie Anm. 181), S. 132.

216 Dass die Wiederholung sowohl auf der strukturellen (Handlungs-)Ebene wie auch auf der Ebene der sprachlichen Form in Hoffmanns Texten von unermesslicher Bedeutung ist, ist bereits beobachtet worden. Dennoch konnte diese Einsicht bisher kaum für die Lektüre der Erzählungen genutzt werden. Vgl. für einen Forschungsüberblick Sabine Haupt: »Es kehret alles wieder«. Zur Poetik literarischer Wiederholungen in der deutschen Romantik und Restaurationszeit: Tieck, Hoffmann, Eichendorff. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 286-294.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Warnung der »Wartfrau« zu einem Fluch für sein ganzes Leben geworden ist.

Das ›Ich‹ wird zur Wiederholung, zur Reprise eines immer schon geträumten Phantasmas. Diesen Gedanken legt in Hoffmanns Geschichte vor allem die erst am Schluss (durch den »Doktor K.«) mitgeteilte *Vorgeschichte* zu den Ereignissen im Haus dar, welche vor allem die Beziehung zwischen der im Haus wohnenden alten Frau und der von Theodor begehrten jungen Frau und zu dem »Hausverwalter« thematisiert. Statt einer Auflösung dieser Rätsel wird im Schlussabschnitt der Erzählung eine weitere Geschichte innerhalb der Geschichte angeboten (eine Einklammerung in zweiter Potenz, denn bereits die Hauptgeschichte ist eine Binnengeschichte). Diese jeweils zumeist gegen Ende der eigentlichen Handlung berichtete Vorgeschichte ist für Hoffmanns Erzählungen ebenso charakteristisch (und in nahezu jeder Geschichte vorzufinden), wie sie noch nie als Strukturmerkmal seiner Erzähltechnik bemerkt oder beschrieben wurde.

In einer furiosen Anlehnung an schauerromantische Erzählungen bietet Hoffmann auf wenigen Seiten eine Fülle von ebenso unwahrscheinlichen wie unmöglichen Vorgängen. In atemloser Folge verliebt sich ein »Graf von S.«, der Vater der jungen Frau, zuerst in eine »Angelika, Gräfin von Z.«, dann aber in deren jüngere Schwester Gabriele; die ältere Schwester wiederum heuert flugs eine topische Zigeunerin (»ein langes, hageres, entsetzliches Weib«[217]) an, welche sich durch die rätselhafte Ankündigung eines Bräutigams empfiehlt (»hei hei blanker Bräutigam kommt«[218]) und den Besitz geheimnisvoller Getränke (»eine Phiole [...], in der ein kleiner Goldfisch in silberhellem Spiritus auf und ab zu gaukeln schien«[219]). Unvermutet erklärt nun der untreue Graf S., »daß er sich *aus gewissen Ursachen* genötigt gesehen [habe], den freilich seltsamen Wünschen Angelika's nachzugeben, und ihr [...] das in ***n belegne [sic] Haus in der Allee als Eigentum zu schenken«.[220]

Die dunkle Rede von den »*gewissen Ursachen*« suggeriert eine magische Einflussnahme auf die Psyche des untreuen Grafen S., welche noch deutlicher wird, sobald die Hochzeit einmal vollzogen ist: »Dann fing aber der Graf an auf ganz eigne Weise zu kränkeln. Es war, als wenn ihm ein geheimer Schmerz alle Lebenslust, alle Lebenskraft raube«.[221] In der Folge wird das Kind des Grafen und der jüngeren Schwester entführt

217 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 194 (*Das öde Haus*).

218 Ebd.

219 Ebd.

220 Ebd., S. 195 (Hervorhebung von mir, O. K.).

221 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

und vom »Zigeunerweib« zurückgebracht, welches allerdings augenblicklich verstirbt; der »Graf S.« wiederum ist derweil in das Haus nach ***n zur – inzwischen wahnsinnig gewordenen – älteren Schwester seiner Frau gezogen.

Als Gabriele, die jüngere Schwester, sich dorthin begibt, scheint Angelika »plötzlich [...] die Züge des Zigeunerweibes anzunehmen«[222] und folglich auf eine dunkle Art und Weise von dieser Figur besessen zu sein. Auf allen Ebenen wiederholt sich die Struktur des Ich-Verlusts und der Ich-Verdopplung als Wiederholung eines Phantasmas. »In einem lichten Zwischenraum« legt sie dann ein »Geständnis« nieder: »Sie bekennt, daß der Graf S. in ihre Arme zurückgekehrt, und daß das Kind, welches die Zigeunerin ins Haus des Grafen von Z. brachte, die Frucht dieses Bündnisses sei.«[223]

Die Identität der jungen Frau wird damit ebenso verdoppelt wie unklar: Sie könnte die Tochter des Grafen S. mit seiner Frau sein und folglich *Edmonde* von S. heißen; sie könnte gleichermaßen aber auch die Tochter des Grafen mit seiner Schwägerin Angelika von Z. sein und folglich *Edwine* von S. heißen. Der Text Hoffmanns gibt ihr an verschiedenen Stellen *beide* Namen.[224] Als würde diese wilde Geschichte irgendeinen wirklichen Zusammenhang konstituieren oder irgendein Rätsel klären, wendet sich der »Doktor K.« nun wieder seinem Zuhörer Theodor (und dem Leser Hoffmanns) zu: »Es würde wohl (so schloß der Arzt seine Erzählung) ganz überflüssig sein, *Sie*, gerade *Sie* auf den tiefern Zusammenhang aller dieser seltsamen Dinge aufmerksam zu machen.«[225]

Nun mag dieser an die Geschichte vom »öden Haus« angehängte ›Familienroman‹ unbefriedigend wirken, bricht er doch mit einigen Gesetzen psychischer Kohärenz, innerer und äußerer Wahrscheinlichkeit etc.[226] Die Vorgeschichte verdoppelt symbolisch die Handlung um das »öde Haus«: Theodors wahnhaftes Begehren nach der jungen Edwine/Edmonde entspricht hier der Mesmerisierung des »Grafen S.« durch die wahnsinnige »Angelika Z.«. Theodors Geschichte ist so als eine Wiederholung beschreibbar; er kann in dem Zustand des Grafen *den seinigen erkennen* und in dieser Identifikation den Wiederholungszwang erken-

222 Ebd., S. 197.

223 Ebd.

224 Vgl. ebd., S. 192 (»›Wissen Sie wohl, daß Ihre Nachbarin die Gräfin Edwine von S. war?‹«) und 198 (»›Daß dies Bild Edmonde war, wissen wir nun beide‹«).

225 Ebd., S. 197f.

226 Max Milner spricht von dem »enttäuschenden Charakter« des Schlusses, den er als »›kolportagenhaft‹ (›rocambolesque‹)« bezeichnet (Milner: Phantastik und Familienroman in *Das öde Haus* [wie Anm. 134], S. 213).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nen, der auch ihn selbst beherrscht. Dies wäre eine Identifikation mit der Identifikation, ebenso, wie die Geschichte des Grafen (und diejenige Theodors) die Macht des Erzählens – das Imaginäre und Phantastische – behandelt.

So bemerkt »Doktor K.« gegen Ende der Erzählung: »›Übrigens mag ich jetzt nicht verhehlen, daß ich mich nicht wenig entsetzte, als ich, nachdem ich mich mit Ihnen in magnetischen Rapport gesetzt, ebenfalls das Bild im Spiegel sah. Dass dies Bild Edmonde war, wissen wir nun beide.‹«[227] Das »Wissen«, um das es hier geht (dass die junge Frau Edmonde ist), beruht jedoch auf nichts anderem als der Evidenz einer Erzählung – auf dem Medium des Phantastischen und Imaginären – und bleibt insofern strukturell eine Täuschung und Verblendung. *Jeder* Blick in den Spiegel zeigt ein »*fremdes Gesicht*«, insofern er zuallererst ein Gegenüber inauguriert, anhand dessen überhaupt ›Eigenheit‹ und ›Fremdheit‹ hervorgebracht werden können. Der Blick in den Spiegel ermöglicht es, »ich« zu sagen, aber diese Aussage ist zugleich die wahnhafte Folge einer trügerischen Identifikation mit einem »*fremden Gesicht*«. Diese Macht des Imaginären, ihre Kraft, im Spiegel ein »fremdes« Gesicht erscheinen zu lassen, führt Hoffmanns Geschichte vor.

III. 4 Mechanisierte Träume (»Die Automate«)

Die Irritation: der künstliche Mensch

Die Lektüre einer weiteren Erzählung Hoffmanns, *Die Automate*, kann zeigen, welche Variationen und Wiederholungen das Modell des Wahnsinns in seinen narrativen Ausformulierungen erfahren kann. Die kurze Erzählung, die zuerst in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* (1814) erschienen ist und dann in die Sammlung *Die Serapionsbrüder* aufgenommen wurde, zählt bis heute zu den am wenigsten beachteten Texten Hoffmanns.[228] Dieser Umstand erklärt sich vielleicht dadurch, dass die

227 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 3, S. 198 (*Das öde Haus*).

228 Den wenigen Studien zu der Erzählung gelingt es kaum, deren Struktur erschöpfend zu beschreiben. Der Aufsatz von Bernhild Boie konzentriert sich ausschließlich auf das Motiv der mechanischen Figur (Bernhild Boie: Die Sprache der Automaten. Zur Autonomie der Kunst. In: Colloquia Germanica 51 [1981], S. 284-297). Die Studie O'Briens zu *Die Automate* ist anregend (William Arctander O'Brien: E.T.A. Hoffmann's critique of Idealism: Psychology, allegory and philosophy in *Die Automate*.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Geschichte sich zu weigern scheint, ihre Geheimnisse und Rätsel befriedigend aufzulösen. So bemerkt Peter von Matt:

»Es gibt wohl keinen einigermaßen geschulten Hoffmann-Leser, der von dieser Arbeit nicht in ganz besonderer Weise enttäuscht würde; denn das echte Anliegen des Dichters ist durchwegs spürbar, und man erwartet fortwährend einen grundsätzlichen Aufschluß, der dann eben doch nicht kommt.«[229]

Die enttäuschte Reaktion über eine versprochene, aber nicht eingelöste Aufklärung findet sich jedoch bereits im Rahmengespräch der Serapionsbrüder. Hier heißt es, unmittelbar im Anschluss an den Text der Erzählung: »Nun, sprach Ottmar, als Theodor plötzlich schwieg, nun ist das alles? Wo bleibt die Aufklärung [...]?«[230] Wenn man sich nun der Erzählung zuwendet, wird auffallen, dass die Protagonisten – insbesondere die Freunde Ludwig und Ferdinand – ebenfalls schwanken zwischen der Hoffnung auf eine vollständige Aufklärung und der Enttäuschung über das Ausbleiben derselben.

»›[W]ie sind wir doch so bitter getäuscht worden!‹, ruft Ludwig nach dem ersten Besuch beim »Professor X.« aus: »wo sind die Aufschlüsse, nach denen wir trachteten, wie blieb es mit der lehrreichen Unterhaltung, in der uns der weise Professor erleuchten sollte, wie die Lehrlinge zu Sais?«[231]

Es liegt nahe, die ausbleibende Enthüllung des Rätsels als einen Moment der narrativen Struktur der Erzählung zu begreifen. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, dass es schwer fällt, nur zu benennen, worin eigentlich

In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 83 [1989], S. 369-406). Die Lektüre Frank Haases überzeugt nicht, da sie kaum plausibel machen kann, dass die Erzählung durch alle phantastischen Verwicklungen bloß die medientheoretische Position seiner Epoche darstellt (Frank Haase: Medien – Codes – Menschmaschinen. Medientheoretische Studien zum 19. und 20. Jahrhundert. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, S. 53-66). Der Ansatz von Mückes, in dem Wirken des »Professors X.« eine Exemplifizierung des foucaultschen Konzepts der »Bio-Macht« erkennen zu wollen, weist Mängel sowohl im Verständnis Foucaults als auch in dem Hoffmanns auf und erübrigt eine weitere Diskussion (Dorothea von Mücke: Bio-Macht und romantische Fantastik. In: Konzepte der Moderne. Hrsg. von Gerhart von Graevenitz. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999 [Germanistische-Symposien-Berichtsbände. 20], S. 185-201).

229 Matt: Die Augen der Automaten (wie Anm. 65), S. 176.

230 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 427 (*Die Automate*).

231 Ebd., S. 418.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

das zentrale Rätsel der Erzählung liegt. Der Beginn der Erzählung lässt eine Geschichte erwarten, die um die Auflösung des Rätsels des »sprechenden Türken« zentriert ist: »Der redende Türke machte allgemeines Aufsehen, ja er brachte die ganze Stadt in Bewegung, denn Jung und Alt, Vornehm und Gering, strömte vom Morgen bis in die Nacht hinzu, um die Orakelsprüche zu vernehmen, die von den starren Lippen der wunderlichen lebendigtoten Figur den Neugierigen zugeflüstert wurden.«[232]

Schon der erste Satz entfaltet ein Spiel verschiedener Oppositionen, welche die Geschichte rasch komplexer gestalten. Zunächst einmal der offensichtliche Skandal der »*lebendigtoten Figur*«, einer schieren Unmöglichkeit, solange die Gegenüberstellung von »*lebendig*« und »*tot*« nicht zulässt, dass ein Wesen beides zugleich ist oder einen dritten Zustand *zwischen* beiden einnimmt. Die Kreuzung der Unterscheidung zwischen »lebendig« und »tot« wird insbesondere dadurch markiert, dass das mechanische Wesen *spricht*, indem es den neugierigen Beobachtern über »*starre Lippen*« seine Orakelsprüche »*zuflüstert*«. Der Besitz von Sprache ist allerdings, ebenso wie das Verfügen über eine Stimme, welche Worte »*zuflüstern*« kann, in der gesamten philosophischen Tradition des Abendlands schlechthin dasjenige, das den Menschen im Unterschied zum Tier und zur Maschine definiert.

Bereits der erste Satz der Erzählung kann bei seinen Lesern somit durchaus jene »eklatanteste Konfusion«[233] hervorrufen, welche Peter von Matt in der Erzählung insgesamt am Werk sieht. Dieser Eindruck verstärkt sich noch, da es im Lauf der Erzählung zunehmend fragwürdig wird, ob das Rätsel um den »sprechenden Türken« wirklich deren Thema ist. Nachdem Hoffmann eine ausführliche Beschreibung und Prosopographie der mechanischen Figur (»eine wahrhaft orientalisch geistreiche Physiognomie«[234]) gegeben hat, schildert er einige vergebliche Versuche, die Mechanik der Figur zu verstehen. Wie das ›öde Haus‹, so ist die Figur des ›sprechenden Türken‹ von einem diskursiven Raum des Gerüchts und des Geschwätzes umgeben, in dem die Meinungen und Urteile über die Natur des rätselhaften Dings umherschweifen: »Man erschöpfte sich in Vermutungen über das Medium der wunderbaren Mitteilung, man untersuchte Wände, Nebenzimmer, Gerät, alles vergebens.«[235]

In dieser Situation einer alles umgreifenden *Fama* betreten Hoffmanns Hauptakteure, die beiden Freunde Ludwig und Ferdinand, die Szene. Diese suchen nicht mehr nach der mechanischen Struktur des

232 Ebd., S. 396.

233 Matt: Die Augen der Automaten (wie Anm. 65), S. 176.

234 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 396 (*Die Automate*).

235 Ebd., S. 397.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

›Türken‹, sondern nach der Art und Weise, wie die mechanische Figur eine *Verbindung* zwischen Personen herstellt. Die komplexe Konstruktion des »sprechenden Türken« wird nun als ein Manöver der Ablenkung von dem wahren Geheimnis gewertet (»Seine [...] Figur ist etwas ganz Untergeordnetes«[236]). Das *wirkliche* Geheimnis, so vermutet Ferdinand, liegt in dem »menschlichen Wesen«, welches die Figur des »Türken« als Medium gebraucht, und in der »geistigen Macht« dieses »unbekannten menschlichen Wesens, vermöge dessen es in die Tiefe des Gemüts des Fragenden zu dringen scheint«.[237] Das Modell der Mechanik wird ersetzt durch ein hermeneutisches Modell der *Kommunikation*, der Relation verschiedener Individuen zueinander.

Wenn die mechanische Figur nur die Aufmerksamkeit des Betrachters von einer Kontaktaufnahme durch ein menschliches Wesen ablenken soll, dann gilt es, nach dem Wesen *hinter* dem Automaten und nach der Art und Weise der Relation jener verborgenen Figur zu den Besuchern des »sprechenden Türken« zu fragen. Diese Frage stellt sich umso eher, als der Besuch Ferdinands und Ludwigs bei der mechanischen Figur offenbart, dass diese um die Vorgeschichte Ferdinands – eine scheinbar hoffnungslose Liebe zu einer Sängerin – weiß. Ludwig kann sich dieses Wissen nur durch das Potential des Wesens ›hinter‹ der Maschinerie erklären, »sich mit uns in einen solchen geistigen Rapport zu setzen, dass es unsere Gemütsstimmung, ja unser ganzes inneres Wesen auffaßt«.[238] Der Terminus »*Rapport*« zeigt, dass hier abermals, wie im gesamten Œuvre Hoffmanns, der *Mesmerismus* das Modell für die Energieströme zwischen den Figuren liefert.

Durch die Suche nach dem Ursprung und der Identität dieser Macht *hinter* der Mechanik erhält die Erzählung eine neue Wendung. Der von einem »ältlichen Mann«[239] als Schöpfer des Automaten in die Diskussion gebrachte »Professor X.« führt zwar bereitwillig seine musikproduzierenden Automaten vor, enttäuscht die Freunde aber durch seine »marktschreierische Art«,[240] was ihn eher als einen »dubiosen Scharlatan«[241] und weniger als einen Meister mesmeristischer Künste erscheinen lässt. Die beiden Freunde verlassen enttäuscht das Anwesen des Professors und führen im Gehen einen längeren Dialog über das Wesen der Musik und die Bedeutung der Mechanik für diese. Dabei kommen sie, scheinbar ohne Absicht, wieder zurück zum Haus des »Professors X.« und glauben

236 Ebd., S. 400.
237 Ebd., S. 401.
238 Ebd., S. 414.
239 Ebd., S. 411.
240 Ebd., S. 417.
241 Matt: Die Augen der Automaten (wie Anm. 65), S. 179.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nunmehr, dort die Stimme der Sängerin aus Ferdinands Vorgeschichte zu hören, was den Professor in einem ganz anderen Licht erscheinen lässt. Bevor jedoch ein weiterer Besuch bei diesem Aufklärung bringen kann, muss Ferdinand abreisen; die Geschichte endet mit einem rätselhaften Brief Ferdinands an seinen Freund, der diesem seinen »zerrütteten Seelenzustand«[242] vorführt. Ferdinand berichtet hier davon, wie er zufällig der Hochzeit der Sängerin mit einem russischen Offizier beigewohnt habe, bei der auch der Professor X. anwesend gewesen sei, was aber Ludwig zufolge nicht der Wahrheit entsprechen kann, da der Professor »durchaus die Stadt nicht verlassen habe«.[243]

Mit dem Verschwinden Ferdinands und der Ratlosigkeit Ludwigs bricht die Geschichte ab. Es erscheint nicht als erstaunlich, wenn der Eindruck, den die Lektüre der Erzählung hinterlässt, oftmals von einer Enttäuschung über die mangelnde Aufklärung der rätselhaften Zusammenhänge beherrscht wird. So kann man in einigen Kommentaren zu *Die Automate* nicht weniger als reine Ratlosigkeit am Werke sehen.[244]

Das Fragmentarische – Synthese und Erotik

Dieser knappe Überblick über die Handlung genügt, um das Ausmaß der ›Konfusion‹ in *Die Automate* zu begreifen. Doch es gilt, die im Anschluss an die Erzählung im Kreis der Serapionsbrüder geäußerte Rechtfertigung Theodors zu beachten, die Erzählung sei »nur ein Fragment«.[245] Die »merkwürdige Historie vom redenden Türken« sei sogar »von Haus aus fragmentarisch«, fährt Theodor fort. »Ich meine, die Fantasie des Lesers oder Hörers soll nur ein paar etwas heftige Rucke erhalten und dann sich selbst beliebig fortschwingen.«[246]

242 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 427 (*Die Automate*).

243 Ebd.

244 Lothar Pikulik: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den »Serapions-Brüdern«. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987, S. 121: »Ob auch im Falle Ferdinands eine Macht manipulierend in sein Leben eingreift und ob zu seinem Heil oder Unheil; welcher Zusammenhang zwischen Professor X. und der Sängerin und zwischen diesen und dem Automaten besteht; was es mit dem russischen Offizier für eine Bewandtnis hat und in welchem Verhältnis alle diese Personen zu Ferdinand stehen, das bleibt ungeklärt.«

245 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 427.

246 Ebd., S. 427f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Inwiefern ist Erzählung »*von Haus aus fragmentarisch*«? Hier kann man sicherlich an die Unabgeschlossenheit und Unaufgelöstheit des Endes denken, aber auch an die abrupten ›Schnitte‹ zwischen einzelnen Szenen, die, ähnlich wie bereits in *Das öde Haus*, durch eine Rhetorik des Plötzlichen markiert werden (»*Plötzlich* wehte ein seltsamer Klang durch die Luft«[247]). Es läßt sich die These wagen, *Die Automate* strebe eine Simulation dessen an, was Schlegel, mit einer hinterlistigen Formulierung, als »fragmentarisches Bewußtsein«[248] bezeichnet – und hierunter kaum das Bewusstsein einer in seiner Ganzheit verlorenen, aber in Fragmenten noch repräsentierbaren ›Totalität‹ versteht, wie gelegentlich behauptet wird.[249] Zwar besitzt die ›romantische Universalpoesie‹ im Sinne Schlegels einen Bezug zu einer Ganzheit: »Die classischen Gedichtarten haben nur *Einheit*; die progressiven allein *Ganzheit*«,[250] schreibt Schlegel – aber die Ganzheit der Progression kann nur eine *progressive* Ganzheit sein, eine nie erreichte und nie erreichbare. Entsprechend kann Schlegels Formulierung des ›fragmentarischen Bewusstseins‹ nicht die Forderung nach einem Bewusstsein des Fragmentarischen umfassen, sondern umschreibt eher – da die Präsenz eines solchen Bewusstseins als gegenwärtig behaupten würde, was nur ein *Projekt* der Zukunft sein kann – die Notwendigkeit, jedes Bewusstsein (auch das Bewusstsein des Bewusstseins) als fragmentarisch zu denken, als noch-nicht-bewusst-sein und wohl auch nie-jemals-bewusst-gewesen-sein.[251]

Deutet Hoffmanns Rhetorik der *Unterbrechung* und *Zerstreuung*, der Störung und Digression, – seine konsequente Rhetorik der Inkonsequenz gewissermaßen –, auf die Möglichkeit eines ironisch gebrochenen Verstehens hin, auf die Fähigkeit einer »fortschwebenden« Phantasie zu einer Re-Totalisierung des Fragments? Oder steht nicht gerade die Möglichkeit einer ›phantastischen‹ Ordnung, einer ›Ganzheit‹ auf dem Spiel? Statt allzu voreilig dem Rat Theodors zu folgen, und eine ›phantastische‹

247 Ebd., S. 424 (Die Automate; Hervorhebung von mir, O. K.).

248 Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe (wie Anm. 1), Bd. 12, S. 393.

249 Vgl. Manfred Frank: Das »fragmentarische Universum« der Romantik. In: Fragment und Totalität. Hrsg. von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (edition suhrkamp. 1107), S. 212-224, hier: S. 218f.

250 Schlegel: Literarische Notizen (wie Anm. 21), S. 63 (Nr. 444).

251 Vgl. Werner Hamacher: Der ausgesetzte Satz. Friedrich Schlegels poetologische Umsetzung von Fichtes absolutem Grundsatz. In: ders.: Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (edition suhrkamp. 2026), S. 195-234, bes. S. 215ff.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Synthese der Erzählung anzustreben, sollte man die Möglichkeit erwägen, dass genau dieser Mechanismus der Synthese das Thema der Erzählung und das vorrangige Problem ihrer Protagonisten darstellen könnte.

Die allgemeine Struktur der Erzählung gliedert sich in drei Szenen und Orte. Wenn man die Entwicklung Ferdinands als den Mittelpunkt der Geschichte begreift, lässt sich diese zwanglos in drei Zeitschichten unterteilen, deren Handlung zudem an verschiedenen Orten spielt.[252] In chronologischer Folge wird zuerst die ›Vorgeschichte‹ Ferdinands (die Begegnung mit der ›Sängerin‹ in »D.«) berichtet, anschließend die eigentliche Handlung der Erzählung (die Begegnung mit dem »sprechenden Türken« und der Besuch bei dem ›Professor X.‹ in »J.«), und schließlich – gleichermaßen als ›Coda‹ der Erzählung – die Szene der Hochzeit zwischen der ›Sängerin‹ und dem ›russischen Offizier‹ im »Dorfe P.« Allerdings wird nur die mittlere Episode, die Handlung um die beiden Freunde Ludwig und Ferdinand, ›erzählt‹, d.h., von einem nicht selbst als handelnde Figur auftretenden ›Erzähler‹ berichtet. Die ›Vorgeschichte‹, die Begegnung mit der Sängerin, wird im Gespräch mit seinem Freund Ludwig, von Ferdinand erzählt, und die ›Nachgeschichte‹, die Hochzeit der Sängerin, ebenfalls von Ferdinand brieflich an Ludwig berichtet. Der Akt des Erzählens wird so exponiert: Es wird hervorgehoben, dass dem Leser das gesamte Geschehen nicht nur imaginativ vermittelt ist (eine Banalität), sondern auch, dass es von vornherein die Logik des Imaginären gleichermaßen befolgt und darstellt. Das Erzählen ist – im Gegensatz zum Umherschweifen des *Gerüchts* und der *Vermutung*, welche den Anfang der Geschichte bestimmen – von dem Wunsch nach einem Zusammenhang, einer Ganzheit angetrieben.

Dieser Wunsch bestimmt insbesondere das Verhältnis Ferdinands zu der von ihm begehrten Sängerin. Seine Erzählung über die erste Begegnung mit der ›Sängerin‹ führt die Logik des Phantasmas vor, die sein weiteres Handeln bestimmt. Die für Hoffmanns Erzählungen charakteristische ›Vorgeschichte‹ weist sich schon durch ihre narrative Exposition (»Es sind nun schon mehrere Jahre her«[253]) als eine Erzählung in der Erzählung aus, die folglich immer auch über das Erzählen als solches reflektiert. Dieses erweist sich hier abermals als der Ort einer seelischen Programmierung.

Am Anfang der Szenerie steht der *Rausch*, wie immer bei Hoffmann ein Zeichen und Medium der Unentscheidbarkeit zwischen ›Realität‹ und ›Phantasma‹: »Jeden Tag gab es lustige Partien; [...] als wir in den Gast-

252 Vgl. O'Brien: E.T.A. Hoffmann's critique of Idealism (wie Anm. 228), S. 385.

253 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 403.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

hof zurückkehrten, erwartete uns schon der köstliche Punsch, [...] den wir uns [...] wacker schmecken ließen, so daß ohne eigentlich berauscht zu sein, mir doch alle Pulse in den Adern hämmerten und schlugen«.[254] Es folgt – mit einer nicht nur für Hoffmanns Erzählungen, sondern generell für die ›phantastische‹ Narration charakteristischen subtilen sprachlichen Modalisierung[255] – der Übergang in eine Sphäre, in der ›real‹ Geschehenes und ›Eingebildetes‹ für den Akteur wie für den Leser nicht zu trennen sind: »*Es war mir*, *als würde* in dem Nebenzimmer leise gesprochen«.[256] Die folgende Szene führt vollends in den Bereich des Phantastischen. Ferdinand hört nun »einige leise Akkorde eines Fortepianos« und die »herrliche göttliche Stimme eines Weibes«.[257] Die Reaktion Ferdinands auf die nun erklingenden Töne ergibt sich aus dem Vokabular des Enthusiasmus, der Ekstase:

»Wie soll ich es denn anfangen, dir das nie gekannte, nie geahnete Gefühl nur anzudeuten, welches die langen – bald anschwellenden – bald verhallenden Töne in mir aufregten. Wenn die ganz eigentümliche, nie gehörte Melodie – ach es war ja die tiefe, wonnevolle Schwermut der inbrünstigen Liebe selbst – wenn sie den Gesang in einfachen Melismen bald in die Höhe führte, daß die Töne wie helle Krystallglocken erklangen, bald in die Tiefe hinabsenkte, daß er in den dumpfen Seufzern einer hoffnungslosen Klage zu ersterben schien, dann fühlte ich, wie ein unnennbares Entzücken mein Innerstes durchbebte, wie der Schmerz der unendlichen Sehnsucht meine Brust krampfhaft zusammenzog, wie mein Atem stockte, wie mein Selbst unterging in namenloser, himmlischer Wollust. Ich wagte nicht, mich zu regen, meine ganze Seele, mein ganzes Gemüt war nur Ohr. Schon längst hatten die Töne geschwiegen, als ein Tränenstrom endlich die Überspannung brach, die mich zu vernichten drohte.«[258]

Unschwer kann diese Passage, ausgehend von dem Schlüsselwort »*Wollust*«, als allegorische Beschreibung eines sexuellen Aktes gelesen werden, der einem Rhythmus folgt (»*bald anschwellend – bald verhal-*

254 Ebd., S. 404.

255 Vgl. Tzvetan Todorov: Einführung in die fantastische Literatur [1970]. Übers. von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. München: Hanser 1972, S. 37; Norbert Miller: E.T.A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. Zum Motiv der Schwellenüberschreitung in seinen Märchen [1975]. In: ders.: Von Nachtstücken und anderen erzählten Bildern. Hrsg. von Markus Bernauer und Gesa Horstmann. München, Wien: Hanser 2002 (Dichtung und Sprache. 16), S. 72-89, hier: S. 85f.

256 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 404 (*Die Automate*; Hervorhebung von mir, O.K.).

257 Ebd., S. 404f.

258 Ebd., S. 405.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lend«) und über eine zwischenzeitliche Anspannung (»*krampfhaft*«) zu einer schließlichen kathartischen Entspannung (»*als ein Tränenstrom endlich die Überspannung brach*«) gelangt. Dieser Übergang von Anspannung zu Entspannung entfaltet aber zugleich – auf einer eher konnotativen Ebene – die Szenerie eines Selbstverlusts. Dieser steigert sich von einfacher Affektion (»das Gefühl [...], welches die [...] Töne in mir *aufregten*«) über die Markierung eines *Eingriffs* (»wie ein unnennbares Entzücken mein Innerstes *durchbebte*«) bis zur Formulierung einer vollständigen Unterwerfung: »*meine ganze Seele*, mein ganzes Gemüt *war nun Ohr*.« Diese Passivität, in der das Selbst schließlich gänzlich verlorengeht (»wie mein Selbst *unterging*«), kann nicht nur als Element eines sexuellen Akts, sondern auch als Zeichen einer mesmeristischen Beeinflussung gelesen werden. Die beiden Codes – Sexualität und Mesmerismus – verschränken sich ineinander und geben sich so gegenseitig die Plausibilität von ›Realität‹.

Die Suggestion von ›Realität‹ ist damit eine dritte Ebene dieser Szene, eine dritte allegorische Erzählung. Auf dieser Ebene berichtet die Szene vom Übergang von einer zeichenhaften Äußerung (»*Melodie*«, »*Gesang*«), einer Reihe von Signifikanten, zu einer vollen Bedeutung, einem Signifikat: »*es war ja die tiefe, wonnevolle Schwermut der inbrünstigen Liebe selbst*«. Diese semiotische Verwandlung ist allerdings nicht einfach eine weitere allegorische Ebene, welche die anderen beiden Codes begleitete, sondern eher deren eigentliche Aussage, der eigentliche Grund ihres Zusammenspiels.

Das Erscheinen der vollen Bedeutung wird einen Moment später in die Sphäre des Traums verwiesen. Ferdinand fährt fort:

»Der Schlaf mochte mich doch zuletzt übermannt haben, denn als ich von dem gellenden Ton eines Posthorns geweckt auffuhr, schien die helle Morgensonne in mein Zimmer, und ich wurde gewahr, daß ich nur im Traume des höchsten Glücks, der höchsten Seligkeit, die für mich auf der Erde zu finden, teilhaftig worden.«[259]

Der Übergang zwischen ›realem‹ Erleben und ›Traum‹ kann hier kaum bestimmt werden. Bis wohin bezieht sich Ferdinands Schilderung auf die ›Realität‹, und ab wann auf einen ›Traum‹? Dass sich diese Frage nicht beantworten lässt, ist der narrativen Subtilität dieser Passage zuzurechnen.

Diese Unentscheidbarkeit affiziert noch die Szene, die nach diesem Einschub erzählt wird. Erst *nach* der Feststellung Ferdinands, »nur im Traum des höchsten Glücks [...] teilhaftig« geworden zu sein, wird die

259 Ebd., S. 405f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Szenerie des ersten Gesprächs zwischen Ferdinand und der ›Sängerin‹ geschildert, wodurch unklar bleibt, ob es sich um einen Vorgang handelt, der nach dem Erwachen *stattfindet*, oder um eine *Erinnerung* des Erwachenden an seinen Traum. Unklar bleibt somit auch, ob der Augenblick des »höchsten Glücks« das Hören des Gesangs bezeichnet oder erst die folgende Begegnung mit der Sängerin.

»Ein herrliches blühendes Mädchen war in mein Zimmer getreten; es war die Sängerin und sie sprach zu mir mit gar lieblicher, holdseliger Stimme: ›So konntest du mich dann wieder erkennen, lieber, lieber Ferdinand! aber ich wußte ja wohl, daß ich nur singen durfte, um wieder ganz in dir zu leben; denn jeder Ton ruhte ja in deiner Brust, und mußte in meinem Blick erklingen.‹ – Welches unnennbare Entzücken durchströmte mich, als ich nun sah, daß es die Geliebte meiner Seele war, die ich schon von früher Kindheit an im Herzen getragen, die mir ein feindliches Geschick nur so lange entrissen, und die ich Hochbeglückter nun wieder gefunden.«[260]

Obwohl hier ausdrücklich von einem *Wiedererkennen* die Rede ist, handelt es sich um die erste Begegnung Ferdinands mit der ›Sängerin‹. Dies wird einige Sätze später eingestanden: »Nun ich erwacht war, mußte ich mirs eingestehen, daß durchaus keine Erinnerung aus früher Zeit sich an das holdselige Traumbild knüpfte – ich hatte das herrliche Mädchen zum ersten Male gesehen.«[261] Dieser Satz wiederum wiederholt die enttäuschte Geste des Erwachens, die der Satz vor der Schilderung des Treffens mit der Sängerin zum Ausdruck bringt.

Ist diese Wiederholung des Aufwachens ein Zeichen für einen nun endgültigen Übergang in die Sphäre des Wachseins, nachdem eine ›Rückblende‹ nochmals den Augenblick des »höchsten Glücks« memoriert hatte? Genauso gut wäre es möglich, von einem *zweiten* Aufwachen zu sprechen, welches allerdings das erste als eine Fortführung des Traums bestimmt. Wenn allerdings die erste Szene des Erwachens unter dem Verdacht steht, nur ein Element eines fortgesetzten Traums zu sein, dann muss fortan *jedes* Erwachen unter diesem Verdacht stehen – auch diese zweite Szene. Dieser Verdacht wird gestärkt durch Hoffmanns Hinweis, Ferdinand agiere wie »ein Träumender«.[262]

Genau in der Mitte der Geschichte *Die Automate* berichtet Ferdinand somit, wie aus seinem Leben ein fortwährender Traum und er ein ›Träumer im Wachen‹ wurde. Die Logik dieses Traums lässt sich als die Konstitution einer *Synthese* beschreiben. Diese Synthese geschieht sowohl

260 Ebd., S. 406.
261 Ebd.
262 Ebd., S. 407.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

auf der semiotischen wie auf der temporalen Ebene: Das aus dem Traum entstandene und ihn als solchen bestimmende Phantasma verbindet zugleich verschiedene Zeichen zu einem *Sinn* (indem sie im »*Gesang*« die »*schwermütige Inbrunst der Liebe selbst*« erkennen will) *und* verschiedene Zeitpunkte zu dem Zusammenhang einer *Geschichte*. Wiederum ist die Leistung der Synthese die Verwandlung von Wörtern in ein Bild, von textuellen Fragmenten in den Zusammenhang des »Geschauten«.

Die Verbindung beider Ebenen zeigt sich in aller Deutlichkeit in der Beschreibung der ersten Begegnung Ferdinands mit der ›Sängerin‹. Der erste Satz der Szene verbindet die Erscheinung der jungen Frau (»*Ein herrliches blühendes Mädchen*«) mit dem zuvor gehörten Gesang und erklärt sie dadurch zum Ursprung des Gehörten: »*es war die Sängerin*«. Die Macht der Metonymie assoziiert zu der (in der Szene davor geschilderten) »*Wollust*« Ferdinands deren Urheberin, die dann in der Gestalt eines begehrenswerten Objekts (»*herrliches blühendes Mädchen*«) in Erscheinung tritt. Diese Assoziation bewirkt den Schein eines Wiedererkennens: der Synthese des gegenwärtigen Eindrucks mit einem vergangenen. Die Assoziation *erscheint* dann als eine Erinnerung (»*die Geliebte meiner Seele*«), die sich erst später als erträumt herausstellen wird. Erst in einem weiteren Schritt wird diese irrige Erinnerung zu einer dramatischen Handlung ausgeweitet (»*die mir ein feindliches Geschick nur so lange entrissen und die ich Hochbeglückter nun wieder gefunden*«), welche an den Verlauf eines hellenistischen Romans erinnert.

Wie die Einbildungskraft die Gegenwart, eine erträumte Vergangenheit und eine als *Wunsch* herbeiphantasierte Zukunft miteinander verbindet, hat Freud in seinem Aufsatz »Der Dichter und das Phantasieren« beschrieben:

> »Man darf sagen: eine Phantasie schwebt gleichsam zwischen drei Zeiten, den drei Zeitmomenten unseres Vorstellens. Die seelische Arbeit knüpft an einen aktuellen Eindruck, einen Anlaß in der Gegenwart an, der imstande war, einen der großen Wünsche der Person zu wecken, greift von da aus auf die Erinnerung eines früheren, meist infantilen, Erlebnisses zurück, in dem jener Wunsch erfüllt war, und schafft nun eine auf die Zukunft bezogene Situation, welche sich als die Erfüllung jenes Wunsches darstellt, eben den Tagtraum oder die Phantasie, die nun die Spuren ihrer Herkunft vom Anlasse und von der Erinnerung an sich trägt.«[263]

Der »Tagtraum«, die phantastische Vorstellung eines erfüllten Wunsches, ist demnach die Projektion eines zu einem gegenwärtigen Ein-

263 Sigmund Freud: Der Dichter und das Phantasieren [1908]. In: ders.: Gesammelte Werke (wie Anm. 182), Bd. 7, S. 211-223, hier: S. 217f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

druck assoziierten Vergangenen in das Zukünftige. Ähnlich hatte bereits Jean Paul in »Über die natürliche Magie der Einbildungskraft« die Logik der Projektionen beschrieben.[264]

Trotzdem Freuds psychoanalytische Theorie des Tagtraums erkennbar mit der romantischen Theorie der Einbildungskraft verwandt ist, ist die Struktur der Phantasmen bei Hoffmann komplexer. Freuds Theorie der assoziierenden Verknüpfung der Zeiten setzt die Einheit eines ›Ich‹ voraus, welches als der Schnittpunkt aus gegenwärtigen Eindrücken, Erinnerungen aus der Kindheit, und den aus der Vermischung dieser beiden Elemente geformten Wunschträume für die Zukunft beschrieben werden kann. Hoffmanns Geschichte führt dagegen gerade die Erfindung dieses ›Ich‹ vor, indem das Phantasma des begehrten Objekts nicht nur einen Zukunft und Gegenwart assoziierenden Wunschtraum, sondern zugleich auch dessen Herkunft aus einer phantasierten Vergangenheit erschafft. Während in Freuds Modell die phantasierte Zukunft aus der Assoziation eines Eindruck der Gegenwart mit einer realen Vergangenheit erklärt wird, stellen sich bei Hoffmann Zukunft, Vergangenheit und Gegenwart als gleichermaßen phantastisch, als wechselseitig assoziierte und assoziierende Phantasmen heraus. Die Phantasmen sind nicht, wie Freud suggeriert, durch die Logik einer gegebenen Zeitordnung erklärbar, sondern sie bringen den Zusammenhang einer zeitlichen Folge erst hervor. Freuds Theorie des Tagtraums erhält so eine Korrektur durch Hoffmanns transzendentalpoetische Narration.

Das ›Bild‹ der begehrten Frau verwandelt das Leben des Hoffmannschen Akteurs in einen fortlaufenden Traum, d.h. in eine andauernde Vermischung der ›Realität‹ mit den Phantasmen der Einbildungskraft. ›Wachwerden‹ ist unter diesen Umständen nurmehr der Inhalt eines Traums. Die ersten Eindrücke des ›Wachzustands‹ Ferdinands wiederholen entsprechend die Geste der *Anagnorisis*, die schon seine als Traum gekennzeichnete, erste Begegnung mit der ›Sängerin‹ charakterisiert hat:

»Als sie aus der Haustüre trat, wandte sie sich um und sah zu mir herauf. – Ludwig! – es war die Sängerin! – es war das Traumbild – der Blick des himm-

264 »So zieht das Fernrohr der Phantasie«, schreibt Jean Paul, »einen bunten Diffusionsraum um die glücklichen Inseln der Vergangenheit, um das gelobte Land der Zukunft. [...] Noch größer ist die phantasierende Kraft, wenn sie auswärts reicht und die Gegenwart selber zum Marmorblick oder Teige ihrer Gebilde macht. [...] bei rauschenden Freudenfesten, auf Bällen, auf nächtlichen Freudengelagen schmückt sich jeder Augenblick mit dem Widerschein des nächsten künftigen; und solange dies dauert, vermengen wir den süßen Durst des Herzens mit dem Trank« (Jean Paul: Sämtliche Werke [wie Anm. 106], Abt. I, Bd. 4, S. S. 197).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lischen Auges fiel auf mich, und es war mir, als träfe der Strahl eines Krystalltons meine Brust wie ein glühender Dolchstich, daß ich den Schmerz physisch fühlte, daß alle meine Fibern und Nerven erbebten und ich vor unnennbarer Wonne erstarrte. – Schnell war sie im Wagen – der Postillion blies wie im jubelnden Hohn ein munteres Stückchen.«[265]

Diese zweite Sequenz des Wiedererkennens ist bis ins Detail eine Variante der ersten. Mehr oder weniger wörtlich werden bestimmte topische Elemente der ›romantischen‹ Liebe wiederholt (»*Schmerz*«, »*unnennbare Wonne*«). Einige charakteristische Elemente aus der vorigen Traumsequenz werden exakt wiederholt, insbesondere der »*Krystallton*« als Markierung des Augenblicks des Wiedererkennens und der Klang des Posthorns, welcher die jeweilige Sequenz beendet. Durch die nur geringfügig variierte Wiederholung einer ganzen Sequenz bietet nun sich auch dem Leser der Geschichte der Effekt des *Wiedererkennens* an, der den Inhalt der Szene ausmacht.

Der Zusammenhang zwischen dem Phantastischen und der Wiederholung zeigt sich hier deutlicher als in anderen Szenen der Erzählung. Einerseits besteht dieser Zusammenhang darin, dass Hoffmann das Phantastische stets als die Wiederholung einer unbewussten ›Programmierung‹ der Akteure darstellt, in der eine ›Vorgeschichte‹ unerkannt ausagiert wird. Nichts anderes wird Freud als das ›Unheimliche‹ bezeichnen.[266] Gleichzeitig erweist sich in *Die Automate* die ›Vorgeschichte‹, das Wiederholte, als eine phantastische Projektion, die das Wiederholte im Akt des Wiederholens ›vor Augen stellt‹. Tatsächlich wiederholt wird nur der (vermeintliche) Akt der Wiederholung, was dem Leser jede Möglichkeit nimmt, zwischen ›Traum‹ und ›Realität‹ zu unterscheiden. Zugleich vermittelt diese Struktur den Eindruck einer umfassenden ›Unheimlichkeit‹, in der jedes Element als unerklärliche Wiederkehr des längst Bekannten wirkt. Dieser Effekt des ›längst Bekannten‹ ist nicht zuletzt das Ergebnis intertextueller Verweise: Der »*Kristallton*« verweist auf andere Erzählungen Hoffmanns (*Das öde Haus*, *Der goldne Topf*), das Signal des Posthorns ist ein Topos der romantischen Lyrik.

Innerhalb dieser grundsätzlichen Wiederholungsstruktur zeigen sich allerdings auch Differenzen zwischen den beiden Szenen des Wiedererkennens. Das *erste* Zusammentreffen spielt in einem als Traum gekennzeichneten Zustand, das *zweite* jedoch lässt den Traum in die ›Realität‹ eintreten und damit jede Realität als potentiell traumartig erkennen.

265 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 406f. (*Die Automate*).

266 Vgl. Kittler: »Das Phantom unseres Ichs« und die Literaturpsychologie (wie Anm. 130), S. 149. Vgl. Kap. III. 3.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Gleichzeitig ändert sich damit der Status der ›Sängerin‹. Wird in dem Traum der ersten Begegnung mit dem imaginativen Wiedererkennen der ›Sängerin‹ eine gefundene Vergangenheit erfunden, so in der zweiten Begegnung eine *verlorene*, die es wiederzufinden gilt. Ferdinand malt ein Porträt der ›Sängerin‹, um es als Medaillon stets »auf bloßer Brust«[267] bei sich zu tragen, und bestimmt das Bild der ›Sängerin‹ als sein ›Inneres‹, das auch bei vollständiger Nichtübereinstimmung mit dem realen ›Außen‹ seine Gültigkeit bewahrt. »Getreulich wollte ich es [das ›Geheimnis meines Herzens‹, O. K.] fortan in mir tragen und nie mehr lassen von *der*, die nun die Ewiggeliebte meiner Seele worden, sollte ich sie auch nimmer wieder schauen.«[268]

Die phantasmatische Geburt des begehrten Objekts und des eigenen ›Ich‹, die in so vielen Erzählungen Hoffmanns im Mittelpunkt der Handlung steht, wird damit in *Die Automate* als der Prozess einer Dramatisierung beschreibbar, welche temporale Zusammenhänge stiftet. Dass die Phantasierung der ›Sängerin‹ für Ferdinand in diesem Sinn zugleich die Identität des eigenen ›Ich‹ hervorbringt, zeigt der subtile Einsatz des Spiegelmotivs im Zusammenhang mit der Figur. Nachdem Ferdinand von der ersten Begegnung mit der ›Sängerin‹ berichtet hat, erzählt er nun von seinem Besuch bei dem ›sprechenden Türken‹.

»Als ich zu dem Türken hintrat, fragte ich, der Geliebten meines Herzens denkend: Werde ich künftig noch einen Moment erleben, der dem gleicht, wo ich am glücklichsten war? Der Türke wollte, wie du bemerkt haben wirst, durchaus nicht antworten; endlich, als ich nicht nachließ, sprach er: die Augen schauen in deine Brust, aber das spiegelblanke Gold, das mir zugewendet, verwirrt meinen Blick – wende das Bild um! [...] Das Bild lag wirklich so auf meiner Brust, wie es der Türke angegeben; ich wandte es unbemerkt um, und wiederholte meine Frage, da sprach die Figur im düstern Ton: Unglücklicher! in dem Augenblick, wenn du sie wieder siehst, hast du sie verloren!«[269]

Das Umkehren des Bildes evoziert zwei Konnotationen. Erstens inszeniert es eine Bestätigung des Gerüchts, der ›sprechende Türke‹ habe die Befähigung, einen »mystischen Blick in die Zukunft« zu werfen, »der aber nur von dem Standpunkt möglich war, wie ihn sich der Fragende selbst tief im Gemüt gestellt hatte.«[270] Zweitens spricht der Text hier aus, dass auch der Hauptprotagonist von *Die Automate* dazu bestimmt ist, in

267 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 407 (*Die Automate*).
268 Ebd.
269 Ebd., S. 407f. (*Die Automate*).
270 Ebd., S. 398.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

einem Spiegel Phantasmen zu erblicken, die ihm sein begehrtes Objekt und die Identität des eigenen ›Ich‹ vortäuschen. Nachdem er das Bild umgedreht hat, weist das »*spiegelblanke Gold*« nicht mehr in die Richtung des ›Türken‹, sondern in seine eigene. Folglich ist es nun *sein* Blick, der von der Spiegelung auf sich selbst zurückgeworfen und dadurch »*verwirrt*« wird. Insofern die Beziehung zwischen Ferdinand und der ›Sängerin‹ der Logik einer Spiegelung und Identifikation folgt, ist jede Aussage des ›Türken‹ nur im Moment der Selbstbespiegelung Ferdinands möglich. Dadurch wird zugleich auch die Identität des ›Türken‹ als das Ergebnis einer Spiegelung bestimmt. Die Prophezeiung des Automaten (»*in dem Augenblick, wenn du sie wieder siehst, hast du sie verloren!*«) hat schließlich, wie so viele Orakelsprüche, eine wörtliche Wahrheit, die erst die Leser der Erzählung, nicht aber ihre Akteure, verstehen können. Insofern die Figur der ›Sängerin‹ Ferdinands Spiegelbild ist, eine phantasmatische Verdopplung seines Ich, ist es kaum vermeidlich, dass sie in dem Moment »*verloren*« ist, in dem er sie – als eine nach ›außen‹ geworfene Projektion – »sieht«.

Der Automat als »unheimliche« Nachahmung – Die Struktur der Wiederholungen und Verdopplungen

Damit wird es möglich, sich der Figur des Automaten zuzuwenden und seine Rolle im Spiel der Projektionen und Phantasmen, das *Die Automate* durchzieht, zu beschreiben.

Was ist ein Automat? Zuallererst, so lautet die Antwort der Hoffmannschen Erzählung, ist er eine nachahmende Wiederholung ohne Seele, eine mechanische Imitation des ›Ich‹. Hoffmanns Akteur Ludwig urteilt apodiktisch: »›Mir sind [...] alle solche Figuren, die dem Menschen nicht so wohl nachgebildet sind, als das Menschliche nachäffen, diese wahren Standbilder eines lebendigen Todes oder eines toten Lebens, im höchsten Grade zuwider.‹«[271] Der Automat *ahmt* nicht einfach nach, sondern er *äfft nach*; er parodiert und persifliert das Objekt seiner Nachahmung gerade durch dadurch, dass er seine Nachahmbarkeit beweist. Wenn das »Menschliche« das Objekt eines Nachäffens werden kann, ist es dem Verdacht ausgesetzt, seinerseits nicht original, sondern ein mechanisches Imitat (und also seinerseits ein Automat) zu sein. Dieser implizite Vorwurf des Nachäffenden ist es, der Ludwig alles Mechanische als *unheimlich* und *grauenhaft* erscheinen lässt.[272]

271 Ebd., S. 399.

272 Vgl. ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Unheimlich ist der Automat, insofern er eine doppelgängerhafte Karikatur des Menschen darstellt. Er sieht dem Menschen nicht nur zum Verwechseln ähnlich, sondern er bewegt sich auch wie ein solcher – und führt dabei, als ein zwar selbst*bewegtes*, aber fremd*gesteuertes* Wesen die Version eines menschlichen Lebens ohne Freiheit und Autonomie vor. Die Provokation des Automaten – und sein Unheimliches – liegt darin, dass er stets, sowohl in den historischen Schaubuden des 18. Jahrhunderts wie auch in der Erzählung *Die Automate* als ein *Modell* auftritt, das *jedes* Wesen als Maschine vorführen will.[273]

Dass in diesem Sinne für Hoffmanns Protagonisten die unheimliche Vorstellung des eigenen Ich als mechanisches und unfreies Wesen den Schrecken des Automaten ausmacht, belegt nicht zuletzt ein verstecktes Kantzitat. Dieses legt Hoffmann der skeptischen Figur Ludwig in den Mund. Während des ersten Besuchs bei dem ›sprechenden Türken‹ erscheint das mechanische Wesen Ludwig »so abgeschmackt und verbraucht, dass er unwillkürlich ausrief: ›Ach, meine Herren! hören Sie doch, wir haben höchstens Braten im Magen, aber die türkische Exzellenz da einen ganzen Bratenwender dazu!‹«[274] Die Verhöhnung des mechanischen Wesens als »Bratenwender« hat ihre Quelle in Kants *Kritik der praktischen Vernunft*. In der Diskussion des Begriffs der ›transzendentalen Freiheit‹ führt Kant aus, inwiefern das Unterworfensein eines Wesens unter die »Naturgesetze der Kausalität« als *Mechanismus* bezeichnet werden kann, ohne darum gleich behaupten zu müssen, ein solches Wesen sei buchstäblich eine *materielle* Maschine.

»Hier wird nur auf die Notwendigkeit der Verknüpfung der Begebenheiten in einer Zeitreihe, so wie sie sich nach dem Naturgesetze entwickelt, gesehen, man mag das Subjekt, in welchem dieser Ablauf geschieht, automaton materiale, da das Maschinenwesen durch Materie, oder mit *Leibnizen* spirituale, da es durch Vorstellungen betrieben wird, nennen, und wenn die Freiheit unseres Willens keine andere als die letztere (etwa die psychologische und komparative, nicht transzendentale, d.i. absolute zugleich) wäre, so würde sie im Grunde nichts besser, als die Freiheit eines Bratenwenders sein, der auch, wenn er einmal aufgezogen worden, von selbst seine Bewegungen verrichtet.«[275]

273 Vgl. Wilhelm Schmidt-Biggemann: Maschine und Teufel. Jean Pauls Jugendsatiren nach ihrer Modellgeschichte. Freiburg, München: Alber 1975 (Symposium. 49), S. 98.

274 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 401 (*Die Automate*).

275 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 63), Bd. 4, S. 222 (*KpV*, A 173f.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der »Bratenwender« wird zum Symbol eines Wesens, das niemals frei handelt, denn jede seiner Handlungen wird kausal durch ein vorhergehendes »Aufziehen« bestimmt. Ein solcher »Bratenwender« ist jedes menschliche Wesen, das über keine »transzendentale Freiheit« verfügt, d.h. über die Befähigung zu einer Handlung, die nicht als die Wirkung einer vorhergehenden Handlung bestimmt werden kann und deren Verursachung daher außerhalb der Zeitfolge steht.[276] Da die Verursachung einer freien Handlung notwendigerweise auf einer bloß *noumenalen* Ebene geschieht, muss ein »Bratenwender« einem Wesen mit Vernunft auf der *phänomenalen* Ebene ebenso ›unheimlich‹ wie ›grauenhaft‹ gleichen. Den Schrecken dieses mimetischen Unheimlichen spielt Hoffmanns *Die Automate* durch.

Wie aber kann ein Automat seine ›grauenhafte‹ Vortäuschung des Lebendigen erreichen? Diese Frage macht das eigentliche Geheimnis der Geschichte über *Die Automate* aus. Die Erzählung führt mehrere vergebliche Versuche vor, die *mechanische* Konstruktion des ›sprechenden Türken‹ zu durchschauen. Die technische Konstruktion des Automaten verrät sein Geheimnis jedoch nicht, und somit betreten die beiden Freunde Ludwig und Ferdinand die Szenerie. Sie entwickeln, wie bereits referiert, ihre Theorie einer mesmeristischen *Suggestion* der Lebendigkeit durch eine dritte, verborgene Person. Diese Theorie ist es, die sie dazu antreibt, im »Professor X.« eine machtvolle Figur des Magnetiseurs und Strippenziehers sehen zu wollen. Ob er diese Rolle *tatsächlich* einnimmt, lässt die Geschichte offen. Während der Professor in seinem ersten Auftreten eher als ein marktschreierischer Scharlatan denn als ein machtvoller Manipulator erscheint, tritt er in seinem zweiten Erscheinen – nachdem die beiden Freunde in seinem Garten die Stimme der ›Sängerin‹ gehört zu haben meinen – durchaus als eine Figur auf, die nicht nur über ein überlegenes Wissen, sondern auch über magische Kräfte zu verfügen scheint:

»Aber welch ein Erstaunen, ja welch ein inneres Grausen durchdrang sie, als sie den Professor X. erblickten, der mitten im Garten unter einer hohen Esche stand. Statt des zurückschreckenden ironischen Lächelns, mit dem er die Freunde in seinem Hause empfing, ruhte ein tiefer melancholischer Ernst auf seinem Gesicht, und sein himmelwärts gerichteter Blick schien wie in seliger Verklärung das geahnete Jenseits zu schauen, was hinter den Wolken verborgen, und von dem die wunderbaren Klänge Kunde gaben, welche wie ein Hauch des Windes durch die Luft bebten. Er schritt langsam und abgemessen den Mittelgang auf und nieder, aber in seiner Bewegung wurde alles um ihn her rege und

276 Vgl. die Anmerkungen zu Kants Diskussion der Freiheit bei Giovanni B. Sala: Kants »Kritik der praktischen Vernunft«. Ein Kommentar. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004, S. 211-221.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lebendig, und überall flimmerten krystallne Klänge aus den dunklen Büschen und Bäumen empor und strömten vereinigt im wundervollen Konzert wie Feuerflammen durch die Luft ins Innerste des Gemüts eindringend, und es zur höchsten Wonne himmlischer Ahndungen entzündend.«[277]

Der vermeintliche Scharlatan erfährt hier nichts geringeres als seine Apotheose. Ebenso wie der Professor hier göttliche Züge eines übermenschlichen Wesens (»*wie in seliger Verklärung*«) annimmt, ist sein Garten nunmehr eine allegorische Wiederholung der biblischen Gärten Eden und Gethsemane.[278] Gleichzeitig bedient die Szene das Register des *Magischen*, indem durch die Bewegung des Professors »*alles um ihn her rege und lebendig*«, also buchstäblich *beseelt* wird. Nicht nur die beiden Beobachter, aus deren Perspektive die Szene geschildert wird, scheinen von dem Auftreten des Professors geradewegs verzaubert; auch die Sprache bildet den Akt der Verzauberung mimetisch ab, indem sie ›poetisch‹ wird und Alliterationen aneinanderreiht (»*kristallne Klänge*«, »*Büschen und Bäumen*«, »*Feuerflammen*«).

Zugleich wiederholt sich hier der Effekt der ›Musikalität‹, der in den Begegnungen Ferdinands mit der ›Sängerin‹ das Bild der geliebten Frau geformt hatte: die metonymische Assoziation von Tönen zum phantastischen Bild ihres ›Urhebers‹. Dieser Effekt wird in den sprachlichen Assoziationen sozusagen performativ nachgebildet: Die mesmeristische Kraft des ›Professors‹ (oder der ›Sängerin‹) wiederholt sich im betont ›poetischen‹ Ausdruck – weswegen man, streng genommen, sagen kann, dass sich hier die Wiederholung wiederholt. Indem mit den »kristallnen Klängen« explizit der »Kristallton« aus der ersten Begegnung mit der ›Sängerin‹ zitiert wird, wird überdies eine Verbindung zwischen dem Professor und der ›Sängerin‹ suggeriert, deren genaue Art und Weise freilich unklar bleibt. Auch zu der Figur des Automaten ergibt sich eine Korrespondenz, denn die Formel, um den Professor werde »alles [...] rege und lebendig«, variiert den ersten Satz der Erzählung, demzufolge der ›sprechende Türke‹ »die ganze Stadt in Bewegung« brachte.

Es ergibt sich demnach ein nahezu unauflösbares Geflecht aus Wiederholungen, Korrespondenzen und Parallelismen. Viele Zusammenhänge werden suggeriert, aber die genaue Art der Verbindung wird nicht zuletzt durch diese Vielheit der Verweisungen unmöglich zu bestimmen. Was bedeutet die Assoziation der Figuren der ›Sängerin‹ und des ›sprechenden Türken‹ zu der des ›Professors X.‹? Übt er – als Magnetiseur

277 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 424f.

278 Vgl. O'Brien: E. T. A. Hoffmann's critique of Idealism (wie Anm. 228), S. 383.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

oder Magier – Macht über sie aus, oder ist sie gar auch eines seiner ›Geschöpfe‹, ein Automat? Oder verweisen diese Verbindungen darauf, dass auch der Professor ein mechanisches Wesen ist? Wer hier eine eindeutige Lösung erkennen will, beginnt zu phantasieren. Die Passage *beschreibt* somit nicht nur den Vorgang des Phantasierens, des ›Träumens im Wachen‹; sie lädt den Leser dazu ein, eine Fülle von Korrespondenzen und Parallelen zu ›sehen‹ und diese als Sprungbrett für eine Aktivität der assoziierenden Einbildungskraft zu gebrauchen.

Indem jedes Zeichen ein anderes Zeichen wiederholt, verweist es immer *auch* auf dieses und zeigt auf diese ihm vorausgehende Spur. Die Zeichen, die den Protagonisten in Hoffmanns Texten begegnen, sind damit *allegorisch*. Als allegorische Zeichen verweisen sie nicht einfach auf einen Referenten, sondern immer auch auf *etwas anderes*: Auf das erste Erscheinen eines analogen Zeichens *und* auch auf die Wiederholbarkeit der Zeichen. Die Autoreflexivität der Hoffmannschen Texte entspricht in diesem Sinne der Struktur der Allegorie.

Daraus folgt, dass es keine Erstlektüre der Texte Hoffmanns geben kann. Der Eindruck, der Hoffmanns Erzählungen als so repetetiv und formelhaft erscheinen lässt, wird dadurch bewirkt, dass sie Wiederholungen von Wiederholungen vorführen und so *jede* Lektüre zu einer bereits wiederholten Lektüre machen. Indem jedes Zeichen immer auch auf *etwas anderes*, einen verborgenen Zusammenhang, zu verweisen scheint, sieht sich der Leser dazu bewegt, diese Aktivität (oder Passivität) der Figuren zu wiederholen und seinerseits die Enthüllung eines Geheimnisses zu erwarten. Freilich führt *Die Automate* auch vor, wie diese Betätigung der Assoziierung und Analogisierung im Falle des Protagonisten Ferdinand, der wiederum ein paradigmatischer *Leser* ist, zur Ausbildung einer regelrechten Wahnwelt und also in einen »zerrütteten Seelenzustand«[279] führt.

Es bleibt damit unmöglich zu entscheiden, ob der erste Auftritt des Professors, der ihn als einen unangenehmen Scharlatan vorführt, oder der zweite, der ihn als ein magisch wie magnetisch bewandertes Wesen zeigt, die ›Wahrheit‹ zeigt. Möglich ist es allerdings, die Logik zu beschreiben, die zur Apotheose des Professors in seinem zweiten Auftritt führt. Die beiden Protagonisten Ferdinand und Ludwig ›sehen‹ unvermittelt den Zusammenhang zwischen den Figuren der ›Sängerin‹ und des Professors und entwickeln daraufhin das Phantasma des mächtigen Professors. Das Phantasma stellt so eine Szenerie seines eigenen Ursprungs vor: Indem der Professor als ein Magier und Magnetiseur vorgestellt

279 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 427 (*Die Automate*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

wird, erscheint er als diejenige Figur, die Zusammenhänge und Synthesen aller Art herstellen und hervorbringen kann. Mit anderen Worten projiziert die Einbildungskraft der beiden Akteure ihre eigene Tätigkeit in die Person des Professors und phantasiert so – Ursache und Wirkung vertauschend – einen Ursprung der Phantasmen. Insofern das Erreichen einer umfassenden Synthese zwischen den disparaten Ereignissen und Beobachtungen als der *Wunsch* Ferdinands angesehen werden kann, ist es nur konsequent dass er nicht nur diesen Zusammenhang, sondern gleichzeitig auch die Verursachung desselbigen phantasiert. Schon vor dem Besuch bei ›Professor X.‹ sind beide Freunde »fest überzeugt, dass dem das Geheimste durchdringenden Blick jener Macht auch wohl der mysteriöse Zusammenhang, vermöge dessen sich das Zukünftige dem Gegenwärtigen anreiht, offenbar sein könne.«[280] Dass diese »Anreihung« und Kontinuierung das Ergebnis einer selbst sprunghaften und dissoziativen Zeitlichkeit ist, kann nicht nur bei den Ursache und Wirkung vertauschenden Phantasmen der zweiten Begegnung mit dem Professor X., sondern bereits in Ferdinands Begegnung mit der ›Sängerin‹ beobachtet werden.

Wenn die Macht des Professors dergestalt als eine *Projektion* beschrieben werden kann, liegt es nahe, auch die Wirkung der Automaten insgesamt durch diesen Mechanismus zu beschreiben. Dass eine Logik der Identifikation und Projektion die Wirkung der Automaten hervorbringt, wird von Ludwig im Gespräch mit seinem Freund deutlich ausgesprochen.

»Ich muß gestehen, fuhr Ludwig fort, daß die Figur gleich beim Eintreten mich lebhaft an einen überaus zierlichen künstlichen Nußknacker erinnerte, den mir einst, als ich noch ein kleiner Knabe war, ein Vetter zum Weihnachten verehrte. Der kleine Mann [...] verdrehte jedesmal mittelst einer innern Vorrichtung die großen aus dem Kopfe herausstehenden Augen, wenn er eine harte Nuß knackte, was denn so etwas possierlich Lebendiges in die ganze Figur brachte, daß ich stundenlang damit spielen konnte, und der Zwerg mir unter den Händen zum wahren Alräunchen wurde.«[281]

Wiederum ist es eine ›Vorgeschichte‹ aus der Kindheit eines Protagonisten, die eher beiläufig eine Programmierung durchschaubar macht, welche das gesamte Handeln der Figur in der erzählten Gegenwart bestimmt. Die Identifikation des »kleinen Knaben« mit dem »kleinen Mann« ist es, die die Projektion der Lebendigkeit in die Figur des Nußknackers be-

280 Ebd., S. 409.
281 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wirkt.[282] Es ist nur eine etwas komplexere Variation dieses Mechanismus, der es Ferdinand ermöglicht, aus Klangassoziationen das Bild der ›Sängerin‹ zu entwerfen.

Wenn aber gesagt werden kann, dass die ›Belebung‹ des Automaten und die identifikatorische Phantasmierung der Gestalt der ›Sängerin‹ nach ein und derselben Logik – der Logik der Einbildungskraft in Hoffmanns Texten überhaupt – verlaufen, dann muss daraus gefolgert werden, dass auch die ›Sängerin‹ ihrem Wesen nach eine Automate, eine mechanische Figur ist.

Mindestens drei Parallelismen in Hoffmanns Text deuten auf die Identität der Figur des ›sprechenden Türken‹ mit derjenigen der ›Sängerin‹ hin. *Erstens* wäre hier der Gesang der ›Sängerin‹ zu nennen, der ein Überkreuzen der Unterscheidung zwischen ›lebendig‹ und ›tot‹ verspricht:

»Mio ben ricordati / s'avvien ch'io mora, / quanto quest' anima / fedel t'amò. / Lo se pur amano / le fredde ceneri / nel urna ancora / t'aderò!«[283]

Das Zitat aus der Oper *Alessandro nell'Indie* ist auf zwei Ebenen lesbar. Auf den ersten Blick scheint es sich um ein wenig originelles Exempel einer Topik der *dramatischen* Liebe zu handeln. Wenngleich diese Zeilen im Kontext der Oper, aus der sie entnommen sind, einen ausschließlich metaphorischen Sinn gehabt haben mögen, erhalten sie im neuen Kontext der Geschichte *Die Automate* eine ›unheimliche‹ Wörtlichkeit. In dieser Wörtlichkeit erscheint die ›Sängerin‹ als ein weiteres jener »Standbilder eines lebendigen Todes oder eines toten Lebens«.[284] Ferdinand liest die Worte der ›Sängerin‹ nicht als Aussage über ›ewige Liebe‹, sondern als ein Versprechen. Als solches verspricht der Gesang der ›Sängerin‹ einen umfassenden Einblick in den »mysteriösen Zusammenhang, vermöge dessen sich das Zukünftige dem Gegenwärtigen anreiht«: Es ist das Versprechen einer umfassenden Synthese, eines *Sinns*, der gleichzeitig den zeitlichen Zusammenhang der disparaten Momente und die Referenz seiner semiotischen Komponenten auf ein ›reales‹ Signifikat verspricht. Insofern verkündet die Arie der ›Sängerin‹ nicht nur ein Leben nach dem Tod, sondern ebenso eine Präsenz (des Sinns) in seiner vollständigen Abwesenheit und die Verheißung von ›Realität‹ für das Phantasma. Dieses Versprechen der ›Sängerin‹ ist es, welches Ferdinand daran glauben

282 Vgl. O'Brien: E.T.A. Hoffmann's critique of Idealism (wie Anm. 228), S. 377.

283 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 405 (*Die Automate*).

284 Ebd., S. 399.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

lässt, sie in seinem ›Inneren‹ tragen und so nie »verlieren« zu können: »Kann ich sie denn verlieren, sagte er: sie, die ewig in meinem Innern waltet, und so eine intensive Existenz behauptet, die nur mit meinem Sein untergeht?«[285]

Die Figur der ›Sängerin‹ wird *zweitens* in die Nähe der mechanischen Figur des ›sprechenden Türken‹ gerückt, indem Ferdinand seinem Freund berichtet, er habe *auch bei dem Automaten* den Gesang der ›Sängerin‹ gehört: »Als der Türke die verhängnisvollen Worte sprach, war es mir, als hörte ich die tiefklagende Melodie: Mio ben ricordati s'avvien ch'io mora in einzeln abgebrochenen Lauten – und dann war es wieder als schwebe nur *ein* langgehaltener Ton der göttlichen Stimme, die ich in jener Nacht hörte, an mir vorüber.«[286] Ludwig wiederum zögert nicht, dem beizustimmen, und bemerkt, dass es auch ihm bei dem ›Türken‹ so schien, »als gleite ein musikalischer Ton, Gesang kann ich es nicht nennen, durchs Zimmer.«[287] Die Wiederholung des Versprechens eines Lebens im Tod durch den Mund des ›sprechenden Türken‹ legt es nahe, davon auszugehen, dass beide Figuren, wenn auch nicht identisch, so doch *gleich* sind: Die Wirkung beider Figuren auf die Freunde Ludwig und Ferdinand geschieht auf die gleiche Weise.

Die Gleichartigkeit wird *drittens* durch einen weiteren Parallelismus suggeriert: durch die *Fremdsprachigkeit* beider Figuren. Der italienische Gesang der ›Sängerin‹ konnotiert einerseits die Aura einer bestimmten ›Italianität‹ (Barthes[288]); er korrespondiert andererseits auch mit einer Beobachtung, die zu Beginn des Textes über die mechanische Figur des ›sprechenden Türken‹ gemacht wird: »Hierzu kam, daß der Türke oft, deutsch gefragt, doch in einer fremden Sprache antwortete, die aber eben dem Fragenden ganz geläufig war«.[289] Die Fremdsprachigkeit des Türken und der Sängerin verweist zudem beide Figuren erneut in die Sphäre des Mesmerismus, denn die plötzliche Befähigung zum Sprechen in fremden Sprachen ist ein *topos* der magnetischen Fallgeschichten.[290]

285 Ebd., S. 416.

286 Ebd., S. 415f.

287 Ebd., S. 416.

288 Vgl. Barthes: S/Z (wie Anm. 139), S. 137.

289 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 398 (*Die Automate*).

290 Eschenmayer zählt zur magnetischen »Stufe des Hellsehens« unter anderem die »Phänomene fremder Sprachen, in welchen solche Personen manchmal reden, ohne darinn geübt geübt zu seyn. Der Knabe, den Dr. Tritschler beobachtete, sprach, wie er es voraussagte, drey Tage lang auf die fertigste Weise französisch, und verlangte auch von den andern, daß sie nichts als französisch mit ihm sprechen sollten. Im gewöhnlichen Zu-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Was aber folgt aus dieser Möglichkeit, die ›Sängerin‹ mit dem Automaten zu identifizieren? Wie bereits festgestellt wurde, sind beide Figuren als Ich-Verdopplungen der Protagonisten zu begreifen. Beide sind *mechanisch*, insofern sie bloße Projektionen des Lebendigen auf einer leeren ›Leinwand‹ des Nicht-Lebendigen sind. Wie nachäffende Wiedergänger agieren sie nur scheinbar als autonome Figuren, sind aber tatsächlich abhängig von einem Mechanismus der Projektion und Identifikation, der ihnen ›Lebendigkeit‹ zukommen lässt. Hoffmanns Geschichte lässt keinen Zweifel daran, dass dieser Prozess des Zusammenspiels von Projektion, Identifikation und Verlebendigung nicht einfach ein vermeidbarer Irrtum, sondern der basale Mechanismus ist, aufgrund dessen die Protagonisten temporale Synthesen und damit die phantasmatische Identität eines ›Ich‹ hervorbringen können.

Wenn aber das imaginäre ›Ich‹ das Ergebnis einer automatischen Produktion und das produzierende Ich ein *Automat* ist, dann sind nicht nur die Figuren der ›Sängerin‹ und des ›sprechenden Türken‹ als Automaten zu bestimmen. Insofern er sich selbst durch die Identifikation mit einem seelenlosen Doppelgänger bestimmt, erleidet auch Ferdinand eine ›Automation‹. Konsequent ironisch führt Hoffmanns Erzählung vor, wie Ferdinand in den Momenten, in denen er eine Synthese der fragmentierten Eindrücke zu einer Ganzheit zu erreichen meint, sich in den Fänge der Selbsttäuschung verstrickt. Die Erinnerung an die vermeintlich »*schon von früher Kindheit an*« geliebte ›Sängerin‹ ist ebenso das Ergebnis einer Projektion wie die vermeintliche Weisheit des Professors, von dem sich die beiden Freunde eine Auflösung aller Geheimnisse erwarten. Insofern er unter einem umfassenden Wiederholungs- und Verdopplungszwang agiert, wird er in diesen Momenten selbst zu einem mechanischen Wesen. In diesem Sinn wird an zwei Schlüsselstellen der Handlung eher beiläufig auf Ferdinands *mechanische* Art der Fortbewegung hingewiesen: »*mechanisch* raffte ich mich auf und eilte ans Fenster«;[291] »*Mechanisch* gehe ich in die Kirche und trete ein«.[292] Automatisiert wird Ferdinands Handeln von Vorstellungen und Zusammenhängen gelenkt, die seinem Bewusstsein *a priori* unerreichbar sind. Die Struktur des Wiederholungszwangs wird damit auf der Ebene der Narration als die Bedrohung der Mechanisierung und Automatisierung angesprochen.

Die Automate erzählt damit nicht einfach vom *Scheitern* der Versuche der Protagonisten, eine Lösung aller Rätsel zu finden. Die Erzählung

stand verstand er diese Sprache nur sehr wenig und am wenigsten konnte er sie reden« (Eschenmayer: Psychologie [wie Anm. 113], S. 240).

291 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 406 (*Die Automate*), Hervorhebung von mir, O.K.

292 Ebd., S. 426, Hervorhebung von mir, O.K.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

führt vielmehr vor, wie endliche Wesen, die in ihre eigene Zeitlichkeit eingebunden bleiben, bei dem Versuch, eine abschließende Synthese aller Zusammenhänge ihres Lebens zu erstellen, *notwendigerweise* scheitern müssen. Hoffmanns Geschichte ist insofern zugleich »*von Haus aus fragmentarisch*« und unabschließbar: sie kennt kein Ende und leitet, wie die Ironie für Schlegel, zur Vorstellung von Unendlichkeit.

Die Automate führt vor, wie seine Protagonisten auf der Suche nach einem Zusammenhang ihrer Erfahrung in die Macht derjenigen Phantasmen geraten, die genau diesen Zusammenhang immer wieder zerstören. Der Akteur von *Die Automate* handelt mechanisch, als ein Nachtwandler am hellichten Tag. In diesem Sinn hat Reil in seinen *Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen*, die Hoffmann in *Das öde Haus* erwähnt, den Nachtwandler als einen »Automat« beschrieben, dessen Handlungen von ungewussten und unbewussten Vorstellungen ferngesteuert werden.[293]

Das Unheimliche in der »romantischen« Musikästhetik

Die eigentliche Pointe der Geschichte besteht freilich darin, dass sie nicht nur einen Hauptakteur hat, sondern auch diese Rolle verdoppelt präsentiert. Ferdinands Freund Ludwig zeigt sich immer wieder skeptisch gegenüber den in der Handlung auftretenden mechanischen Figuren, und ihm ist es vorbehalten, der mechanischen Kunst des ›Professor X.‹ eine dezidiert ›romantische‹ Ästhetik entgegenzustellen, die nicht selten als Hoffmanns eigentliche Meinung verstanden wurde. »Schon die Verbindung des Menschen mit toten das Menschliche in Bildung und Bewegung nachäffenden Figuren zu gleichem Tun und Treiben hat für mich etwas drückendes, unheimliches, ja entsetzliches«,[294] stellt Ludwig fest. Die falsche Kunst des Professors *äfft* das Menschliche *nach*, sie *ist* es nicht. Ludwig assoziiert das Mechanische mit der Vorstellung von Nachahmung und Repräsentation und setzt dem eine nicht-mechanische Kunst entgegen, die auf die Intensität des *Gefühls* statt auf *Darstellung* setzt. Die nicht-mechanische Musik ermögliche, so Ludwig, im »vollkommen-

293 Vgl. Reil: Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode (wie Anm. 69), S. 10. Vgl. Manfred Schneider: Das Grauen der Beobachter: Schriften und Bilder des Wahnsinns. In: Bild und Schrift in der Romantik. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Oesterle. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (Stiftung für Romantikforschung. 6), S. 237-253, hier: S. 242.

294 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 418 (*Die Automate*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sten Ton«[295] einen Zugang zu einer sonst verborgenen »Urzeit des menschlichen Geschlechts«,[296] zu einer Zeit der »ersten heiligen Harmonie«[297] von Mensch und Natur, »als der Geist des Menschen nicht die Natur, sondern diese den Geist des Menschen erfaßte«.[298]

Den Gedanke, dass in den ›Urklängen‹ der Natur der Rest einer Harmonie von Mensch und Natur vernommen werden könne, hat Hoffmann (oder sein Protagonist Ludwig) aus Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) entnommen, auf die Ludwig explizit Bezug nimmt. Ludwigs enthusiastische Ausführungen über die »Luftmusik oder Teufelsstimme auf Ceylon«[299] sind ein Zitat aus Schuberts Buch.[300]

Wie aber kann die nicht-mechanische Musik einen Zugang zur Harmonie der »Urzeit« wiederherstellen? Indem sie die *Fragmente* und *Reste* dieser Harmonie, die in der Gegenwart noch anzutreffen sind, als Vorbild nimmt. Diese sind als »Nachhall«[301] in den »geheimnisvollen Lauten der Natur« zu entdecken, »die noch nicht ganz von der Erde gewichen«[302] und »in der Natur wie ein tiefes, nur dem höhern Sinn erforschliches Geheimnis verborgen«[303] sind. Indem die Töne der Natur als Fragmente einer verlorenen Vergangenheit aufgefasst werden, fügt der Musikrezipient sie in den Zusammenhang einer Kontinuität und Ganzheit

295 Ebd., S. 421.

296 Ebd.

297 Ebd.

298 Ebd.

299 Ebd., S. 422.

300 In der dritten Vorlesung notiert Schubert, dass die »Naturstimme« der Äolsharfe »unter dem Nahmen Luftmusic, oder Teufelstimme auf Ceylon und in den benachbarten Ländern wahrgenommen ist« (G[otthilf] H[einrich] Schubert: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Dresden 1808. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967, S. 64). Auch vor Schubert war die Äolsharfe ein beliebtes Beispiel, um die Möglichkeit ›natürlicher‹ Kunst zu belegen. Athanasius Kircher behauptet, die Äolsharfe 1650 erfunden zu haben. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts wurde sie schließlich geradezu zu einem Topos, der die Möglichkeit ›natürlicher‹ Kunst vorführen sollte. Abrams nennt sie »das Lieblingsspielzeug der Romantiker« (M. H. Abrams: Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik [1953]. Übers. von Lore Iser. München: Fink 1978, S. 72).

301 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 421 (*Die Automate*).

302 Ebd.

303 Ebd., S. 423.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ein, die auf diesem Weg zuallererst phänomenal wahrnehmbar werden kann.

Ludwigs Musiktheorie kann unschwer als eine Variation der in der gesamten Erzählung immer wieder vorgeführten Praxis der Projektion und Identifikation begriffen werden. Wenn Musik es dem Subjekt für Ludwig ermöglicht, eine sonst unzugängliche Erfahrung der *Ganzheit* (mit der Natur) und des *Sinns* zu machen, indem sie ein Phänomen als Fragment einer ›vergangenen‹ höheren Einheit auffassbar macht und eine Analogie zwischen dem ›Innen‹ des Subjekts und dem ›Außen‹ der Natur konstituiert (»›Kann denn‹, erwiderte Ludwig, ›die Musik, die in unserm Innern wohnt, eine andere sein als die, welche in der Natur [...] verborgen‹«[304]), dann wiederholt diese Theorie exakt die Phantasmen, denen Ferdinand in der Begegnung mit der erträumten ›Sängerin‹ erlegen ist. Die Theorie der nicht-repräsentativen, intensiven und daher nicht wiederholenden Musik wird so als die Wiederholung einer wiederholenden Praxis, eines unendlichen Wiederholungszwangs, vorgeführt. Ludwigs Glaube, in den Klängen der Musik eine anfängliche »Harmonie« zwischen Mensch und Natur erneut erleben zu können, erliegt den gleichen Phantasmen, in die sich sein Freund Ferdinand verstrickt. In dieser Struktur der unendlichen Spiegelung, Verdopplung und Wiederholung liegt die Ironie des Wahnsinns bei Hoffmann.

III. 5 Die doppelte Supposition (»Doge und Dogaresse«)

»Doge und Dogaresse« als historische Novelle und als Liebesgeschichte – der Traum der geliebten Frau

Insofern *Das öde Haus* und *Die Automate* sich schon auf den ersten Blick ähneln und demselben Genre zuzurechnen sind (der ›unheimlichen‹ Geschichte), könnte man versucht sein zu denken, die bisher getroffenen Aussagen über die Verbindung von Erzählstruktur, Wiederholungstechnik und der Darstellung des »Wahnsinns« seien nur für diese Art Erzählung im Œuvre Hoffmanns zutreffend. Einige Ausführungen zu *Doge und Dogaresse*, einer auf den ersten Blick eher ›novellistischen‹ Erzählung, die in der Forschung ebenfalls nur geringe Beachtung gefunden hat,[305] sollen das Gegenteil beweisen.

304 Ebd.

305 Es existieren nur sehr wenige Studien zu *Doge und Dogaresse*. Zu nennen ist zuerst die Arbeit von Johannes Wiele (Johannes Wiele: Vergan-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bereits in der Rahmenhandlung der Erzählung wird die Genese von *Zeit* als deren eigentliches Thema ausgewiesen. In einer bereits zitierten Passage tritt ein »Fremder« in Erscheinung und nennt das »Gemüt« des Künstlers als den Ort, an dem Bilder »aufgehen«, »Gestalten« ihre Heimat finden und sich »plötzlich« eine Verbindung des Bildes mit Vergangenheit und Zukunft ergibt:

»Es ist ein eignes Geheimnis, daß in dem Gemüt des Künstlers oft ein Bild aufgeht, dessen Gestalten, zuvor unkennbare körperlose, im leeren Luftraum treibende Nebel, eben in dem Gemüte des Künstlers erst sich zum Leben zu formen und ihre Heimat zu finden scheinen. Und plötzlich verknüpft sich das Bild mit der Vergangenheit oder auch wohl mit der Zukunft, und stellt nur dar, was wirklich geschah oder geschehen wird.«[306]

Wie bereits ausgeführt wurde, umschreiben diese Sätze nicht nur die Konstitution der Hoffmannschen »Künstler«-Akteure, sondern ebenso die Grundstruktur seiner Erzählungen.[307] Wie aber verhält es mit der Erzählung *Doge und Dogaresse*, die über keine »Künstler«-Figur verfügt und deren Struktur auf den ersten Blick von dem bisher beschriebenen Schema abzuweichen scheint?

Die Handlung der Geschichte weist diese auf den ersten Blick als ein Beispiel historischer Novellistik aus. Mit wenigen Sätzen fasst Lothar Pi-

genheit als innere Welt. Historisches Erzählen bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1996, S. 219-380). Allerdings beschäftigt sich Wiele vor allem mit der Fragestellung, was Hoffmanns Erzählung über die Möglichkeit ›objektiver‹ Geschichtsschreibung sagt. Seither sind drei weitere Studien zu Doge und Dogaresse erschienen, die sich vor allem dem Verhältnis des Textes zur pikturalen Vorlage – dem Bild *Doge und Dogaresse* von Karl Wilhelm Kolbe – widmen. Vgl. Melanie Klier: Kunstsehen. E.T.A. Hoffmanns literarisches Gemälde *Doge und Dogaresse*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 7 (1999), S. 29-49; Petra Liedke Konow: Inszenierung der serapiontischen Genese eines Kunstwerks. E.T.A. Hoffmanns Rahmengeschichte »Doge und Dogaresse« im Rahmen der Serapions-Brüder. In: Germanic Notes and Reviews 30 (1999), H. 1, S. 134-142; Gerhard Neumann: Narration und Bildlichkeit. Zur Inszenierung eines romantischen Schicksalsmusters in E.T.A. Hoffmanns *Doge und* Dogaresse. In: Bild und Schrift in der Romantik. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Oesterle. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (Stiftung für Romantikforschung. 6), S. 107-142.

306 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 430f. (*Doge und Dogaresse*).

307 Vgl. Kap. III. 2.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kulik nicht nur die Handlung der Erzählung zusammen, sondern skizziert zugleich die beiden geläufigsten Lektüren derselben:

»Man kann die Geschichte auf zweierlei Art lesen. Erstens als historische Erzählung [...]. Da geht es auf der einen Seite um Politik: um die Verteidigung Venedigs gegen seine Feinde, die Wahl des Dogen, um Verschwörung und die Wiederherstellung der alten Ordnung. In diese Staatsaktionen ist das private Glück und Unglück dreier Personen verflochten: Annunziatas, die Bodoeri seinem Machtehrgeiz zuliebe dem alten Falieri verkuppelt; Antonios, der in Annunziata die Jugendgeliebte wiedererkennt, sich als Pflegesohn des an den Machenschaften Bodoeris beteiligten Nenolo entpuppt und in die Verschwörung gegen die Signorie verwickelt wird; Margarethes, der durch die Folter entstellten Amme Antonios, die die Verbindung zwischen den beiden Liebenden herstellt. [...] Damit wird bereits deutlich, daß man die Erzählung auch auf eine zweite Art lesen kann: als symbolische Erzählung, in der das Historische nicht um seiner selbst willen dargestellt ist, sondern als Medium eines tieferen Sinns, auch einer tiefen Gemütsbewegung.«[308]

Tatsächlich lassen sich diese Ebenen jedoch kaum so sorgfältig auseinanderhalten, wie Pikulik suggeriert. Sowohl die Figuren der ›offiziellen‹ Handlungen um die Intrigen am Hofe Venedigs als auch die Akteure der ›privaten‹ Handlung um die Liebesbeziehung zwischen Antonio und Annunziata sind stets auch Interpreten der sie umgebenden ›Symbole‹. Dieses Bemühen zeigt sich wiederum – vor allem im Kontext von Antonios Suche nach seiner eigenen Herkunft – als die Anstrengung der Akteure, die Beziehungen und Verhältnisse der Figuren zueinander zu verstehen.

Wie bereits angedeutet, gestaltet sich dieses Bemühen auch in *Doge und Dogaresse* als den Versuch, die Ereignisse im Zusammenhang einer kontinuierlichen Zeit zu sehen. Bereits darin zeigt sich, dass *Doge und Dogaresse*, obwohl die Geschichte auf den ersten Blick einen gänzlich anderen Charakter zu haben scheint, strukturell an die in der Sammlung *Die Serapions-Brüder* unmittelbar vorausgehende Erzählung *Die Automate* anknüpft. Zu Beginn der Handlung zeigt sich der Hauptakteur von *Doge und Dogaresse*, der junge Antonio, als ein »armer unglücklicher Mensch«,[309] dem eine Krankheit die Erinnerung an die eigene Identität und Vergangenheit geraubt hat.

»›Wie vermag ich dir denn, Alte, diesen Augenblick des Erwachens zu beschreiben! Die Wut der Krankheit hatte mir alle Erinnerung des Vergangenen gänzlich geraubt. Gleich als wäre in die todstarre Bildsäule plötzlich der

308 Pikulik: E.T.A. Hoffmann als Erzähler (wie Anm. 244), S. 126-128.

309 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 434 (*Doge und Dogaresse*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Lebensfunke gefahren, gab es für mich nur augenblickliches Dasein, das sich an nichts knüpfte. [...] Nach und nach sammelten sich zwar meine Gedanken und ich besann mich auf mein früheres Leben, aber was ich dir erzählte Alte, das ist Alles, was ich davon weiß, und das sind doch nur einzelne Bilder ohne Zusammenhang. Ach! dieses trostlose Alleinstehen in der Welt, das läßt mich zu keiner Fröhlichkeit kommen, so gut es mir nun auch gehen mag.‹«[310]

Wie Ferdinand in *Die Automate* befindet sich Antonio auf der Suche nach einem *Zusammenhang*, einer Synthese, welche die »einzelnen Bilder« zur Kontinuität einer Geschichte verbinden kann. Insofern, der Logik der Phantasmen in Hoffmanns Texten entsprechend, nur durch diese Assoziationen auch Verbindungen zwischen den handelnden Figuren ergeben können, ist die Zusammenhangslosigkeit der Zeit für Antonio notwendig auch ein »trostloses Alleinstehen in der Welt«.

Analog zu der bereits in anderen Erzählungen Hoffmanns beschriebenen Logik der Synthesen ist es auch in *Doge und Dogaresse* jedoch keineswegs so, dass sie von dem synthetisierenden Subjekt bewusst und kontrolliert vollzogen werden. Der Zusammenhang stellt *sich* her, und die Akteure sehen sich dazu gezwungen, ihn auszusprechen.

»Wie in einem fernen dunklen Spiegel erschaue ich oft künftige Ereignisse und beinahe ohne eignen Willen, in mir oft selbst unverständlichen Redensarten das, was ich erschaut, auszusprechen, zwingt mich dann die unbekannte Macht, der ich nicht zu widerstehen vermag.«[311] So spricht die alte Margareta, die sich damit einerseits (im Rahmen des kulturellen Codes) als eine *clairvoyante* ausweist, als eine zur somnabulen Hellsicht begabte Person. Andererseits weist sie sich (im Rahmen der narrativen Ordnung) als eine Vermittlungsfigur aus, welche Zusammenhänge nicht nur *schaut*, sondern auch *ausspricht*, und die damit Figuren in Verbindung bringen kann.

In einer für Hoffmann eher seltenen Variante der Ironie wird diese Behauptung, Zusammenhänge *erschauen* zu können, durch eine intertextuelle Relation relativiert. Die Formulierung »*Wie in einem fernen dunklen Spiegel erschaue ich*« ist eine Anspielung auf den 1. Korintherbrief des Paulus: »*Wir sehen jtzt durch einen Spiegel in einem tunckeln wort* / Denn aber von angesicht zu angesichte. Jtzt erkenne ichs stückweise / Denn aber werde ich erkennen gleich wie ich erkennet bin« (1. Kor. 13,12). Während Paulus also das *Sehen durch einen Spiegel in einem dunklen Wort* als ein *stückweises* Sehen beschreibt, welches durch ein Sehen *von Angesicht zu Angesichte* ersetzt werden muss, wird das Schau-

310 Ebd., S. 449 (*Doge und Dogaresse*).

311 Ebd., S. 454 (*Doge und Dogaresse*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

en *wie in einem fernen dunklen Spiegel* durch die alte Frau geradezu umgekehrt als die Methode zum Erreichen eines *ganzen* Sehens bewertet.

Indem sie sich als eine *Schauerin* bezeichnet, kann die Figur der Margareta in der Ordnung der Erzählung als eine Vermittlerfigur beschrieben werden. Sie vermittelt Antonio einen Zugang zu seiner Vergangenheit, indem sie sich als seine Amme ausweist. »›Tonino, lispelte nun die Alte ganz leise, Tonino, wenn du so in mein verschrumpftes Antlitz schaust, dämmert denn gar keine leise Ahnung in deinem Innern auf, daß du mich wohl in früher, früher Zeit gekannt haben könntest!‹«[312] Nachdem die alte Margareta Antonio derart eine Erinnerung an eine frühere Zeit suggeriert hat, beginnt nun auch seine Einbildungskraft, Bilder von dieser Zeit hervorzubringen. In einer Variante der wiederholten Struktur der Hervorbringung des *Bildes* des Anderen erkennt Antonio in der ihm gegenübertretenden »Alten« nicht die verlorene Geliebte, sondern die ehemalige Amme: »›Ja du bist *die* Margareta, die mich nährte, die mich hegte und pflegte, ich wußte es ja schon immer, aber der böse Geist verwirrte mir die Gedanken.‹«[313]

Aber welcher »*dunkle Zauber*« ist es, der Antonios ›Selbst‹ beherrscht? Entsprechend der Logik der narzisstischen Selbsterfindung in Hoffmanns Texten handelt es sich hierbei um nichts anderes als das Phantasma des ›Ich‹. Antonio ist nicht völlig ohne Erinnerung, er trägt den »unverständlichen Nachklang« einer glücklichen Vergangenheit ›in sich‹, der nun, in der Begegnung mit der »Alten«, die sich ihm als seine frühere Amme ausweist, eine ganze Geschichte hinzuassoziiert werden kann. Wie sein Pendant Ferdinand aus *Die Automate* ist Antonio auf der Suche nach einer *Ganzheit*, welche Kontinuität und Zusammenhang nicht nur in seine Erinnerung, sondern auch in die Identität seiner Person zu bringen verspricht.

»Schweig, Alte, unterbrach sie Antonio, schweig, noch etwas ist es, was mir mein Leben verkümmert, mich rastlos verfolgt, was mich über kurz oder lang rettungslos verderben wird. Ein unaussprechliches Verlangen, eine mein Innerstes verzehrende Sehnsucht nach einem Etwas, das ich nicht zu nennen, nicht zu denken vermag, hat, seitdem ich im Spital zum Leben erwachte, mein ganzes Wesen erfaßt. Wenn ich als ein Armer, Elender, ermüdet, zerschlagen von der mühseligen Arbeit Nachts auf dem harten Lager ruhte, dann kam der Traum und goß, mir in lindem Säuseln die heiße Stirn fächelnd, alle Seligkeit irgend eines glücklichen Moments, in dem mir die ewige Macht die Wonne des Himmels ahnen ließ und dessen Bewußtsein tief in meiner Seele ruht, in mein Inneres. [...] Alles Sinnen, alles Forschen ist vergebens, ich kann es nicht ergründen,

312 Ebd., S. 452 (*Doge und Dogaresse*).

313 Ebd., S. 462 (*Doge und Dogaresse*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

was mir früher im Leben so Hochherrliches geschah, dessen dunkler, ach mir unverständlicher Nachklang mich mit solcher Seligkeit erfüllt, aber wird diese Seligkeit nicht zum brennendsten Schmerz, [...] wenn ich erkennen muß, daß alle Hoffnung verloren ist, jenes unbekannte Eden wieder zu finden, ja es nur zu suchen?‹«[314]

Sind gemäß der Logik der Phantasmen in Hoffmanns Texten die assoziierten Zusammenhänge nicht nur die Verbindungen von Ereignissen, sondern immer auch die zwischen Figuren, so ist es nicht verwunderlich, dass Antonios Erinnerung, durch das Auftauchen der »Amme« angestoßen, nunmehr beginnt, sich *zugleich* an das Objekt jenes »unaussprechlichen Verlangens nach einem Etwas« und an das eigene Ich zu erinnern. Die ›Erinnerung‹ an die Amme bringt die Vorstellung des eigenen ›Ich‹ *und* das Bild der schon in der Kindheit geliebten Frau hervor, die sich als die Dogaresse Annunziata herausstellt:

»Da streckte ich müde vom Springen und Laufen an einem Abend, als schon die Sonne zu sinken begann, mich hin unter einen großen Baum und starrte hinauf in den blauen Himmel. Mag es sein, daß der würzige Geruch der blühenden Kräuter, in denen ich lag, mich betäubte, genug meine Augen schlossen sich unwillkürlich und ich versank in träumerisches Hinbrüten, aus dem mich ein Rauschen, gleich als fiele ein Schlag dicht neben mir in das Gras, erweckte. Ich fuhr auf in die Höhe; ein Engelskind mit himmlischem Antlitz stand neben mir, schaute in holder Anmut lächelnd auf mich herab und sprach mit süßer Stimme: ›Ei, mein lieber Knabe, wie schliefst du so schön, so ruhig, und doch war dir der Tod so nahe, der böse Tod.‹ Dicht neben meiner Brust erblickte ich eine kleine schwarze Schlange mit geborstenem Haupt, das Kind hatte das giftige Tier mit dem Zweige eines Nußbaums erschlagen, in dem Augenblick, als es zu meinem Verderben sich heranringeln wollte. Da erbebte ich in süßem Schauer – [...] ich sank nieder auf die Knie, ich erhob die gefalteten Hände. ›Ach, du bist ja ein Engel des Lichts, den der Herr sandte, mich zu retten vom Tode.‹ So rief ich, das holde Wesen streckte aber beide Arme nach mir aus und lispelte, indem höheres Rot auf seinen Wangen leuchtete: Ach du lieber Knabe, ich bin ja kein Engel, ein Mädchen, ein Kind wie du! Da vergingen die Schauder in namenloses Entzücken, das mich mit sanfter Glut durchströmte – ich stand auf – wir schlossen uns in die Arme [...]. Nun rief eine silberhelle Stimme durch den Wald: Annunziata – Annunziata! – ›Ich muß nun fort, du herzlieber Knabe, die Mutter ruft‹, so lispelte das Mädchen, ein unsäglicher Schmerz durchfuhr meine Brust. [...] ›Annunziata!‹ rief es aufs neue, und das Mädchen verschwand im Gebüsch! [...] Wenige Tage nachher wurde ich hinausgestoßen aus dem Hause. Vater Blaunas' sagte mir, als ich es nicht lassen konnte, von dem Engelskinde zu reden, das mir erschienen und dessen süße Stimme ich zu

314 Ebd., S. 449f. (*Doge und Dogaresse*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vernehmen glaubte in dem Rauschen der Bäume, in dem Gelispel der Quellen, in dem ahnungsvollen Sausen des Meers – ja, da sagte mir Vater Blaunas', das Mädchen könnte niemand anders gewesen sein, als Nenolo's Tochter Annunziata [...]. – O Mutter – Margareta. – Hilf Himmel! – Diese Annunziata – es ist die Dogaressa!«[315]

Die Szene erscheint geradezu als eine Wiederholung der Begegnung Ferdinands mit der ›Sängerin‹ aus *Die Automate*. Hier wie dort wird die Sequenz eingeleitet mit der Erzählung des *Einschlafens*, dem ein *Aufwachen* folgt. Dieses wird allerdings als eine mögliche Fortsetzung des Traums bestimmt, indem die Begegnung mit dem »jungen Mädchen«, die auf das »träumerische Hinbrüten« folgt, sich als »traumartig« erweist. Markiert wird dies durch eine alliterierende und also ›poetische‹ und märchenhafte Sprache, die an die Szenerie im Garten des ›Professor X.‹ erinnert (»*süßer Stimme*«, »*so schön, so ruhig*«, »*der Tod, der böse Tod*«). Die junge Annunziata kann so als eine Figur aus einem Traum verstanden werden, als eine Wiedergängerin der ›Sängerin‹ aus *Die Automate*.

Die zeitliche Struktur dieses Traums ist hier allerdings, im Gegensatz zur komplexen Strukturierung der Begegnung mit der ›Sängerin‹ in der vorhergehenden Geschichte, vereinfacht. Eine ›realistische‹ Lektüre, wonach Antonio sich einfach an eine tatsächliche Begebenheit aus seiner Kindheit erinnert, nachdem er der nunmehrigen Dogaresse begegnet ist, wird keineswegs ausgeschlossen. Im Gegenteil: Ausdrücklich streut Hoffmann Informationen und Datierungen ein, welche eine Begegnung von Antonio und Annunziata in ihrer Kindheit möglich erscheinen lassen. Bertuccio Nenolo war der »Pflegevater«[316] Antonios, der ihn auf seinem Landhause bei Treviso aufgezogen hat. Zugleich aber ist Nenolo, wie der Leser einem Gespräch zwischen Marino Falieri und dem Intriganten Marino Bodoeri entnehmen kann, der Vater Annunziatas. Bodoeri berichtet Falieri, dass er Annunziata, nachdem »den wilden barschen Nenolo der Krieg ins Meer verlockte«, »in tiefer Einsamkeit auf meiner Villa in Treviso«[317] erziehen ließ. Die Vertreibung Antonios aus dem Hause Nenolos nach dessen vermeintlichen Tod kann dann zeitlich koinzidieren mit dem Erscheinen Annunziatas in Treviso. Die beiden Passagen, die Erinnerung Antonios und das Gespräch zwischen Bodoeri und Falieri, bestätigen sich gegenseitig und versichern sich wechselseitig einer Übereinstimmung mit der ›Realität‹. Der ›realistische‹ Code ist in *Doge und Dogaresse* derjenige der Genealogie und der Chronologie: Es werden

315 Ebd., S. 462-464 (*Doge und Dogaresse*).

316 Ebd., S. 462 (*Doge und Dogaresse*).

317 Ebd., S. 442f. (*Doge und Dogaresse*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Spuren darüber verstreut, wer mit wem verwandt ist und wann sich welches Geschehen ereignet hat. Die Spuren dieser Codes aufsammelnd, teilt der Leser die Anstrengungen Antonios, seine ›Vorgeschichte‹ herauszufinden: »›Gibt es denn Spuren des spurlos Verschwundenen?‹«[318]

Neben diesem ›realistischen‹ Netz von sich gegenseitig bestätigenden Korrespondenzen und Übereinstimmungen gibt es allerdings auch, wie bereits in dem Zitat aus dem Buch Pikuliks angedeutet wurde, ein ›symbolisches‹ Netz. Im Unterschied zu den ›realistischen‹ Codes der Genealogie und Chronologie kann der ›symbolische‹ Code nicht auf die Einheit und Kohärenz einer ›Geschichte‹ gebracht werden. Die ›symbolischen‹ Konnotationen treten jedoch nicht einfach zu den ›realistischen‹ *hinzu*, als wären sie etwas, was der Leser ignorieren könnte. Ihre Logik ist nicht nur fragmentarisch, sondern ebenso fragmentierend: Die dissoziativen Spuren der Symbolik stören und verstreuen zuletzt auch die scheinbar bruchlos zusammenhängenden Indizien des ›realistischen‹ Codes.

Gibt es einen systematischen Unterschied zwischen den ›realistischen‹ und den ›symbolischen‹ Codes? Diese Frage muss, im Blick auf *Doge und Dogaresse* wie auch auf andere Texte Hoffmanns, entschieden verneint werden. Beide Arten der Codierung entwerfen ein Netz von Konnotationen und Zusammenhängen, und *beide* Arten von Codierung bestimmen das, was in Hoffmanns Texten ›Realität‹ genannt werden kann. Hoffmanns Erzählungen stellen, wie bereits anhand von *Das öde Haus* und *Die Automate* gezeigt wurde, niemals nur eine (wie auch immer rätselhafte) Version der ›Realität‹ dar – sie führen ihre Protagonisten immer als *Leser* der Realität vor und verwischen dabei die Unterscheidbarkeit zwischen ›tatsächlichen‹ Vorkommnissen und ihrer Repräsentation in der Vorstellung der Protagonisten. Auf diese Weise gelingt es, die Macht der Fiktion und des Fiktionalen, das die Akteure in einen gefährlichen Wahn zu ziehen droht, nicht nur zu erzählen, sondern zugleich auch *vorzuführen*, für den Leser des Textes erfahrbar zu machen. Die Verdopplung dieser Ebene ergibt einen umfassenden Effekt des ›Unheimlichen‹: Korrespondenzen, Analogien und unwahrscheinliche Zusammenhänge erscheinen nun nicht mehr bloß den ›enthusiastischen‹ Akteuren Hoffmanns, sondern auch einem noch so auf Nüchternheit erpichten Leser Hoffmanns.

318 Ebd., S. 450 (*Doge und Dogaresse*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die Supposition – Die Azirkularität des Sinns als Wahnsinn

Dass eine ›realistische‹ Lektüre der ›Vorgeschichte‹ um die Kindheitsbegegnung von Antonio und Annunziata nicht ausreichen kann, wird bereits in der zitierten Passage deutlich. In einer Parenthese, einem scheinbar unbedeutenden Einschub, erinnert sich Antonio daran, dass Annunziata ihm »*erschienen*« sei und dass er ihre *süße Stimme* an vielfältigen Orten der Natur zu hören glaubte: »*als ich es nicht lassen konnte, von dem Engelskinde zu reden, das mir erschienen und dessen süße Stimme ich zu vernehmen glaubte in dem Rauschen der Bäume, in dem Gelispel der Quellen, in dem ahnungsvollen Sausen des Meers* – [...].« Der Satz spricht von dem *Erscheinen* Annunziatas und von der Möglichkeit dieses Erscheinens in verschiedenen Naturphänomenen. Offenkundig handelt es sich hier um ein »Erscheinen« weniger im phänomenalen als vielmehr im spirituellen Sinn des Wortes. Die »Erscheinung« Annunziatas wird hier als eine Projektion bestimmt, und näherhin als das Ergebnis einer Supposition – einer Unterlegung und Unterschiebung. In den seit 1822 und also nur wenige Jahre nach Erscheinen der *Serapions-Brüder* gehaltenen *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* beschreibt Hegel, wie die »Griechen« begannen, in dem »Gemurmel der Quellen« eine Anregung für ihr Denken und Dichten zu finden.

»Ebenso horchten die Griechen auf das Gemurmel der Quellen und fragten, was das zu bedeuten habe; die Bedeutung aber ist nicht die objektive Sinnigkeit der Quelle, sondern die subjektive des Subjekts selbst, welches dann weiter die Najade zur Muse erhebt. Die Najaden oder Quellen sind der äußerliche Anfang der Musen. Doch der Musen unsterbliche Gesänge sind nicht das, was man hört, wenn man die Quellen murmeln hört, sondern sie sind die Produktionen des sinnig horchenden Geistes, der [sie] in seinem Hinauslauschen in sich selbst produziert.«[319]

Wenn die »Bedeutung« des Gemurmels für Hegel nicht in der »objektiven Sinnigkeit« der Quelle liegt, sondern in der »subjektiven« Sinnigkeit »des Subjekts selbst«, dann wird die Beziehung des »Griechen« zu den

319 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 1-20. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, Bd. 12, S. 289 (*Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*). Vgl. Werner Hamacher: Prämissen. Zur Einleitung. In: ders.: Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (edition suhrkamp. 2026), S. 7-48, hier: S. 13f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Musen und Najaden als eine umwegige Beziehung zu *sich selbst* deklariert. Der Gesang der Musen ist für Hegel ein »Hinauslauschen in sich selbst«, in welchem der griechische Geist seinen eigenen Sinn in das »Gemurmel« supponiert und es – in einem zweiten Schritt – wieder heraushört als die »Sinnigkeit« der Quelle. In dieser zirkulären Bewegung des Sinns, »der ihn von seiner Voraussetzung in einem absolut andern zum andern *seiner selbst* und weiter zu sich führt«,[320] stellt das Horchen der Griechen auf das »Gemurmel« der Quellen eine Urszene Hegelscher Subjektivität dar. Sie wiederholt das dialektische Drama des Aus-sich-heraus-Gehens und Zu-sich-Zurückkommens, das, wie Hegel in seiner *Enzyklopädie* ausführt, die Intelligenz ausmacht.[321] Das voraussetzende *Hineinlegen* des Sinns und das anschließende »*Hinauslauschen*« desselben aus dem »*Gemurmel*« der Quellen entspricht der generellen Struktur des *Zeichens* bei Hegel, in der, wie Derrida meint, »das Aussichhinausgehen [...] der obligate Weg einer Rückkehr zu sich selbst«[322] ist.

Trotzdem Hoffmann die Erscheinung Annunziatas an das Horchen Antonios auf das »*Rauschen der Bäume*«, das »*Gelispel der Quellen*«, sowie auf das »*ahnungsvolle Sausen des Meers*« bindet, folgt die Erscheinungsweise der begehrten Frau in Hoffmanns Geschichte nicht dem Hegelschen Schema von voraussetzender Supposition und vermittelter Rückkehr des Sinns zum sinnstiftenden Subjekt. Die Bewegung des Sinns ist in Hoffmanns Texten nicht auf die Ordnung eines *Aus-sich-heraus* und *Zu-sich-zurück* zu bringen. Die Erscheinungen des Sinns sind nicht auf *ein* produzierendes Subjekt und nicht auf eine produzierende Subjektivität zurückzuführen – dies *suggeriert* zwar die Topik des Enthusiasmus in Hoffmanns Texten, aber diese wird stets ironisch gebrochen und durchkreuzt. In ihrer ›Unheimlichkeit‹ durchkreuzen diese Sinnpartikel die Unterscheidung zwischen ›innen‹ und ›außen‹ und zwischen ›selbst‹ und ›fremd‹; sie sind nicht in die Bewegung von einem Subjekt zu sich zurück einzuordnen.

Die ›Selbstheit‹ des Selbst, die Hegel für die »*hinauslauschenden*« Griechen durch die Supposition, die Voraussetzung eines Sinns in das Sinnlose garantiert sieht, ist in Hoffmanns Texten eine leere Einbildung, der Effekt eines narzisstischen Phantasmas. Zwar organisiert sich das ›Ich‹ auch in Hoffmanns Texten, wie dasjenige der Griechen Hegels, in

320 Hamacher: Prämissen (wie Anm. 319), S. 13.

321 Vgl. Hegel: Werke (wie Anm. 319), Bd. 10, S. 271f. (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, § 459).

322 Jacques Derrida: Der Schacht und die Pyramide. Einführung in die Hegelsche Semiologie [1971]. In: ders.: Randgänge der Philosophie. Übers. von Gerhard Ahrens u. a. Hrsg. von Peter Engelmann. 2., überarb. Aufl. Wien: Passagen 1999, S. 93-132, hier: S. 98.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

der Struktur einer *Spiegelung* und also in einem narzisstischen Drama, aber dieses Drama ist nie einfach ein Ausichhinausgehen mit einer anschließenden Rückkehr.

Die ubiquitäre Bezugnahme auf das Modell des Mesmerismus in allen Kontexten, die mit der ›Ich‹-Produktion und dem Erscheinen des Anderen zusammenhängt, verweist auf eine Einmischung einer äußeren Instanz in die Konstitution des ›Ich‹, die in Hegels zirkulärer Bewegung nicht vorgesehen ist. Diese Einmischung zeigt sich in Hoffmanns Geschichten als die Mitwirkung eines *Anderen* (einer Vermittlerfigur), vor allem aber als die Einmischung eines eigenmächtigen Mediums der reflektierenden Spiegelung: der Sprache. Hoffmanns Figuren des ›Ich‹ begegnen immer wieder Doppelgängern, Ich-Teilungen und Ich-Abspaltungen, die weder einfach als ›Produkt‹ des Ich noch als ein Moment seiner rückwärts zu sich selbst verlaufenden Ich-Erkenntnis zu verstehen sind. In der Beziehung zu dem anderen entwirft sich das ›Selbst‹ in Hoffmanns Texten, aber zu dieser Beziehung tritt immer etwas dazwischen. Hierbei kann es sich um eine ›störende‹ *dritte* Figur handeln, die zwischen den verschiedenen ›Ichs‹ vermittelt, indem sie Phantasmen entwirft – wie Margareta aus *Doge und Dogaresse* – oder indem sie sich ihrerseits für Projektionen der Vermittlung anbietet – wie der ›Professor X.‹ aus *Die Automate*.

Während Hegel das Subjekt auf die Zirkularität des *Sinns* festlegt, entgeht dieses bei Hoffmann dem *Wahnsinn* nicht, welcher der Zirkulation notwendig vorausgeht.[323] Hoffmanns Subjekte sind *notwendig* wahnsinnig, insofern die Geschichten stets die Bedingungen der Kreation des ›Ich‹ vorführen, die *nicht* von einer zirkulären Bewegung des Sinns erfasst werden, weil sie ihr vorausliegen oder störend in sie einbrechen. Insofern die zirkuläre Selbstsicherheit des Selbst sich dadurch in eine zerrissene und haltlose Bewegung ohne *telos* auflöst, ist es nicht verwunderlich, dass die Hoffmannschen Texte in der Bewertung Hegels nicht mit Gnade rechnen durften. »Vorzüglich jedoch«, notiert Hegel in seinen *Vorlesungen über die Ästhetik*,

»ist in neuester Zeit die innere haltlose Zerrissenheit, welche alle widrigsten Dissonanzen durchgeht, Mode geworden und hat einen Humor der Abscheulichkeit und eine Fratzenhaftigkeit der Ironie zuwege gebracht, in der sich [Ernst] Theodor [Amadeus] Hoffmann z. B. wohlgefiel.«[324]

323 Vgl. Hamacher: Prämissen (wie Anm. 319), S. 15.

324 Hegel: Werke (wie Anm. 319), Bd. 13, S. 289 (*Vorlesungen über die Ästhetik*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die doppelte Supposition: der Weg in den Abgrund

Es ist möglich, *Doge und Dogaresse* nur als eine historische Novelle und Liebesgeschichte zu lesen, aber diese Lektüre verweigert sich dem komplexen Spiel der Phantasmen und Bezauberungen, welches die Geschichte inszeniert. Den Phantasmen der Figuren korrespondieren die auf ein phantasmatisches Signifikat verweisenden ›symbolischen‹ Codes der Erzählung. »Willst du mich betören, entsetzliches Weib, daß irgend ein wahnsinniges Streben mich in den Abgrund schleudert?«,[325] fragt Antonio die alte Margareta und fasst mit dieser nur scheinbar ›rhetorischen‹ Frage seine ganze Geschichte zusammen, denn tatsächlich handelt *Doge und Dogaresse* von einer *Betörung* (und *Selbstbetörung*), die den Figuren ein »*wahnsinniges Streben*« eingibt und sie *in den Abgrund schleudert*. Dieser *Abgrund* betritt im letzten Satz der Erzählung buchstäblich die Szene (»Da streckte das Meer, die eifersüchtige Witwe des enthaupteten Falieri, die schäumenden Wellen wie Riesenarme empor, erfaßte die Liebenden und riß sie samt der Alten hinab *in den bodenlosen Abgrund*!«[326]).

Der *Abgrund*, das *telos* der Geschichte, ist wiederum mehrfach codiert: Man kann ihn als eine ›moralische‹ Allegorie verstehen, der die ›Untreue‹ Annunziatas und Antonios bestraft. Gleichermaßen könnte man ihn als Element einer ›romantischen‹ Liebestopik verstehen, in der nur ein gemeinsamer Tod die Liebe der beiden Protagonisten verwirklicht. Als dritte Möglichkeit bietet es sich allerdings an, den Abgrund, in den die Figuren am Schluss hineingerissen werden, als die Verwirklichung des Abgrundes zu verstehen, in den Antonio befürchtet, durch ein »*wahnsinniges Streben*« hineingezogen zu werden. Der Abgrund stellt, als die allegorische Präsentation des Phantasmatischen überhaupt, den Wahnsinn des wahnsinnigen Strebens dar, dem nicht nur Antonio, sondern mit ihm sämtliche Figuren der Erzählung verfallen. Er ist dann das Phantasma des Phantasmas, die phantastische Darstellung des Phantastischen: buchstäblich eine *mise-en-abyme*.

Alle Figuren der Erzählung lassen sich durch die Phantasmen charakterisieren, die sie von sich selbst und den anderen entwickeln und die ihr Handeln in einen schlussendlichen *Abgrund* lenken. Ein phantasmatisches Objekt (für Antonio) ist insbesondere Annunziata, deren Stimme Antonio aus dem »*Gelispel der Quellen*« und dem »*ahnungsvollen Sausen des Meeres*« herauszuhören meint. Die Figur der Annunziata wird durch eine Vielzahl verschiedener Codierungen gestaltet, die sie abwech-

325 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 451f. (*Doge und Dogaresse*).

326 Ebd., S. 482 (Hervorhebung von mir, O. K.).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

selnd als eine Art Jungfrau nach christlichem Modell erscheinen lässt (»*Annunziata*«, die ›Verkündigte‹), als Engel (»*Engel des Lichts*«) oder aber als Naturwesen (das Hören ihrer Stimme im »*Sausen des Meeres*«), das Antonio in das biblische Paradies (»*jenes unbekannte Eden*«[327]) versetzen kann. Ein ebenso phantasmatisches Objekt ist Annunziata aber auch für Marino Falieri. Während in der Beziehung zwischen Antonio und Annunziata die Figur der Margareta vermittelt, tritt zwischen Falieri und Annunziata der Intrigant Marino Bodoeri als die dritte Figur, die das Begehren überhaupt erweckt. Die Vermittlung ist nicht ohne Eigennutz und zeigt, dass in Hoffmanns venezianischer Erzählung nicht nur die Liebesgeschichte, sondern auch die politische Handlung von der Struktur der Phantasmen und Einflüsterungen bestimmt wird. Annunziata ist die Tochter von Franzeska, der Nichte Bodoeris, und da *dieser* »mancherlei Ursache haben mochte seine Nichte als Dogaressa an Falieris Seite zu sehen«,[328] stellt er Falieri gegenüber seine Enkelin als das »schönste Erdenkind« dar, »das nur zu finden.«[329]

»Bodoeri fing nun an«, heißt es weiter,

»das Bild eines Weibes zu entwerfen und wußte die Farben so geschickt zu mischen und so lebendig aufzutragen, daß des alten Falieri Augen blitzten, daß er im ganzen Gesicht röter und röter wurde, daß die Lippen sich spitzten und schmatzten als genösse er ein Gläslein feurigen Syrakuser nach dem andern.«[330]

Der Vergleich des erfolgreichen, die Einbildungskraft seiner Leser (oder Zuhörer) anfeuernden Dichters mit dem Maler ist in Hoffmanns Texten konventionell. Die Nähe der Einbildungskraft zur Sphäre des Visuellen – sie entwirft stets ein »*Bild*« – macht es notwendig, dass der Dichter wie ein Maler arbeitet und versucht, ein Bild direkt in die Vorstellung der Leser zu malen. Dieses Verfahren wird hier plastisch vorgeführt durch die Korrespondenz zwischen der Tätigkeit des Malens und Ausmalens durch Bodoeri (er »*wußte die Farben so geschickt zu mischen und so lebendig aufzutragen*«) und der zunehmenden Farbigkeit des bezauberten Falieri (der »*im ganzen Gesicht röter und röter wurde*«). Da die durch Bodoeris Schilderungen dargebotenen Freuden freilich nicht allein visueller Natur sind, werden sogleich aber auch die taktilen Sinnesorgane von dem Phantasma der jungen Annunziata angesprochen. Indem die Lippen des Greises »sich spitzten und schmatzten, als genösse er ein Gläslein feurigen Syrakuser nach dem andern«, vollzieht seine Einbil-

327 Ebd., S. 450 (*Doge und Dogaresse*).
328 Ebd., S. 443 (*Doge und Dogaresse*).
329 Ebd., S. 441 (*Doge und Dogaresse*).
330 Ebd., S. 442 (*Doge und Dogaresse*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dung bereits den sinnlichen Genuss, den der Intrigant Bodoeri ihm gerade erst versprochen hat. Die Unterredung zwischen Bodoeri und Falieri beschreibt also, parallel zu derjenigen zwischen Antonio und Margareta, einen Eintritt in die Welt des Phantastischen und des Phantasmatischen. Die Intrige gelingt, der Doge ist begeistert: »›Ich will sie sehen, ich will sie sehen‹, rief der Doge«.[331]

Als ein *Bild*, das den Männern lebhaft und leibhaftig *vor Augen steht*, wird Annunziata zum Inbegriff des begehrten Objekts. Die Vorstellung der begehrenswerten Frau lässt die mediale Distanz zwischen Sprache und Bild im Phantasma verschwinden: Das gesprochene Wort wird *unmittelbar* in ein Bild umgesetzt. In dieser Energie der *Darstellung* kann der Kern des Phantastischen bei Hoffmann gesehen.[332] Das Begehren der Protagonisten Hoffmanns, die Identität des eigenen Ich zu erlangen und das begehrte Objekt zu erreichen, wird durch das Bestreben des Erzählers verdoppelt, dem Leser gleichfalls eine Vorstellung vom Erzählten zu vermitteln und so auch ihn in den Austausch der phantastischen Energien einzubeziehen. Eine solche Einmischung des Erzählers, wie sie nicht selten ist bei Hoffmann, findet sich in *Doge und Dogaresse* in einer Beschreibung Annunziatas.

»Es war in der Tat ein wunderlich Schauspiel, den alten Dogen Marino Falieri zu sehen mit seiner blutjungen Gattin. Er, zwar stark und robust genug, aber mit greisem Bart, tausend Runzeln im braunroten Gesicht, mit mühsam zurückgebogenem Nacken, pathetisch daher schreitend; Sie, die Anmut selbst, fromme Engelsmilde im himmlisch schönen Antlitz, unwiderstehlichen Zauber im sehnsüchtigen Blick, Hoheit und Würde auf der offnen lilienweißen von dunklen Locken umschatteten Stirne, süßes Lächeln auf Wang' und Lippen, – das Köpfchen geneigt in holder Demut, den schlanken Leib leicht tragend – daher schwebend – ein herrliches Frauenbild, heimatlich in anderer höherer Welt. – Nun, ihr kennt wohl solche Engelsgestalten, wie sie die alten Maler zu erfassen und darzustellen wußten. – So war Annunziata.«[333]

Der Erzähler *behauptet* die Schönheit Annunziatas nicht einfach, er will sie vorführen, indem er Detail für Detail auflistet und die Perfektion jedes Körperteils versichert. Selbstverständlich ist auch diese Auflistung wiederum ein Klischee, das um nichts mehr ›plastisch‹ ist als die pure Versicherung, es handele sich um eine ›schöne‹ Frau. »So ist es mit der

331 Ebd., S. 443 (*Doge und Dogaresse*).

332 Vgl. Hertz: Freud und der Sandmann (wie Anm. 181), S. 143, sowie Kap. III. 4.

333 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 455f. (*Doge und Dogaresse*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Schönheit«, schreibt Barthes: »sie kann nur tautologisch sein (affirmiert unter dem Namen der Schönheit) oder analytisch (wenn man ihre Prädikate durchläuft), doch niemals synthetisch.«[334] Der Erzähler, um diese Schwäche seiner Darstellung wissend, wechselt das Register, indem er das Bild Annunziatas kurzerhand mit einem als jederzeit präsent vorausgesetzten Idealbild der Schönheit aus der Kunst identifiziert: »*Nun, ihr kennt wohl solche Engelsgestalten, wie sie die alten Maler zu erfassen und darzustellen wußten. – So war Annunziata.*« So wird Annunziatas Schönheit letztlich, wenn schon nicht durch eine Auflistung ihrer Körperteile, durch die Identität ihrer Erscheinung mit den Bildern der »alten Maler« bezeugt. »Erzählung« und »Bild« scheinen sich hier nahezukommen, insofern Hoffmann in der Beschreibung Annunziatas – ersichtlich vor allem in der Beschreibung der Kopfhaltung – explizit auf das Bild Kolbes referiert, welches in der Rahmenhandlung als ›Anstoß‹ des Textes ausgegeben wird. Die Erzählung führt nicht nur vor, dass ihre Protagonisten durch ein »*Bild*« Annunziatas verzaubert sind; sie lädt ausdrücklich auch ihre Leser dazu ein, sich ebenfalls ein Bild von ihrer Schönheit zu machen. Insofern die Gleichsetzung von Bild und Wirklichkeit die Vorbedingung des »*wahnsinnigen Strebens*« ist, lädt der Erzähler zum Wahnsinn ein.

Neben dem Phantasma der Schönheit (für die ›Liebesgeschichte‹) besteht das Phantasma der Macht (für die ›historische‹ Geschichte). Der Handlungsstrang um die ›Intrige‹ Marino Bodoeris kulminiert gegen Ende der Erzählung in einer »Verschwörung wider die Signorie«,[335] welche die aristokratische Ordnung Venedigs beseitigen und bei deren Gelingen der »alte Marino Falieri als souverainer Herzog von Venedig ausgerufen werden solle.«[336] Gleich einem Taschenspieler zaubert Hoffmanns Erzähler nun den Pflegevater Antonios hervor, Bertuccio Nenolo, der bisher »in dem Meeresgrund begraben«[337] geglaubt wurde. Die von dem Streben nach Macht angetriebene Verschwörung (»Beide, Nenolo und Bodoeri, wünschten dem alten Falieri den Fürstenmantel, um selbst mit ihm zu steigen«[338]) erweist sich alsbald als kläglich scheiternder Operettenstaatsstreich, den die aristokratischen Kräfte »im ersten Aufglimmen ersticken«[339] können. Dem gesamten Personal der ›politischen‹ Handlung wird kurzer Prozess gemacht, und mit wenigen Worten werden der Intri-

334 Barthes: S/Z (wie Anm. 139), S. 117.

335 Hoffmann: Sämtliche Werke in sechs Bänden (wie Anm. 58), Bd. 4, S. 477 (*Doge und Dogaresse*).

336 Ebd.

337 Ebd.

338 Ebd., S. 478f. (*Doge und Dogaresse*).

339 Ebd., S. 479.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gant Bodoeri, der alte Falieri und auch der gerade erst wiederauferstandene Nenolo hingerichtet:

»Am andern Morgen erblickte der von Todesschrecken zermalmte Pöbel das entsetzliche Schauspiel, das jedes Blut in den Adern gerinnen machte. Der Rat der Zehen hatte noch in derselben Nacht das Todesurteil über die Häupter der Verschwornen, die ergriffen worden, gefällt. Erdrosselt wurden sie auf dem kleinen Platze zur Seite des Palastes von der Galerie herabgelassen [...] Unter den Leichnamen befanden sich Marino Bodoeri und Bertuccio Nenolo. Zwei Tage nachher wurde der alte Marino Falieri von dem Rate der Zehen verurteilt und auf der sogenannten Riesentreppe des Pallastes hingerichtet.«[340]

Die Formulierung, der Anblick der Leichen sei ein »*Schauspiel*« gewesen, fällt auf. Tatsächlich wird der Begriff in der Erzählung wiederholt verwendet und markiert jeweils eine hervorgehobene Szene (»das allerherrlichste Schauspiel«,[341] »ein wunderlich Schauspiel«,[342] »ein wunderlich seltsames Schauspiel«[343]). Indem ihr Scheitern zum *Schauspiel* wird, zeigt sich die unfreiwillige Komik des Handelns der Verschwörer und Intriganten. Ihr Streben nach Macht war, mit den Worten Antonios, ein »wahnsinniges Streben«, insofern es eigenen Einflüsterungen und Suggestionen folgte, welche von der Wirklichkeit schnell widerlegt wurden.

Da alle Figuren durch das Phantasma bestimmt werden, das ihnen *vor Augen steht*, wird auch die Dogaresse nicht nur als Objekt der Phantasmen beschrieben. Glaubt man dem Bericht der alten »Amme« Margareta, so »erinnert« auch sie sich an die Begegnung mit Antonio in ihrer Kindheit. Die Vermittlung, die sie zwischen Antonio und Annunziata übernimmt, verläuft also in beide Richtungen: Sie bewirkt nicht nur die Erinnerung des jungen Mannes, sondern auch die der jungen Frau. So berichtet Margareta:

»Nachdem ich den neuen Verband gemacht, blickte sie mich an mit vor Freude leuchtenden Augen. Da sprach ich: Ei gnädige Frau Dogaressa, Ihr habt ja auch schon einmal einen Knaben gerettet, da Ihr die kleine Schlange tötetet, die ihn stechen wollte zum Tode als er schlief. – Tonino! da hättest du sehen sollen wie, als leuchte ein Strahl des Abendrots hinein, das blasse Antlitz sich schnell färbte – wie die Augen funkelndes Feuer blitzten. – ›Ach ja, Alte, sprach sie, ach ja – ich war noch ein Kind – auf meines Vaters Landhause. – Ach es war

340 Ebd., S. 480 (*Doge und Dogaresse*).
341 Ebd., S. 438 (*Doge und Dogaresse*).
342 Ebd., S. 455 (*Doge und Dogaresse*).
343 Ebd., S. 461 (*Doge und Dogaresse*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ein holder lieber Knabe – o wie gedenk ich noch seiner – es ist mir, als sei seit der Zeit mir gar nichts Glückliches mehr begegnet.«[344]

Die Szene der Supposition verdoppelt sich: Sowohl Antonio als auch Annunziata versuchen, ihr Leben nach dem Muster eines Traums zu gestalten. Gegen Ende der Erzählung scheinen Traum und Wirklichkeit tatsächlich übereinzukommen: »Antonio stürzte hin zu ihr; er bedeckte ihre Hände mit glühenden Küssen, er rief die Geliebte mit den süßesten, zärtlichsten Namen. Da schlug sie die holden Himmelsaugen langsam auf, sie sah Antonio [...], drückte ihn an ihre Brust – benetzte ihn mit heißen Tränen – küßte seine Wangen – seine Lippen.«[345] Die Bedingung der Möglichkeit dieser wechselseitigen Anagnorisis liegt freilich darin, dass beide Figuren durch dasselbe »wahnsinnige Streben« bestimmt werden.

Nichts anderes als ein gemeinsam geteiltes »wahnsinniges Streben« ist es, das Antonio und Annunziata zu ihrem vermeintlichen Glück finden lässt. Damit niemand diese vermeintliche Szene des Glücks für das letzte Wort der Erzählung halten kann und auf die Idee kommen mag, dass die durchgängige Ironie Hoffmanns hier durch die Realisierung einer Übereinstimmung und Harmonie zwischen ›Traum‹ und ›Realität‹, zwischen ›Bild‹ und ›Wirklichkeit‹ abgelöst würde, reißt Hoffmann die beiden Liebenden nur eine Seite später in exakt den Abgrund, in den Antonio sich schon im Gespräch mit Margareta durch ein »*wahnsinniges Streben*« hineingerissen gesehen hat. »›O mein Antonio! – o meine Annunziata!‹ So riefen sie des Sturms nicht achtend, der immer entsetzlicher tobte und brauste. Da streckte das Meer [...] die schäumenden Wellen wie Riesenarme empor, erfaßte die Liebenden und riß sie samt der Alten hinab in den bodenlosen Abgrund!«[346] Als Abgrund ist der Wahnsinn die Ironie, welche eine Vereinbarkeit von ›Traum‹ und ›Wirklichkeit‹ suggeriert *und* zugleich von der Unvereinbarkeit beider weiß. Was sich im allgemeinen Diskurs Hoffmanns als enthusiastisches bzw. mesmeristisches Sprechen über den Wahnsinn differenzieren lässt, wird in seinen Erzählungen durch eine ironische Erzählstruktur zusammengeführt.

344 Ebd., S. 471 (*Doge und Dogaresse*).
345 Ebd., S. 481 (*Doge und Dogaresse*).
346 Ebd., S. 482 (*Doge und Dogaresse*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

IV. »This Dreaming, this Somnabulism« (Carlyle)

»The higher the Wisdom, the closer was ist neighbourhood and kindred with mere insanity; literally so; – and thou wilt, with a speechless feeling, observe how highest Wisdom, struggling up into this world, has oftentimes carried such tinctures and adhesions of Insanity still cleaving to it hither!«
(Th. Carlyle: *Past and Present*)

»I am going to write – Nonsense. It is on ›Clothes‹. Heaven be my comforter!«
(Th. Carlyle: *Two Note Books*)

IV. 1 Humor und Wahnsinn (Jean Paul)

Humor und Satire – Unendliche Tollheit

In § 32 der *Vorschule der Ästhetik* (1804) kommt Jean Paul auf die »Humoristische Totalität« zu sprechen. Jean Paul setzt voraus, dass sowohl ›Satire‹ als auch ›Humor‹ grundsätzlich durch destruktive Energie bestimmt sind. Satire und Humor klagen an: Sie weisen auf Fehler, Irrtümer und Verrücktheiten hin. Während der »gemeine Satiriker« jedoch »ein paar wahre Geschmacklosigkeiten und sonstige Verstöße aufgreifen und an seinen Pranger befestigen« mag, nimmt »der Humorist [...] fast lieber die einzelne Torheit in Schutz, den Schergen des Prangers aber samt allen Zuschauern in Haft, weil nicht die bürgerliche Torheit, sondern die menschliche, d.h. das Allgemeine sein Inneres bewegt.«[1] Darin liegt die »Totalität« des Humors: Er richtet sich auf das Allgemeine, nicht, wie die Satire, auf das Besondere.

1 Jean Paul: Sämtliche Werke. Hrsg. von Norbert Miller. Abteilung I: Bd. 1-6. Abteilung II: Bd. 1-4. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1996, Abt. I, Bd. 5, S. 125 (*Vorschule der Ästhetik*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Unterschied zwischen Satire und Humor ist in diesem Sinn vor allem eine Unterscheidung der eigenen Position. Die Satire geht von der Position einer gesetzten Ordnung aus (das Wortfeld des »Prangers«, der »Haft« lässt das juristische Gesetz anklingen) und zeigt Abweichungen von dieser Ordnung auf. Der satirische Witz fungiert als eine Art Staatsanwalt: Er entdeckt Verstöße gegen die Ordnung und zeigt eine Unordnung auf, wo Ordnung herrschen sollte. Der Humor hingegen verlässt diese sichere Position: Indem er niemanden anprangert, sondern »den Schergen des Prangers samt allen Zuschauern in Haft« nimmt, ist es die Ordnung *selbst*, die er anklagt. Damit geschieht mehr als nur eine symmetrische Umkehrung der Anprangerung einer einzelnen »Geschmacklosigkeit« durch den Satiriker, denn der Humor richtet sich nicht nur gegen diejenigen, die andere wegen eines Verstoßes gegen die Ordnung anklagen, sondern gegen die Möglichkeit dieser Anklage überhaupt, gegen das Prinzip der Ordnung.

»Der Humor, als das umgekehrt Erhabene«, schreibt Jean Paul, »vernichtet nicht das Einzelne, sondern das Endliche durch den Kontrast mit der Idee.«[2] Indem Humor die »Totalität« aller Endlichkeit, jeder Ordnung und jeden Sinns angreift und »vernichtet«, stellt es wie das Erhabene (in Jean Pauls Interpretation) eine Beziehung zwischen dem Unendlichen und dem Endlichen her. Das Erhabene stellt, auf der einen Seite, als das »*angewandte Unendliche*«[3] einen paradoxen Kontrast zwischen der endlichen Natur eines Zeichens und der unendlichen Idee des Bezeichneten dar (hierin folgt Jean Paul recht nahe der »Analytik des Erhabenen« in der *Kritik der Urteilskraft*)[4] und versucht so, Unendlichkeit darstellbar zu machen. Der Humor dagegen stellt, auf der anderen Seite, den Gegensatz zwischen der endlichen Erscheinung und der unendlichen Idee der Erscheinung dar und »vernichtet« das Endliche damit. Es geht im Humor nicht um die Darstellung eines nicht darstellbaren Unendlichen im Endlichen, sondern um die *Überwindung* des Endlichen durch seine überbietende Kontrastierung mit einem Unendlichen.

Im Gegensatz zum Erhabenen, welches versucht, das Unendliche im Endlichen sichtbar zu machen und deswegen auf ein Verschwinden des Endlichen zielt, bietet der Humor Endliches und Unendliches *zugleich* dar, um ihre Spannung hervortreten zu lassen. Jean Paul beschreibt dieses Zugleichsein disparater Elemente als einen raschen Wechsel, als eine

2 Ebd.

3 Ebd., S. 106.

4 Vgl. vor allem Immanuel Kant: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Willhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, Bd. 5, S. 365 (*KdU § 29*, B 124).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sich beschleunigende Denkbewegung. »Etwas der Keckheit des vernichtenden Humors Ähnliches«, schreibt Jean Paul,

»gleichsam einen Ausdruck der Welt-Verachtung kann man bei mancher Musik, z. B. der Haydnschen, vernehmen, welche ganze Tonreihen durch eine fremde vernichtet und zwischen Pianissimo und Fortissimo, Presto und Andante wechselnd stürmt. Etwas zweites Ähnliches ist der Skeptizismus, welcher [...] entsteht, wenn der Geist sein Auge über die fürchterliche Menge kriegerischer Meinungen um sich her hinbewegt; gleichsam ein Seelen-Schwindel, welcher *unsere* schnelle Bewegung plötzlich in die *fremde* der ganzen stehenden Welt umwandelt.«[5]

Humor zwingt den menschlichen Verstand, sich zwischen zwei widersprüchlichen Standpunkten hin- und herzubewegen, um schließlich jeden Standpunkt zu verlieren. Weit davon entfernt, eine »mild lächelnde Betrachtung« in »ruhiger Distanz« und »weltüberwindender Stimmung«[6] zu sein, entfaltet er eine Dynamik, welche der ihm ausgesetzte Person jeden sicheren Grund entzieht. Humor ist nicht die einfache und einmalige Umkehrung eines Standpunktes (wie es die »gemeine Satire« ist), sondern der Zwang, noch jede Umkehrung umzukehren, bis sich ein *Seelen-Schwindel* einstellt und es unentscheidbar werden lässt, ob die taumelnde Bewegung des Fallenden eine eigene (»*unsere*«) oder *fremde* Bewegung ist.

In diesem Sinn stellt Humor nicht zuletzt die Identität des Humoristen in Frage. Insofern der Konflikt zwischen der unendlichen Idee und der endlichen Realität durch die »Totalität« des Humors nicht nur eine einzelne »Geschmacklosigkeit« oder einen einzelnen »Verstoß«, sondern schlechthin alles Endliche »vernichten« muss, erreicht er noch das Prinzip, anhand dessen ein »Verstoß« als solcher erkannt werden kann und also die Tätigkeit des Humoristen. Anders als der »gemeine Satiriker« kann der Humorist seine eigene Person nicht vor der destruktiven Energie seines Werks schützen, auch er selbst muss zum Ziel der Vernichtung werden. Nicht zuletzt diese Bedrohung der eigenen Identität ist es, die den Humor zum Auslöser eines »Seelen-Schwindels« werden lässt. Entsprechend ist Humor für Jean Paul nichts Versöhnendes und Gemütliches, sondern weitaus eher ein Akt der Gewalt, der das Selbst nicht nur verstört, sondern regelrecht zu vernichten droht:

5 Jean Paul: Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Abt. I, Bd. 5, S. 132 (*Vorschule der Ästhetik*).

6 Ingrid Strohschneider-Kohrs: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen: Niemeyer 1960 (Hermea. 6), S. 150.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

»Wie überhaupt die Vernunft den Verstand (z. B. in der Idee einer unendlichen Gottheit), wie ein Gott einen Endlichen, mit Licht betäubt und niederschlägt und gewalttätig versetzt: so tut es der Humor, der ungleich der Persiflage den Verstand verlässet, um vor der Idee fromm niederzufallen. Daher erfreuet sich der Humor oft geradezu an seinen Widersprüchen und Unmöglichkeiten, z.B. in Tiecks Zerbino, worin die handelnden Personen sich zuletzt nur für geschriebne und für Nonsense halten, und wo sie der Leser auf die Bühne und die Bühne unter den Preßbengel ziehen.«[7]

Der Konflikt zwischen Unendlichkeit und Endlichkeit zeigt sich hier als derjenige zwischen Vernunft und Verstand: der Streit der Fakultäten in der Version Jean Pauls. Insofern der Humor ein Selbst dazu bringt, sich für eine fiktionale Figur und für »Nonsense« zu halten und damit seine eigene Identität zu negieren, ist dieser Konflikt letztlich nichts anderes als Wahnsinn. Von Anfang an, nicht erst als »Seelen-Schwindel«, ist Humor Verrücktheit. Jean Paul verweist auf diesen Zusammenhang fortlaufend. So schreibt er im Anschluss an seine einleitende Bestimmung des Humors: »Es gibt für ihn keine einzelne Torheit, keine Toren, sondern nur Torheit und eine tolle Welt«.[8] Wenn der Humor aber eine »Totalität« ist und sich folglich nicht nur auf die Person des Humoristen, sondern auch noch auf sich selbst beziehen muss, dann konstatiert er nicht nur die »Tollheit« der »Welt«, sondern auch die eigene Tollheit. Humor ist insofern der Superlativ der Tollheit. »Da lacht der Mensch, denn er sagt: ›Unmöglich! Es ist viel zu toll‹«,[9] heißt es in § 34 der *Vorschule der Ästhetik*. Im folgenden Paragraphen über die »Humoristische Sinnlichkeit« spricht Jean Paul den Zusammenhang zwischen Humor und Wahnsinn explizit an.

»Insofern als ein solcher Jüngster Tag die sinnliche Welt zu einem zweiten Chaos auseinanderwirft – bloß um göttlich Gericht zu halten –, der Verstand aber nur in einem ordentlich eingerichteten Weltgebäude wohnen kann, indes die Vernunft, wie Gott, nicht einmal im größten Tempel eingeschlossen ist –: insofern ließe sich eine scheinbare Angrenzung des Humors an den Wahnsinn denken, welcher natürlich, wie der Philosoph künstlich, von Sinnen und von Verstande kommt und doch wie dieser Vernunft behält; der Humor ist, wie die Alten den Diogenes nannten, ein rasender Sokrates.«[10]

7 Ebd., S. 131.
8 Ebd., S. 125.
9 Ebd., S. 132.
10 Ebd., S. 139f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Humor ist für Jean Paul Wahnsinn, aber dieser Wahnsinn ist etwas anderes als das einfache Gegenteil der Vernunft.[11] Wenn er die »sinnliche Welt« zu »einem zweiten Chaos auseinanderwirft«, ist Humor nicht einfach eine Umkehrung der Ordnung, sondern die Destabilisierung der Ordnung; er vollzieht nicht einfach einen Positionswechsel, sondern einen Schritt in die Positionslosigkeit. Humor wirft den Humoristen in jenen grenzenlosen, unendlichen Raum der Vernunft, in dem nur ein Gott sich auskennen kann, um von dort aus über die Grenzen und Verirrungen des endlichen Raums Gericht halten zu können. Der Humorist kann aber nicht die sichere und externe Position eines Gottes einnehmen, sondern er muss die Endlichkeit *in der Endlichkeit* ›zerstören‹ und kann allenfalls *ex negativo* eine Vorstellung der Unendlichkeit erhalten. Daraus ergibt sich eine unbequeme Position für den Humoristen. Insofern Humor niemals an einem Ort stillstehen kann – auch und gerade nicht an dem extramundanden Ort der grenzenlosen Vernunft –, sondern sich jederzeit durch eine »fürchterliche Menge kriegerischer Meinungen um sich her« bewegen muss, bis er zu einem »*Seelen-Schwindel*« führt, ist die Einsicht in die Grenzen des Endlichen trotz der Assoziierung des Humoristen mit der göttlichen Vernunft vor allem eine Einsicht in die Grenzen des eigenen Ich.

»Da im Humor das Ich parodisch heraustritt«,[12] schreibt Jean Paul: Es tritt hervor und teilt sich »in den endlichen und unendlichen Faktor«[13] seiner selbst, um seine eigene Endlichkeit und Limitation zu sehen. Man wird allerdings nicht übersehen können, dass auch das Heraustreten des Ich aus sich selbst es dem Selbst nicht erlaubt, einen ruhigen, gar »unendlichen« Standpunkt einzunehmen, von dem aus es seine endliche Seite betrachten könnte.[14] Für einen Augenblick in die Höhe der unendlichen Vernunft gehoben, muss der Humorist, wie jene »Person« aus Tiecks *Zerbino* vor allem erkennen, dass sein Ich nichts mehr als das Er-

11 Vgl. auch Gerd Held: Menstruum universalis oder das flüchtige Salz des Komischen. Zur Auflösung der Form bei Jean Paul. In: Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik. Festschrift für Ralph-Rainer Wuthenow zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Carolina Romahn und Gerold Schipper-Hönicke. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 35-47, hier: S. 43.

12 Jean Paul: Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Abt. I, Bd. 5, S. 135 (*Vorschule der Ästhetik*).

13 Ebd., S. 132.

14 Vgl. Götz Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie. Tübingen: Niemeyer 1983, S. 233.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gebnis einer sprachlichen Fiktion und insofern »Nonsense« ist.[15] Hieraus erklärt sich, warum der Humorist, im Gegensatz zum »gemeinen Satiriker«, jederzeit von seiner eigenen Destruktion betroffen ist: Der von ihm diagnostizierte Wahnsinn ist immer (auch) sein eigener Wahnsinn. »Ferner«, führt Jean Paul aus,

»erklärt durch die Totalität sich die humoristische Milde und Duldung gegen einzelne Torheiten, weil diese alsdann in der Masse weniger bedeuten und beschädigen, und weil der Humorist seine eigne Verwandtschaft mit der Menschheit sich nicht leugnen kann; indes der gemeine Spötter, der nur einzelne ihm fremde abderitische Streiche des gemeinen und gelehrten Wesens wahrnimmt und aufzählt, im engen selbstsüchtigen Bewußtsein seiner Verschiedenheit – als Hippozentaur durch Onozentauren zu reiten glaubend – desto wilder von seinem Pferde herab die Kapuzinerpredigt gegen die Torheit hält, als Früh- und Vesperprediger in hiesiger Irrenanstalt der Erde.«[16]

Schließt der gemeine Spötter sich selbst vom Irrsinn aus und fordert eine Irrenanstalt für die »Abderiten« um sich, erkennt der Humorist die ganze Erde als eine einzige Irrenanstalt, in der auch er ein Insasse bleiben muss. In dieser ›Totalisierung‹ des Wahnsinns schließt Jean Paul an Kants Ausführungen über die »Verrücktheit« im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* an.[17] Ferner knüpft Jean Pauls Konzept des Humors, wie schon das Wort des »parodischen Heraustretens« des Ich im Humor und der Bezug auf Tieck zeigt, an Schlegels Beschreibung der Ironie als »permanenter Parekbase«[18] an. Auch Kants Schreibweise im *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* weist notwendigerweise – bedingt durch die Einsicht in den Zusammenhang von Sprache und Wahnsinn – eine ›ironische‹ oder ›humoristische‹ Selbstbezüglichkeit auf, aber erst Schlegel verbindet diese Schreibpraxis mit dem literarischen, aus der antiken Komödie überlieferten Modell der Parekbase. Im gleichen Maße, wie Ironie für Schlegel grundsätzlich Wahnsinn ist,[19] »verlässet« Jean Pauls Humor

15 Vgl. zur sprachlichen Verfaßtheit des ›Ich‹ in Schlegels Theorie der Ironie auch Kap. III. 1.

16 Jean Paul: Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Abt. I, Bd. 5, S. 128 (*Vorschule der Ästhetik*).

17 Vgl. zur Absolutierung des Wahnsinns bei Kant vor allem Kap. II. 4.

18 Friedrich Schlegel: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. [Bisher:] Bd. 1-14, Bd. 16-23. Paderborn u.a.: Schöningh, Zürich: Thomas 1958-1995, Bd. 18, S. 85 (*Zur Philosophie*, Nr. 668).

19 Vgl. Kap. III. 1.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

jederzeit »den Verstand«.[20] Es muss somit als ein arges Missverständnis bewertet werden, wenn in Jean Pauls Beschreibung des Humors eine Revision oder gar Kritik der Schlegelschen Überlegungen zur Ironie gesehen wird.[21]

Der Bezug zur Schlegelschen Ironie wird besonders an der Stelle deutlich, an der Jean Paul ausdrücklich betont, dass die destruktive Energie des Humors sich nicht zuletzt gegen die eigene Sprache des Humoristen richtet. In nur einem Satz entwirft Jean Paul eine Poetik des ungeschriebenen Buches, die nicht nur Freude an schlechten Büchern zu erwecken vermag, sondern auch die semiotische Struktur des Humors erläutert.

»Vive la Bagatelle, ruft erhaben der halb-wahnsinnige Swift, der zuletzt schlechte Sachen am liebsten las und machte, weil ihm in diesem Hohlspiegel die närrische Endlichkeit als die Feindin der Idee am meisten zerrissen erschien und er im schlechten Buche, das er las, ja schrieb, dasjenige genoß, welches er sich dachte.«[22]

Die beste Literatur, so muss man folgern, ist schlechte Literatur. Gleich dem verzerrten Bild eines Hohlspiegels gibt sich das schlechte Buch als eine Entstellung des von ihr Dargestellten (der Idee) zu erkennen. Wie ein »Hohlspiegel« stellt die schlechte Literatur die Endlichkeit verzerrt dar, aber insofern diese Endlichkeit selbst »*närrisch*« und also verkehrt, verdreht und verzerrt ist, vernichtet sich die »*Feindin der Idee*« zur Freude des »halb-wahnsinnigen« Swift. Die Verzerrung des Endlichen in der endlichen Darstellung macht – *indirekt* – die Unendlichkeit der Idee darstellbar, denn die »*Zerrissenheit*« der »närrischen Endlichkeit« erlaubt es dem Leser, vom Dargestellten überhaupt abzusehen und dasjenige zu »genießen«, was er sich denkt. Humor erlaubt so eine Beziehung zur Unendlichkeit (der Idee), indem sich in ihm die endlichen Zeichen in einen *zerreißenden* und *vernichtenden* Widerspruch zueinander begeben und sich so wechselseitig negieren. Aus der Vernichtung der endlichen Zeichen des endlichen Verstandes durch sich selbst ergibt sich indirekt ein Genuss für die unendliche Vernunft. Es geht hier folglich nicht allein darum, dass in »dem freien Entschluß, das Mangelhafte zu tun, [...] eine Erhebung über den Mangel« läge, weil es in dem Autor das »Bewußt-

20 Jean Paul: Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Abt. I, Bd. 5, S. 131 (*Vorschule der Ästhetik*).

21 Vgl. Katrin Seebacher: Poetische Selbst-Verdammnis. Romantikkritik der Romantik. Freiburg i.Br.: Rombach 2000 (Cultura. 13), S. 83f.

22 Jean Paul: Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Abt. I, Bd. 5, S. 125 (*Vorschule der Ästhetik*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sein« erwecke, »es stehe ihm frei, noch schlechtere zu verfertigen und sich zugleich vollendete zu denken.«[23] Weitaus eher geht es um die Vernichtung der endlichen Zeichen und ihre genussreiche Ersetzung durch ein unendliches Signifikat in einem Verstand, der sich in diesem Akt selbst vernichtet und überschreitet zur Wahrnehmung dessen, was *a priori* jenseits jeglichen Verstandes liegt. Es kann nicht verwundern, dass der sich solcherart selbst negierende und überschreitende Verstand Swifts »halbwahnsinnig« genannt werden muss.

IV. 2 Die drei Bücher in »Sartor Resartus«

Die »Allerley-Wissenschaft«

Ein schlechtes Buch zu schreiben, um sich ein ungeschriebenes Buch denken zu können; ein Buch schreiben mit einem anderen Buch vor Augen, das man im eigenen Schreiben dennoch unweigerlich verfehlen wird – diese Schreibweise des »halbwahnsinnigen Swift« bestimmt nicht nur die Form von Jean Pauls *Leben des Quintus Fixlein*, sondern auch die von Carlyles *Sartor Resartus*. Dass die intensive Beschäftigung Carlyles mit Jean Pauls Texten – er übersetzte unter anderem *Schmelzles Reise nach Flätz* und das *Leben des Quintus Fixlein* ins Englische – seine Spuren in *Sartor Resartus* hinterlassen hat, ist bereits ausführlich beschrieben worden. Diese Spuren reichen von der Ebene der Handlung bis hin zur Verwendung einzelner Motive oder stilistischer Merkmale (Neologismen, Metaphern).[24] Insbesondere aber die Multiplikation der Bücher im Buch *Sartor Resartus* schließt an die Vorgaben der Jean Paulschen Theorie des Humors an.

Carlyles Roman ist über weite Strecken ein Kommentar, eine Übersetzung, eine Paraphrase eines anderen – ungeschriebenen, fiktionalen – Buches. Es ist ein Buch, das geschrieben wurde im Gedanken an ein anderes Buch. Die ›Handlung‹ des Romans wird dadurch bestimmt, dass

23 Müller: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie (wie Anm. 14), S. 231f.

24 Vgl. René Wellek: Carlyle und die deutsche Romantik [1929]. In: ders.: Konfrontationen. Vergleichende Studien zur Romantik. Übers. von Rolf Dornbacher. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (edition suhrkamp. 82), S. 42-90, hier: S. 65-84; J. W. Smeed: Thomas Carlyle and Jean Paul Richter. In: Comparative Literature 16 (1964), S. 226-253; Peter Allan Dale: *Sartor Resartus* and the Inverse Sublime: The Art of Humorous Deconstruction. In: Allegory, Myth, and Symbol. Hrsg. von Morton W. Bloomfield. Cambridge, London: Harvard University Press 1981 (Harvard English Studies. 9), S. 293-312.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ein nicht mit einem Namen bezeichneter englischer »Editor« sich vor die Aufgabe gestellt sieht, »a new Book from Professor Teufelsdröckh of Weissnichtwo«[25] über die Philosophie der Kleidung (*Die Kleider ihr Werden und Wirken*) nicht nur zu besprechen, sondern es auch zu übersetzen, zusammenzufassen, zu kritisieren, zu erklären und zu kommentieren. Über den Autor dieses Werks erfährt der Leser im dritten Kapitel des ersten Buchs genaueres. Professor Diogenes Teufelsdröckh ist, »by title and diploma, *Professor der Allerley-Wissenschaft*, or as we should say in English, ›Professor of Things in General‹«.[26] Was aber ist das Fachgebiet eines Professors, der für »Dinge überhaupt«, für die »Allerley-Wissenschaft« und also für schlechthin *Alles* zuständig zu sein behauptet? Ist eine Wissenschaft von Allem nicht per se die Parodie einer Wissenschaft? Der hybride Anspruch, über schlechthin Alles, über die Gesamtheit aller Dinge, Wissen besitzen zu wollen, scheint notwendigerweise zu komischer Selbstüberschätzung und zu delirierender Beliebigkeit und absoluter Zerstreuung jedes Wissens zu führen. Der Anspruch des deutschen Professors, für die »Dinge überhaupt« zuständig zu sein, erinnert in diesem Sinn an die vielzitierte Äußerung Carlyles, er wolle »a kind of ›Satirical Extravaganza on Things in General‹« verfassen; »it contains more of my opinions on Art, Politics, Religion, Heaven, Earth and Air, than all the things I have yet written.«[27] Der Professor der »*Allerley-Wissenschaft*« erscheint aus dieser Perspektive zunächst wie eine irrsinnige Witzfigur, nicht mehr als ein Anlass für eine endlose Reihung satirischer Bemerkungen. »The Science of Things in General – Method or Madness?«,[28] lautet von Anfang an die Frage.

Demgegenüber darf nicht übersehen werden, dass »Allerley-Wissenschaft« eine nicht unzutreffende Beschreibung für das Programm einer universellen Transzendentalphilosophie ist, wie es zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Deutschland formuliert wird. Nachdem Kant die Philosophie nicht mehr über die Zuständigkeit für ein Gebiet des Wissens (etwa: Moralphilosophie oder Ästhetik), sondern allein durch das Wissen über

25 Thomas Carlyle: Sartor Resartus [1833-1834]. Hrsg. von Kerry McSweeney und Peter Sabor. Oxford, New York: Oxford University Press 1999, S. 6.

26 Ebd., S. 14.

27 Brief an Dr. Carlyle, 27. Mai 1833. Vgl. Smeed: Carlyle and Jean Paul (wie Anm. 24), S. 231.

28 Vgl. Winnifred Janssen: The Science of Things in General – Method or Madness? In: Dutch Quarterly. Review of Anglo-American Letters 7 (1977), S. 23-44. Trotzdem der Artikel die Thematik des Wahnsinns im Titel führt, geht er leider auf sie nicht näher ein.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

die *Grenzen* des eigenen Wissens bestimmt,[29] ändert sich auch die Rolle der Philosophie in der Architektur der Universität. In seinem *Deducirten Plan einer zu Berlin zu errichtenden höheren Lehranstalt* (1807) weist Fichte der Philosophie keine geringere Aufgabe zu als die, schlechthin alle geistigen Tätigkeiten mit dem kritischen Auge der Vernunft zu prüfen und zu verstehen, d.h. in die Gesamtheit eines Systems zu bringen. So schreibt Fichte:

»Nun ist dasjenige, was die *gesammte* geistige Thätigkeit, mithin auch alle besonderen und weiter bestimmten Aeusserungen derselben wissenschaftlich erfasst, die Philosophie: von philosophischer Kunstbildung müsste sonach den besonderen Wissenschaften ihre Kunst gegeben, und das, was ihnen bisher blosse, vom guten Glück abhängende Naturgabe war, zu besonnenem Können und Treiben erhoben werden; *der Geist der Philosophie wäre derjenige, welcher zuerst sich selbst, und sodann in sich selber alle anderen Geister verstände* [...].«[30]

Nicht nur sich selbst, sondern »*in sich selber alle anderen Geister*« zu verstehen: Darin liegt für Fichte die unermessliche Aufgabe der Philosophie, die ein – buchstäblich – ungeheures philosophisches Selbstbewusstsein erfordert. Wo Kant die Philosophie noch vor allem über das Wissen der (eigenen) Grenzen bestimmen wollte, wird die Disziplin bei Fichte schlechthin grenzenlos. Damit kein Zweifel an der Zuständigkeit der Philosophie für buchstäblich Alles bleiben kann, setzt Fichte noch ausdrücklich hinzu: »wenn nur wirklich der philosophische Geist und die Kunst des Philosophirens entwickelt ist, so wird ganz von selbst diese sich über *die gesammte Sphäre des Philosophirens* ausbreiten, und diese in Besitz nehmen«.[31] Und im folgenden Paragraphen 19 heißt es, nun mit aller Deutlichkeit: »Mit diesem also entwickelten philosophischen Geiste, als der reinen Form des Wissens, *müsste nun der gesammte wissenschaftliche Stoff in seiner organischen Einheit* auf der höheren Lehranstalt aufgefasst und durchdrungen werden, also dass man genau wüsste, was zu ihm gehöre oder nicht, und so die strenge Grenze zwischen Wissenschaft und Nichtwissenschaft gezogen würde«.[32] Fichtes Plan für die zu grün-

29 Vgl. Cathy Caruth: Empirical Truths and Critical Fictions. Locke, Wordsworth, Kant, Freud. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1991, S. 61.

30 Johann Gottlieb Fichte: Sämmtliche Werke. Hrsg. von Immanuel Hermann Fichte. Bd. 1-11. Berlin: de Gruyter 1971, Bd. 8, S. 122 (*Deducirter Plan,* § 16; Hervorhebung von mir, O. K.).

31 Ebd., S. 124 (*Deducirter Plan*, § 18; Hervorhebung von mir, O. K.).

32 Ebd., S. 125 (*Deducirter Plan*, § 19).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dende Berliner Universität kulminiert in einem gigantomanischen, schlechthin eine völlige Totalität alles Wissens und Wissbaren umfassenden Programm des Auffassens, Verstehens und Durchdringens.[33] Nachdem Kants Philosophie als »alleszermalmend« missverstanden wurde, wird sie bei Fichte allesschluckend und allesverdauend.

Der Anspruch, eine Wissenschaft von *Allem* zu vertreten, kann allerdings nur eingelöst werden, wenn es ein transzendentales Prinzip gibt, dem es gelingt, die auseinanderstrebenden Partikel der Empirie und des Wissens in einem Prinzip zu vereinen. In der *Kritik der reinen Vernunft* weist Kant der Vernunft die Rolle zu, »das Systematische der Erkenntnis« zu ermitteln, »d.i. den Zusammenhang derselben aus einem Prinzip.«[34] Kant hebt jedoch hervor, dass die »Idee der systematischen Einheit [...] nur dazu dienen [sollte], um als regulatives Prinzip sie in der Verbindung der Dinge nach allgemeinen Naturgesetzen zu suchen«.[35] Als ein reines regulatives Prinzip ist die Idee der systematischen Einheit allen Wissens nicht mehr als eine (hilfreiche) Fiktion, die keineswegs zur legitimierenden Basis einer Wissenschaft oder gar Universitätsarchitektur taugt. Denn dieser Idee Wirklichkeit zu unterstellen, hieße, so Kant, »den Begriff einer solchen höchsten Intelligenz, weil er an sich gänzlich unerforschlich ist, anthropomorphistisch«[36] zu bestimmen.

Von der systematisierenden Kraft der Vernunft ist freilich in *Sartor Resartus* keine Rede. Um so nötiger erscheint hier eine Kraft oder ein Mittel, um die auseinanderstrebenden Einzelheiten und Vielheiten zusammenzubringen und ihnen eine Einheit aufzuprägen. Der Herausgeber beginnt seine Ausführungen mit einem Überblick über die Fortschritte der Wissenschaft, der bereits den ironischen Grundton des gesamten Buches anklingen lässt.

»Our Theory of Gravitation is as good as perfect: Lagrange, it is well known, has proved that the Planetary System, on this scheme, will endure for ever; Laplace, still more cunningly, even guesses that it could not have been made on any other scheme. Whereby, at least, our nautical Logbooks can be better kept;

33 Einige Widersprüche und Paradoxien des Fichteschen Universitätsentwurfs habe ich an anderer Stelle herauszuarbeiten versucht. Vgl. Verf.: Universität als Zeitvertreib? J. G. Fichtes »Deducirter Plan einer zu Berlin zu errichtenden höheren Lehranstalt«. In: Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder. Hrsg. von Alexander Karschnia, Oliver Kohns, Stefanie Kreuzer und Christian Spies. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 119-129.

34 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 4), Bd. 2, S. 566 (*KrV* B 673).

35 Ebd., S. 598 (*KrV* B 720).

36 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

and water-transport of all kinds has grown more commodious. Of Geology and Geognosy we know enough: what with the labours of our Werners and Huttons, what with the ardent genius of their disciples, it has come about that now, to many a Royal Society, the Creation of a World is little more mysterious than the Cooking of a Dumpling; concerning which last, indeed, there have been minds to whom the question, *How the apples were got in*, presented difficulties.«[37]

Geradezu im klassischen Verständnis der Ironie nach Quintilian tadelt Carlyles Herausgeber, indem er lobt. Das Wissen der Menschen über die Gravitation ist »perfekt«, so umfassend, dass Wissenschaftler so gewitzt sein können, sicher zu sein, dass das Planetensystem nur nach dieser Theorie entstanden sein kann. In ihrer Überheblichkeit scheint den Mitgliedern der Königlichen Akademien die Entstehung der Welt kaum rätselhafter zu sein als die Zubereitung eines Apfels im Schlafrock; indem aber einige Akademiker sich ratlos fragen, wie der Apfel hineingekommen sein mag, zeigt sich allzu deutlich die Grenze ihres Könnens. Der Überblick über den Stand des menschlichen Wissens, den Carlyles Herausgeber wortreich gibt, vermittelt daher vor allem einen Eindruck: das Wissen ist ein eigentliches Unwissen, das ein beliebiges und geschwätziges Sprechen hervorbringt.

Was der Herausgeber im ersten Kapitel parodistisch und ironisch gegen die zeitgenössische Philosophie und Wissenschaft vorbringt, wird im achten Kapitel (»The World out of Clothes«), in einem ›Zitat‹ aus dem Buch Teufelsdröckhs, in direkter Form geäußert.

»Pity that all Metaphysics had hitherto proved so inexpressibly unproductive! The secret of Man's Being is still like the Sphinx's secret: a riddle that he cannot rede; and for ignorance of which he suffers death, the worst death, a spiritual. What are your Axioms, and Categories, and Systems, and Aphorisms? Words, words. High Air-castles are cunningly build of Words, the Words well bedded also in good Logic-mortar; wherein, however, no knowledge will come to lodge.«[38]

Fundamentaler könnte eine Anklage gegen das moderne Wissen nicht sein. Solange der »Mensch« das Geheimnis seines eigenen Daseins nicht lösen kann, solange er also sich selbst und seine Beziehung zur Welt nicht verstanden hat, bleibt sein gesamtes Wissen ein Luftschloss, errichtet aus bloßen Wörtern, die nur den *Anschein* von Wissen vermitteln, aber kein tatsächliches Wissen sind.

37 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 3.
38 Ebd., S. 43.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Im schlechtesten Fall wäre Metaphysik und Wissenschaft damit als Täuschung entlarvt (dies entspräche Platons Kritik an den Sophisten). Im günstigsten Fall wäre sie ein delirierender Irrsinn, ein Fall jener geschwätzigen »Unsinnigkeit«, als welche Kant das »Unvermögen« bezeichnet, »seine Vorstellungen auch nur in den zur Möglichkeit der Erfahrung nötigen Zusammenhang zu bringen.«[39] Wer Wörter aneinander reiht, ohne zu bemerken, dass sie keinen Bezug zu ihrem Gegenstand haben, wer glaubt, das Universum verstanden zu haben, aber noch nicht einmal ein Gebäck verstehen kann, ist schlechthin verrückt. Die Sentenz »*Words*, *words*« als Antwort auf die selbstgestellte Frage nach dem Status der vorhandenen »Axiome, Kategorien, Systeme und Aphorismen« ist nicht zufällig ein Zitat der Antwort Hamlets auf die Frage Polonius' nach seiner Lektüre: »What do you read, my lord? / Hamlet: Words, words, words.«[40] Wem Wörter nur noch zusammenhanglos erscheinen, ohne jede Möglichkeit, sie noch auf einen Referenten oder Sinn zu beziehen, der ist einer vollständigen Verrücktheit verfallen.

Die Passage ist allerdings auch umgekehrt lesbar – mit dem Ergebnis, dass es die Verrücktheit des deutschen Professors ist, die ihn dazu verleitet, nur ›Worte‹ erkennen zu können, wo andere Zusammenhang und Sinn vorfinden. Es stellt sich die Frage, wer hier verrückt ist: die Metaphysik, die nur Wörter hervorbringt und das mit ›Wissen‹ verwechselt, oder aber der Professor Teufelsdröckh, der unfähig, Wörter mit einer Bedeutung zu versehen? Wenn man Teufelsdröckhs Angriff auf die zeitgenössische Metaphysik auf sich selbst anwendet, zeigt sich, dass auch seine eigene Sprache weitaus eher »cunningly« auf die Macht der Worte setzt als auf die einer nicht-sprachlichen, sachlichen Logik. Der letzte Satz der zitierten Passage verdankt seine Evidenz vor allem der Assonanz zwischen »*logic*«, »*knowledge*« und »*lodge*«. Das eigene Sprechen Teufelsdröckhs folgt eher dem sprachlichen *Schein* von Logik und baut seinerseits ein gewitztes Luftschloss aus Wörtern.

Diese Umkehrung und Anwendung der Teufelsdröckhschen Anklagen auf seine eigene Reden wird von der Lektüre des Buchs *Die Kleider ihr Werden und Wirken* durch den englischen »Editor« unterstützt. Mehr als einmal zweifelt der Herausgeber an der Zurechnungsfähigkeit des Professors, und immer wieder reflektiert er über die Möglichkeit von dessen Wahnsinn. Dabei ist es vor allem das Exaltierte, Ungewöhnliche,

39 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 4), Bd. 6, S. 530 (*Anthropologie § 49*, BA 144).

40 William Shakespeare: Gesamtwerk. Englisch und Deutsch. Übersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck. Hrsg. von L. L. Schücking. Bd. 1-6. Augsburg: Weltbild Verlag 1996, Bd. 4, S. 109 (*Hamlet* II, 2).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Bizarre, Unförmige und Unverständliche an der Sprache des Deutschen, die den Engländer daran zweifeln lässt, ob das ihm vorliegende Buch *genial* ist oder schlichtweg eine unsinnige Folge von *Wörtern* darstellt. »Up to this hour«, heißt es, »we have never fully satisfied ourselves whether it is a tone and hum of real Humour, which we reckon among the very highest qualities of genius, or some remote echo of mere Insanity and Inanity, which doubtless ranks below the very lowest.«[41]

Nicht wenige Kommentare haben in diesem Sinn die Beziehung zwischen dem englischen »Editor« und dem deutschen Metaphysiker in den Dualismus von ›Gesundheit‹ und ›Irrsinn‹ übersetzt und den Kontrast »between the visionary, exhortative, yet curiously jokey German professor and the seemingly common-sensial and conservative but equally saturnine English Editor«[42] als das Zentrum der Handlung und Ausgangspunkt der satirischen und ironischen Energie des Textes bestimmt.

Die Zuschreibung des Attributs ›verrückt‹ erscheint in *Sartor Resartus* demnach jederzeit umkehrbar. Der Leser kann den Standpunkt Teufelsdröckhs einnehmen und die englische Metaphysik und Wissenschaft für delirierend halten; er kann jedoch jederzeit auch den zahlreichen Andeutungen des Herausgebers folgen, die Argumentation des Professors gegen sich selbst wenden und den Roman als eine satirische Darstellung der Verrücktheit deutscher Philosophie halten.

Es geht in *Sartor Resartus* folglich um nicht weniger als um die Möglichkeit von sprachlicher Bedeutung und Sinn überhaupt und die durch Bedeutung ermöglichte Relation von Sprache zur ›Welt‹. Die satirische und ironische Sprache des Textes darf nicht zu dem Urteil verleiten, Carlyles Buch verfolge nicht ein zutiefst ernsthaftes Anliegen. Hierin schließt Carlyle präzise an Jean Pauls Ausführungen über das Wesen des Humors an: Die wechselseitige Vernichtung der endlichen Zeichen führt zur Evokation eines unendlichen, übersinnlichen Signifikats.

In diesem Sinn stellt Carlyles Roman die Frage, welche Sprache etwas anderes als »*words*, *words*« sein und sich dem »Geheimnis des menschlichen Daseins« annähern kann. Wie es auch in einem Text, einem Roman anders nicht sein könnte, verfolgt Carlyle die Frage nach der

41 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 24f.

42 Morton Gurewitch: The Comedy of Romantic Irony. Lanham, New York, Oxford: University Press of America 2002, S. 50. Vgl. Janice L. Haney: »Shadow-Hunting«: Romantic Irony, *Sartor Resartus*, and Victorian Romanticism. In: Studies in Romanticism 17 (1978), S. 307-333, hier: S. 318-327; Manfred Matheis: Signaturen des Verschwindens. Das Bild des Philosophen in der Literatur und Philosophie um 1800. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997, S. 56.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Möglichkeit von Bedeutung nur auf der Ebene der Wörter, indem er verschiedene Modelle des Bedeutens vorführt und reflektiert. Wie im Fall des »halbwahnsinnigen Swift«, der ein Buch liest und sich dabei ein anderes denkt, ergibt sich diese Thematisierung der Möglichkeit des Bedeutens auch in Carlyles Roman durch eine Multiplikation der Bücher im Buch.

Das Buch des »Editors« und das Teufelsdröckhs

Das trifft insbesondere für die Einführung des englischen »Editors« zu. Dieser sieht sich vor die Aufgabe gestellt, das umfangreiche und sperrige Werk *Die Kleider ihr Werden und Wirken* des deutschen Professors Diogenes Teufelsdröckh sowie einige Dokumente über das Leben des Professors, für das englische Publikum (in Teilen) zu übersetzen, zusammenzufassen, verständlich zu machen und zu kommentieren. Im Vorwort zu *El jardín de senderos que se bifurcan* erwähnt Borges dieses Verfahren als eine Anregung für sein eigenes Schreiben. »Ein mühseliger und strapazierender Unsinn ist es, dicke Bücher zu verfassen«, schreibt Borges;

»auf fünfhundert Seiten einen Gedanken auszuwalzen, dessen vollkommen ausreichende, mündliche Darlegung weniger Minuten beansprucht. Ein besseres Verfahren ist es, so zu tun, als gäbe es diese Bücher bereits, und ein Résumé, einen Kommentar vorzulegen. So machte es Carlyle in *Sartor Resartus*, so Butler in *The Fair Heaven*: Werke, behaftet mit der Unvollkommenheit, daß sie eben auch Bücher sind, nicht minder tautologisch als die anderen.«[43]

Kann das Verhältnis der ersten beiden Bücher in *Sartor Resartus*, dasjenige zwischen dem Buch *Sartor Resartus* des fiktiven Herausgebers und Teufelsdröckhs Buch *Die Kleider ihr Werden und Wirken*, tatsächlich in erster Linie als Résumé oder Kommentar verstanden werden? Neben den

43 Jorge Luis Borges: Vorwort. In: ders.: Fiktionen. Erzählungen 1939-1944. Übers. von Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992, S. 13. Borges weist in einer weiteren Anmerkung zu *Sartor Resartus* zudem auf eine bereits vor Jean Paul bestehende literarische Tradition hin, den eigenen Text als die Übersetzung eines durch einen anderen Autor geschriebenen Text auszuweisen: Schon Cervantes gibt den *Don Quijote* als die Übertragung einer arabischen Handschrift aus. Vgl. Jorge Luis Borges: Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*. In: ders.: Persönliche Bibliothek. Übers. von Gisbert Haefs. Frankfurt am Main: Fischer 1995, S. 44-45, hier: S. 44.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Passagen, die tatsächlich vorgeben, Auszüge des Werks des deutschen Metaphysikers zu referieren oder zu übersetzen, stehen nicht wenige Abschnitte, in denen viel eher die Möglichkeit einer Übersetzung, eines Verstehens überhaupt thematisiert wird. Der Herausgeber verfehlt in seinem Schreiben notwendig dasjenige, was der deutsche Professor in seinem Buch geschrieben hat, und in seiner Reflexion über dieses Verfehlen – in seiner Reflexion über das Verfehlen der Reflexion – gleicht das Schreiben des Herausgebers demjenigen des »halbwahnsinnigen Swift«, der schlechte Bücher schreibt und liest, um sich *ideale* (der Idee entsprechende) Bücher »denken« zu können. *Sartor Resartus* ist, kurz gesagt, ein Buch über ungeschriebene und ungelesene, über unschreibbare und unlesbare Bücher.

Vor allem in der Beziehung zwischen dem fiktiven »Editor« und dem deutschen Philosophen Teufelsdröckh, die durch das gesamte Buch hindurch spannungsreich bleibt, zeigt sich, dass das Verhältnis zwischen dem geschriebenen Buch, »our *Sartor Resartus*«,[44] und dem Buch Teufelsdröckhs keineswegs als einfaches Résumé oder als einfacher Kommentar zu verstehen ist. Der Herausgeber, der sich selbst zu Beginn als »a young enthusiastic Englishman, however unworthy«[45] einführt, fällt in seiner Rezeption des deutschen Buches umgehend von einem Extrem in das nächste. Der Herausgeber antwortet auf die begeisternde Sprache Teufelsdröckh mit einer angesteckten, gleichfalls rückhaltlos begeisterten Sprache (»consummate vigour, a true inspiration: his burning Thoughts step forth in fit burning Words, like so many full-formed Minervas, issuing amid flame and splendour from Jove's Head; a rich, idiomatic diction, picturesque allusions, fiery poetic emphasis«[46]).

In die Sprache einer kritischen Rezension verfallend, notiert der Herausgeber zugleich aber auch unkonzentrierte Passagen (»the merest commonplaces«[47]) und sieht sich letztendlich immer wieder vor die Frage gestellt, ob er es in dem Buch und in den Papieren des Professors überhaupt mit sinnvoller Sprache zu tun hat. Die »Sonne« des Genies vermischt sich in der Beobachtung des Herausgebers mit dem »Nebel« der Unklarheit und der Unsinnigkeit:

»It were a piece of vain flattery to pretend that this Work on Clothes entirely contents us; that it is not, like all works of Genius, like the very Sun, which, though the highest published Creation, or work of Genius, has nevertheless

44 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 10.
45 Ebd., S. 16.
46 Ebd., S. 24.
47 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

black spots and troubled nebulosities amd its effulgence, – a mixture of insight, inspiration, with dulness, double-vision, and even utter blindness.«[48]

Der Verdacht, in den Texten des deutschen Metaphysikers nicht nur die Sonne des »Genies«, sondern auch blanken Unsinn und Wahnsinn vorzufinden – und also überhaupt keinen sinnvollen Text vor Augen zu haben, sondern *words*, *words*, *words* –, verlässt den Herausgeber im Laufe seiner Arbeit nicht. Bedrohlich ist dieser Verdacht deswegen, weil sich nicht nur die Begeisterung – oder das Genie – des Professors als kontagiös erweist, sondern ebenso auch seine Verwirrung und seine Verrücktheit. Durch die Beschäftigung mit der Sprache des deutschen Philosophen in Unordnung gebracht, verliert auch die Sprache des englischen »Editors« jeden Sinn und Zusammenhalt und droht, seine Leser in England gleichfalls anzustecken:

»Or, to speak without metaphor, with which mode of utterance Teufelsdröckh unhappily has somewhat infected us, – can it be hidden from the Editor that many a British Reader sits reading quite bewildered in head, and afflicted rather than instructed by the present Work?«[49]

Sowohl in seiner genialen »Einsicht« und »Begeisterung« (*insight*, *inspiration*) als auch in seiner Verrücktheit und Zusammenhangslosigkeit besteht die Macht des zu bearbeitenden Textes vor allem darin, den eigenen Text zu »infizieren«, wie es der Herausgeber ausdrücklich »*without metaphor*« sagt. Die Verrücktheit des stammelnden, unzusammenhängenden Unsinns, der von dem Sprechen des Metaphysikers ausgeht, ist somit nicht ansteckend wie eine Krankheit, sondern sie ist buchstäblich eine solche. Es geht um eine Kraft der *Übertragung*, die nicht mehr nach dem Modell der Metapher gedacht werden kann.

J. Hillis Miller hat, bezogen auf die Darstellung der Arbeit des »Editors« in *Sartor Resartus*, mit einigem Recht festgestellt, dass die Narration sich hier selbst zum problematischen Gegenstand der Handlung macht. »In Carlyle's *Sartor*, as in novels by Conrad or Faulkner, the act of narration, in which someone retrospectively reconstructs the past from ambiguous documents, is foregrounded as a problematic and uncertain

48 Ebd., S. 22. Vgl. ebd., S. 141: »Singular Teufelsdröckh, would thou hadst told thy singular story in plain words! [...] Nothing but innuendos, figurative crotchets: a typical Shadow, fitfully wavering, prophetico-satiric; no clear logical Picture.«

49 Ebd., S. 204.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

enterprise.«[50] Problematisch und ungewiss ist das Unternehmen des Erzählens, so kann dieser Gedanke verlängert werden, allerdings nicht nur aufgrund fehlender Sicherheit über die ›Authentizität‹ der dem Herausgeber vorliegenden Dokumente, sondern weil die in den Texten zur Sprache gebrachte Problematisierung der Möglichkeit des Bedeutens und Verstehens sich auf die Sprache des Herausgebers zu übertragen droht.

Das »Buch der Natur«

Die Beziehung zwischen dem »Editor« und seiner Arbeit des Schreibens über ein ihm vorausgehendes und vorliegendes Konvolut von Papieren und einem Buch wiederholt jene Beziehung, die *innerhalb* des Buches (des Professors) zwischen dem Professor Teufelsdröckh und einem wiederum *ihm* vorausgehenden Buch statthat. Der Akt des Erzählens wird somit nicht nur einmal, sondern gleich auf zwei Ebenen als ein problematisches Unternehmen dargestellt. Das *Buch der Natur*, das *Buch der Dinge* ist dasjenige Buch, auf welches das Schreiben des Professors sich genau in dem Maße bezieht, wie das Schreiben des »Editors« sich auf seines. In diesem Sinn parodieren und persiflieren sich die Probleme des Schreibens bei beiden Personen wechselseitig. Wie der Herausgeber vorgibt, eine geraffte Version eines ihm vorliegenden, ungleich umfassenderen Buchs wiederzugeben, so bezieht sich auch dieses wiederum auf ein anderes Buch, das nicht »geschrieben«, sondern allenfalls »gedacht« werden kann. Im dem »Natural Supernaturalism« betitelten Kapitel des dritten Bandes erhebt sich die Diktion Teufelsdröckhs zu einer geradezu prophetischen, tatsächlich aber eher transzendentalprophetischen Emphase:

»We speak of the Volume of Nature: and truly a Volume it is; – whose Author and Writer is God. To read it! Dost thou, does man, so much as well know the Alphabet thereof? With its words, Sentences, and grand descriptive Pages, poetical and philosophical, spread out through Solar Systems, and Thousands of Years, we shall not try thee. It is a Volume written in celestial hieroglyphs, in the true Sacred-Writing; of which even Prophets are happy that they can read here a line and there a line. As for your Insititutes, and Academies of Science, they strive bravely; and, from amid the thick-crowded, inextricably intertwisted hieroglyphic writing, pick out, by dextrous combination, some Letters in the

50 J. Hillis Miller: ›Hieroglyphical Truth‹ in *Sartor Resartus*: Carlyle and the Language of Parable. In: Victorian Perspectives. Six Essays. Hrsg. von John Clubbe und Jerome Meckier. Newark: University of Delaware Press 1989, S. 1-20, hier: S. 3.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

vulgar Character, and therefrom put together this and the other economic Recipe, of high avail in Practice. That Nature is more than some boundless Volume of such Recipe, or huge, well-nigh inexaustible Domestic-Cookery Book, of which the whole secret will, in this wise, one day, evolve itself, the fewest dream.«[51]

Wiederum geht es um die zentrale Frage der Möglichkeit von sprachlicher Bedeutung. Teufelsdröckh skizziert zwei Methoden, das »Buch der Natur« zu lesen. Auf der einen Seite gibt es die »*Academies of Science*«. Über diese sagt Teufelsdröckh, dass sie sich »tapfer« um ein richtiges Verständnis des »Buches der Natur« bemühen, aber diese Aussage ist nichts als Ironie, denn die Akademien deuten das Buch in diesem »Bemühen« gewaltsam um und verfälschen es. Tatsächlich verfertigen sie – gemäß ihrer Orientierung an ökonomischem Nutzen und der Verwendbarkeit des Wissens in der Praxis – ein vollständig *neues* Buch, das mit dem tatsächlichen »Buch der Natur« nur wenig gemeinsam hat. Sie übersetzen das heilige Buch der Natur in ein Kochbuch, ein Material zum praktischen Nutzen. Die Beschreibung der »Akademie« verläuft demnach parallel zur Anklage gegen die zeitgenössische Metaphysik und Wissenschaft aus dem Kapitel »The World out of Clothes«, in der Teufelsdröckh die Axiome, Kategorien, Systeme und Aphorismen gänzlich als phantastische »High Air-castles« und als nicht mehr denn als »*words, words*« verwirft. Das Buch der Natur beinhaltet aber, so der deutsche Professor, mehr als die wissenschaftlichen Exzerpisten und Hermeneuten aus ihm machen wollen. Gleich einem Philologen klagt er die Korrumpierung des göttlichen Textes in seiner weltlichen Überlieferung an. Auf der anderen Seite, den wissenschaftlichen Akademien gegenübergestellt, gibt es die »*Prophets*«, die ebenfalls ein neues Buch über das »Buch der Natur« schreiben. Sie gehen dabei mit ungleich mehr Ehrfurcht und Achtung zugange als die wissenschaftlichen Akademien und sind glücklich, wenn sie nur hier und dort eine Zeile entziffern können. Um das »Buch der Natur« lesen zu können, suggeriert die Passage, braucht man die Demut der Propheten, nicht die anmaßende Selbstsicherheit und Selbstgewissheit der Wissenschaftler.

Aber von welcher Position aus spricht Teufelsdröckh? Indem er die Aussagen sowohl der Wissenschaftler als auch der Propheten bewerten kann, schreibt er sich ein Wissen zu, dass über dasjenige *beider* Gruppen hinausgeht. Wenn der Professor schreibt, nur *die wenigsten* würden es sich träumen lassen, dass sich das ganze Geheimnis der Natur eines Tages weit über das von den Wissenschaftlern hinaus Geahnte hinaus selbst enthüllen werde, dann geht sein Wissen sogar noch über das dieser We-

51 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 195f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nigsten hinaus, denn er weiß, was jene nur träumen. Insofern es die Möglichkeit prophetischer Einsicht in das »Geheimnis« der Natur von einer bereits erreichten Einsicht zu bewerten scheint und dabei Transzendentalprophetie mit Begeisterung verbindet, scheint sein Wissen jenseits menschlicher Endlichkeit zu sein. Die prekäre Behauptung eines Wissens über das Unendliche liegt bereits in der Metapher vom »Buch der Natur« begründet, die bekanntlich eine lange philosophische und literarische Tradition besitzt und die Carlyle vor allem aus dem Umkreis der Autoren bekannt gewesen ist, die gemeinhin als ›Romantiker‹ bezeichnet werden. Die Frage nach der ›Lesbarkeit‹ natürlicher Zeichen wird in einigen naturphilosophischen Reflexionen Goethes gestellt, vor allem aber in Novalis' Fragmenten.[52] Hier zeigt sich die Problematik der Lesbarkeit freilich ungleich komplexer, als es die griffige Formel des »Buchs der Natur« suggeriert. Wenn die sichtbare Welt eine »Mitteilung« Gottes an die Menschen sein soll, ist sie bereits in dem Moment entstellt und unverständlich geworden, in dem sie nur als Buchstaben erscheinen kann. Unter der Bedingung der Arbitrarität der Zeichen ist auch das Buch der Natur nur ein Buch – und keineswegs ein verständlicher Geist. So schreibt Novalis:

»Alles, was wir erfahren ist eine *Mittheilung*. So ist die Welt in der That eine *Mittheilung* – Offenbarung des Geistes. Die Zeit ist nicht mehr, wo der Geist Gottes verständlich war. Wir sind beym Buchstaben stehn geblieben. Wir haben das Erscheinende über der Erscheinung verlohren. Formularwesen.«[53]

Carlyle hingegen liest Novalis als einen ungebrochenen ›Romantiker‹, dem alle Dinge sichtbare Verweise auf die Unendlichkeit Gottes sind. In seinem Essay über Novalis aus dem Jahr 1829 hebt Carlyle die besondere

52 Vgl. Hans Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt [1981]. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 592), S. 214-266; Hartmut Böhme: Denn nichts ist ohne Zeichen. Die Sprache der Natur: Unwiederbringlich? In: ders.: Natur und Subjekt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 (edition suhrkamp. 1470), S. 38-66. Vgl. zu Novalis' Fragmenten als Vorlage für die Semiotik in *Sartor Resartus* auch Richard W. Hannah: Novalis, Carlyle and the Metaphysic of Semeiosis. In: Deutsche Romantik and English Romanticism. Hrsg. von Theodore G. Gish und Sandra G. Frieden. München: Fink 1984 (Houston German Studies. 5), S. 27-41.

53 Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 1-3. München, Wien: Hanser 1978, Bd. 3, S. 383 (*Vorarbeiten 1798*). Vgl. Blumenberg: Die Lesbarkeit der Welt (wie Anm. 53), S. 256f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Beziehung hervor, die Novalis als Schriftsteller wie als Philosoph zur Natur hatte. Präzise formuliert ist es für Carlyle bemerkenswert, dass Novalis überhaupt eine *Beziehung* zur Natur hatte, welche für ihn eher eine vernehmliche *Stimme* denn ein Objekt nüchterner Betrachtung gewesen sei. Dass Carlyle hier ausdrücklich erwähnt, die Natur sei für Novalis »veil« und »Garment« des Übersinnlichen gewesen, lässt dessen Schriften durchaus als eine Inspiration für Teufelsdröckhs Philosophie der Kleidung erscheinen.

»He loves Nature with a singular depth; nay, we might say, he reverences her, and holds unspeakable communings with her: for Nature is no longer dead, hostile Matter, but the veil and mysterious Garment of the Unseen; as it were the Voice with which the Deity proclaims himself to man. These two qualities, – his pure religious temper, and heartfelt love of Nature, – bring him into true poetic relation both with the spiritual and the material World, and perhaps constitute his chief worth as Poet.«[54]

Was Novalis von der Verständlichkeit der Natur nurmehr in der Vergangenheitsform spricht, übersetzt sich für Carlyle in den Präsens. Die »Liebe« zur Natur erweckt diese zum Leben, sie ist nicht mehr ein toter Gegenstand, sondern eine sprechende Stimme. In seiner Hinwendung zur Natur bringt sich der »Poet« in eine Relation zu einer Entität, die erst *in* dieser Hinwendung überhaupt erst zum Subjekt und damit zum möglichen Teil einer Relation wird.

Die Rede vom »*Garment of the Unseen*«, die an die traditionelle Formel des ›Buchs der Natur‹ anschließt, ist in diesem Sinn nicht einfach eine Metapher, sondern eher eine Metatrope, eine transzendentale Trope. Sie wird nicht durch eine gegebene oder wie auch immer erkannte Ähnlichkeit ermöglicht, sondern sie *eröffnet* erst einen Raum, innerhalb dessen Ähnlichkeiten, Vergleiche und also Lesbarkeit und Verständlichkeit statthaben können. Wenn alle sichtbaren Dinge »veil« und »Garment« sind, ist ihre Sinnhaftigkeit und Verständlichkeit *a priori* dadurch garantiert, dass sie Produkte eines Wesens sind, das als Hersteller von Schleier und Kleid mit endlichen Kategorien der Tätigkeit und Produktion beschreibbar und begreiflich wird. Das sprachliche Zeichen und das materielle Ding werden einander *a priori* ähnlich und ineinander übersetzbar, insofern das letztere wie das erstere als die Äußerung eines sich mitteilenden Wesens begriffen wird. In diesem Sinn schreibt Teufelsdröckh: »One Bible I know, of whose Plenary Inspiration doubt is not so much as

54 Thomas Carlyle: Novalis [1829]. In: ders.: Critical and Miscellaneous Essays. Bd. 1-3. London: Chapman and Hall 1899-1904, Bd. 1, S. 421-467, hier: S. 444.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

possible; nay with my own eyes I *saw the God's-Hand writing it*: thereof all other Bibles are but Leaves, – say, in Picture-Writing to assist the weaker faculty.«[55]

Bereits Hamann notiert in *Ueber die Auslegung der Heiligen Schrift* kurz und bündig die Profession Gottes als »Schriftsteller«: »Gott ein Schriftsteller!«[56] Der Anthropomorphismus dieser Metatrope ist es, die Kant zu einer deutlichen Ablehnung geführt hat. Auf das Verständnis der gesamten materiellen Welt als signifikant geht er in der *Anthropologie*, im Abschnitt über das Zeichen, ein. Hier heißt es: »Die wirklichen, den Sinnen vorliegenden Welterscheinungen (mit *Schwedenborg*) für bloßes Symbol einer im Rückhalt verborgenen intelligiblen Welt ausgeben ist Schwärmerei.«[57] Wer behauptet, die Dinge der Welt seien als Zeichen lesbar, unterstellt ihnen eine Sinnhaftigkeit, über die innerhalb der Grenzen der menschlichen Endlichkeit keine Aussage zu treffen ist. Nur der ›Schwärmer‹ – derjenige, der die in den Kantschen Kritiken gezogenen Grenzen der Vermögen habituell überschreitet[58] – behauptet, etwas zu wissen, das dem menschlichen Wissen *a priori* entzogen ist.

Es kann hier nicht um die Frage gehen, ob Carlyle seinen fiktiven Professor nun als ›Schwärmer‹ darstellt oder nicht. Die Lektüre von *Sartor Resartus* lässt seine Leser niemals vergessen, dass die handelnden Gestalten keine Personen aus Fleisch und Blut sind, sondern fiktionale Konstrukte, nach deren geistiger Gesundheit zu fragen müßig sein muss. Ein angemessenes Verstehen des Romans darf entsprechend nicht nur nach der Philosophie Teufelsdröckhs oder seiner ›Ideologie‹ fragen, sondern muss auch die Stellung der Figur im symbolischen Gefüge der Narration untersuchen. *Sartor Resartus* ist ein Roman über das Schreiben und die Möglichkeit des Schreibens: Nicht nur der »Editor« ist wesentlich ein Schreibender, der fortlaufend über das Schreiben reflektiert, sondern auch Teufelsdröckh, der wiederum Gott als Autor und sein Werk, die Welt, als Schrift beschreibt. Die anthropomorphistische Analogie zwischen Schriftsteller und Gott eröffnet, wie zu zeigen versucht wurde, ein Feld der Ähnlichkeiten, innerhalb dessen Sprache in eine adäquate Beziehung zur ›Welt‹ gebracht werden kann. Im Feld dieser Analogie, so lautet das Versprechen Teufelsdröckhs, kann Sprache Bedeutung und

55 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 147 (Hervorhebung von mir, O. K.).

56 Johann Georg Hamann: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Josef Nadler. Bd. 1-6. Wien: Thomas-Morus-Presse im Herder-Verlag 1949-1957, Bd. 1, S. 5 (*Ueber die Auslegung der Heiligen Schrift*).

57 Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 4), Bd. 6, S. 498 (*Anthropologie § 35*, BA 107).

58 Vgl. Kap. II. 3.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sinn haben, um mehr zu sein als das unsinnige und verrückte Gestammel von »*words*, *words*, *words*«.

Wenn es eine Analogie zwischen Schriftsteller und Gott gibt, dann ist sie allerdings jederzeit in beide Richtungen lesbar. Einerseits folgt aus der Analogie: Gott ist ein Schriftsteller, insofern seine Werke geschriebene Zeichen sind, die für die Menschen lesbar sind. Andererseits folgt aber auch: Der Mensch wird in dem Moment zu einem Gott, in dem er zum Stift greift und sinnvolle Worte notiert. Indem er aus dem Nichts heraus eine Ordnung hervorbringt, gleicht der schreibende Mensch dem schöpferischen Gott. In diesem Sinn führt Carlyles Metaphysiker Teufelsdröckh ausdrücklich eine Analogie zwischen dem Ergreifen des Stiftes und dem schöpferischen »*Fiat*« Gottes aus:

»Hast thou not a Brain, furnished, furnishable with some glimmerings of Light; and three fingers to hold a Pen withal? Never since Aaron's Rod went out of practice, or even before it, was there such a wonder-working Tool: greater than all recorded miracles have been performed by Pens. For strangely in this so solid-seeming World, which nevertheless is in continual restless flux, it is appointed that *Sound*, to appearance the most fleeting, should be the most continuing of all things. The WORD is well said to be omnipotent in this world; man, thereby divine, can create as by a *Fiat*. Awake, arise! Speak forth what is in thee; what God has given thee, what the Devil should not take away.«[59]

In gewisser Weise ist diese Passage der Kulminationspunkt der gesamten Kleider- und Symboltheorie Teufelsdröckhs, der Moment, an dem der Bezug des Symbolischen – des *Wortes* – zur Sphäre des Übersinnlichen und Unendlichen klar ausgesprochen wird. Im Aussprechen und Niederschreiben des in Großbuchstaben gedruckten Wortes erreicht der Mensch Ähnlichkeit zu Gott, und diese Ähnlichkeit wiederum verspricht, in einem zweiten Schritt, die Sinnhaftigkeit der Sprache überhaupt zu garantieren.

Im mit Zauberkraft ausgestatteten »WORD« des schöpferischen Autor-Gottes scheint demnach das Gegenkonzept zu den vielen »*words*, *words*« der Metaphysiker und Wissenschaftler aufzufinden zu sein. Mit der Umkehrung der Analogie, in der nicht mehr Gott wie ein Schriftsteller, sondern der Schriftsteller wie ein Gott begriffen wird, verschiebt sich auch die Instanz, die der Sprache ihre Sinnhaftigkeit zuschreibt. Diese scheint nun nicht mehr Gott als Autor des ›Buchs der Natur‹ zu sein, sondern der Mensch als Autor seines eigenen Buchs – oder seiner eigenen Bücher. Die Sinnhaftigkeit des Wortes scheint gesichert dadurch, dass

59 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 150f. Vgl. Miller: ›Hieroglyphical Truth‹ in *Sartor Resartus* (wie Anm. 50), S. 16f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

der sprechende Mensch sich selbst in die Position eines Gottes begibt und seinen eigenen Sinn beglaubigt.

Diese Lösung lässt sich freilich schon durch den Versuch verunsichern, die Passage auf sich selbst anzuwenden. Tatsächlich hat der Passus, in dem Teufelsdröckh die Macht des Wortes als göttliches »*Fiat*« beschwört, nur wenig Ähnlichkeit mit einem derart kraftvollen Wort. Teufelsdröckh bereitet die Beschwörung des Wortes »Fiat« nicht nur metonymisch durch das »Brain, furnished, furnishable with some *glimmerings of Light*« vor und sichert sie zusätzlich durch den Vergleich mit dem biblischen Stab Aarons ab. Zugleich wird die schöpferische Kraft des Wortes, genau besehen, nicht festgestellt, sondern eher gefordert. Die schöpferische Macht wird nicht konstatiert, sondern imperativisch eingeklagt: »*Awake, arise! Speak forth what is in thee*«. Indem Teufelsdröckhs eigene Sprache hier in hyperbolischer Großzügigkeit auf das Arsenal rhetorischer Mittel und nicht auf die herrschende Macht göttlicher Befehle zurückgreift, erinnert sein Sprechen weitaus eher an die zahlreichen und vergeblichen »*words*, *words*« der Metaphysiker und Wissenschaftler als an das göttliche »WORD«. Der Wortreichtum und die Wortfülle der Aussage durchbrechen die Möglichkeit, an den Inhalt der Aussage zu glauben. Was Walter Benjamin über Robert Walser sagt, beschreibt auch Teufelsdröckhs Wortfülle: »Kaum hat er die Feder in die Hand genommen, bemächtigt sich seiner eine Desperadostimmung. Alles scheint ihm verloren, ein Wortschwall bricht aus, in dem jeder Satz nur die Aufgabe hat, den vorigen vergessen zu machen.«[60] In diesem Sinn bemerkt auch J. Hillis Miller, *Sartor Resartus* sei »one of the noisiest books among the classics of English Literature.«[61]

Wäre dieser Widerspruch einfach dem schlechten Stil oder der Inkonsequenz Carlyles anzulasten, dann hätte er eine rein akzidentielle Bedeutung und wäre nicht weiter der Rede wert. Interessant wäre dieser Widerspruch erst dann, wenn sich zeigen ließe, dass er aus der Kleider- und Symboltheorie des Buchs notwendig hervorgeht und auch in ihr selbst am Werke ist. Die sich selbst widersprechende Darstellung des Textes wäre dann nicht mehr der Ausdruck schriftstellerischer Schlampigkeit, sondern im Gegenteil der einer rigorosen Konsequenz. Es wird also nötig sein, die Symboltheorie Teufelsdröckhs in Grundzügen nachzuvollziehen.

60 Walter Benjamin: Robert Walser. In: ders.: Illuminationen. Ausgewählte Schriften I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 349-352, hier: S. 350.

61 Miller: ›Hieroglyphical Truth‹ in *Sartor Resartus* (wie Anm. 50), S. 3.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

IV. 3 Symbole

»This Dreaming, this Somnabulism«

Der Ausgangspunkt der Semiotik Teufelsdröckhs ist die Annahme, dass Sprache *grundsätzlich* – von Beginn an und von Grund auf, also sowohl historisch wie auch systematisch – *metaphorisch*, nach dem Modell der Metapher strukturiert ist. Teufelsdröckhs »Philosophie der Kleider« ist demzufolge notwendigerweise zugleich eine Philosophie der Metapher und der Übertragung. Die Sprache ist dabei das Paradigma des Kleides, und die Metapher das Paradigma des sprachlichen Zeichens.

»Language is called the Garment of Thought: however, it should rather be, Language is the Flesh-Garment, the Body, of Thought. I said that Imagination wove this Flesh-Garment; and does she not? Metaphors are her stuff: examine Language; what, if you except some few primitive elements (of natural sound), what is it all but Metaphors, recognised as such, or no longer recognised; still fluid and florid, or now solid-grown and colourless? If those same primitive elements are the osseous fixtures in the Flesh-garment, Language, – then are Metaphors its muscles and tissues and living integuments. An unmetaphorical stlyle you shall in vain seek for: is not your very *Attention* a *Stretching-to*?«[62]

In ihrem überdreht metaphorischen Stil evoziert die Passage den Eindruck einer perfekten Übereinstimmung von Aussage und Darstellung. »Than which paragraph on Metaphors did the reader ever chance to see a more surprisingly metaphorical?«,[63] fragt der »Editor« im Anschluss nicht ohne Recht. Die Aussage, Sprache sei von Grund auf metaphorisch, ist für sich genommen alles andere als originell. »Die bildhafte Sprache entstand zuerst, die eigentliche Bedeutung fand man zuletzt«,[64] heißt es in Rousseaus *Essai sur l'origine des langues*. In Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* wird bemerkt, »in Rücksicht geistiger Beziehungen« sei jede Sprache »ein Wörterbuch erblasseter Metaphern.«[65] In seiner Theorie des

62 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 57.

63 Ebd.

64 Jean-Jacques Rousseau: Versuch über den Ursprung der Sprachen, in dem von der Melodie und der musikalischen Nachahmung die Rede ist. In: ders.: Sozialphilosophische und Politische Schriften. In Erstübersetzung von Eckhart Koch, Dietrich Leube, Melanie Walz und Hanns Zischler sowie bearbeiteten und ergänzten Übersetzungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert. München: Winkler 1981, S. 163-221, hier: S. 171.

65 Jean Paul: Sämtliche Werke (wie Anm. 1), Abt. I, Bd. 5, S. 184 (*Vorschule der Ästhetik*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Symbols versucht Carlyles Protagonist Teufelsdröckh, aus diesem Grundsatz weitreichende Konsequenzen über das Verhältnis von Sprache und Welt abzuleiten. Die Metapher stellt das Paradigma des Symbols dar, insofern es in der Symboltheorie um die Möglichkeit und Vergewisserung von *Übertragung* geht – Übertragung nicht nur im Sinne von Kommunikation von einem Wesen zu einem anderen, sondern auch und gerade von einer Sphäre des Seins auf eine andere, als Verbindung zwischen der Sphäre der Phantasie einerseits und der Sphäre der Materie und der Sphäre des Übersinnlichen andererseits. Bereits in den Anmerkungen des »Editors« über seine Beziehung zu Teufelsdröckhs Schriften und Schreibstil zeigte sich zudem, dass »Übertragung« auch eine wesentliche poetologische Kategorie des Romans ist.

Wie sich allerdings in den Abschnitten zeigt, in denen Teufelsdröckh über das »Buch der Natur« spricht, lässt die Behauptung einer grundsätzlichen Metaphorizität von Sprache einige Fragen offen. Wird die in dem Modell der Metapher implizierte Analogie und Analogiefähigkeit zwischen ›Sein‹ und ›Sprache‹ durch ein göttliches Wesen garantiert, von dem mit Sicherheit gesagt werden kann, dass es das ›Sein‹ analog zu einer sprachlichen Aussage geschaffen hat, oder ist sie eine rein rhetorische Suggestion durch einen ebenso kreativen wie auch gottvergessenen menschlichen Autor? Die zentrale Frage Teufelsdröckhs nach dem Verhältnis der Sprache (und also des sprechenden Menschen) zur ›Welt‹ wird von der Annahme eines metaphorischen Charakters der Sprache nicht beantwortet. Sie ist denn auch nur die Grundannahme, an die Teufelsdröckh seine elaborierte Theorie und Philosophie der Kleidung anknüpft.

Diese Philosophie erweist sich alsbald als eine Philosophie des emblematischen und symbolischen Zeichens. Bereits im ersten Buch findet sich eine kurze Passage, welche von den Ausführungen über Kleider zum Zusammenhang aller Dinge als »Emblem« abschweift.

»All visible things are Emblems; what thou seest is not there on its own account; strictly taken, is not there at all: Matter exists only spiritually, and to represent some Idea, and *body* it forth. Hence Clothes, as depicable as we think them, are so unspeakably significant. Clothes, from the King's-mantle downwards, are Emblematic, not of want only, but of a manifold cunning Victory over Want. On the other hand, all Emblematic things are properly Clothes, thought-woven or hand-woven: must not the Imagination weave Garments, visible Bodies, wherein the else invisible creations und inspirations of our Reason are, like Spirits, revealed, and first become all-powerful [...]?«[66]

66 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 56.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wiederum, wie bereits in der Rede über die Zauberkraft des Wortes, geht es um Macht und Kraft. Hier allerdings geht es um die Kraft, welche es erst ermöglicht, von einer magischen Macht der Wörter zu sprechen: die Einbildung als Kraft, die Einbildungskraft (*imagination*). Sie ist diejenige Kraft, die Dinge mit einer Bedeutung versieht, indem sie sie als Verkörperung einer Idee, eines Zeichens betrachten kann. Als »Verkörperung« ist das Kleid in diesem Sinn ebenso ein Emblem wie das Emblem ein Kleid ist. Die gesamte sichtbare Welt ist ein Produkt der Einbildungskraft und wird bevölkert von ihren *Spirits* und *Inspirations*, von ihren Geistern und Begeisterungen. Die Einbildungskraft verbindet ein Wort mit einer Bedeutung, indem sie es mit einer Vorstellung verbindet. Umgekehrt kann der Sinn eines Wortes nichts anderes sein als die mit ihm verbundene Vorstellung. Die Wörter geben den Menschen die Vorstellung, in einer sinnvollen und sinnhaften Welt zu leben, aber diese ist notwendigerweise eine Welt des Phantasmas, des Geistes und der Geister, der Einbildungen und des Traums.

Keinem Wort kann eine Wahrheit zukommen, welche die Ebene des Vorstellbaren und damit des Eingebildeten und Phantastischen überschritte. Diesen Gedanken expliziert Teufelsdröckh im Zusammenhang mit seiner Kritik an den Dogmen der bisherigen Metaphysik, die nichts als *words*, *words* hervorbringe. Dass der Sinn jedes Wortes an die Sphäre des Phantastischen und Geisterhaften gebunden bleibt, führt er hier beispielhaft an der Bedeutung des Wortes »*Here*« vor: »Again, *Nothing can act but where it is*: with all my heart; only WHERE is it? Be not the slave of Words: is not the Distant, the Dead, while I love it, and long for it, and mourn for it, Here, in the genuine sense, as truly as the floor I stand on?«[67] Obzwar die einzige explizite Erwähnung Hegels in *Sartor Resartus* darin besteht, dass der »Editor« seinem Professor eine Widerlegung von »Hegel and Bardili« zutraut, welche er beide, »strangely enough, [...] included under a common ban«,[68] ist zumindest diese Passage über das »*Here*« unschwer als eine Paraphrase des ersten Kapitels der *Phänomenologie des Geistes* zu erkennen. Im Abschnitt über die »sinnliche Gewißheit« sind es die deiktischen Begriffe »*Dieses*« und »*Hier*«, die für Hegel die Unzulänglichkeit bloßer sinnlicher Evidenz beweisen.[69]

67 Ebd., S. 43.

68 Ebd., S. 12.

69 Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 1-20. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, Bd. 3, S. 85: »Das *Hier* ist z. B. der *Baum*. Ich wende mich um, so ist diese Wahrheit verschwunden und hat sich in die entgegengesetzte verkehrt: *Das Hier ist nicht ein Baum*, sondern vielmehr ein *Haus*. Das *Hier* selbst verschwin-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Anders als für Hegel gibt es allerdings für Teufelsdröckh keinerlei Möglichkeit, die Unsicherheit sinnlichen Wissens durch ein anderes Wissen (einer reinen Vernunft) und die Anbindung der Sprache an die phantasierende Einbildungskraft durch eine andere Sprache zu überbieten und zu ersetzen. Carlyles Metaphysiker folgert aus der Annahme, alle sichtbaren Dinge seien Zeichen, das notwendige Erscheinen allen Seins als Schein und Traum:

»So that is this so solid-seeming World, after all, were but an air-image, our ME the only reality: and Nature, with its thousandfold production and destruction, but the reflex of our own inward Force, the ›phantasy of our Dream‹; or what the Earth-Spirit in Faust names it, *the living visible Garment of God*«.[70]

Dass die Ausführungen Teufelsdröckhs zum Traum und zum Dasein als Traum mehr als eine wilde Aneinanderreihung einschlägiger Zitate aus Novalis' *Die Lehrlinge zu Saïs* (die »Phantasie ihres Traumes«[71]), Goethes *Faust* (»der Gottheit lebendiges Kleid«[72]) und Shakespeares *The Tempest* (»*We are such stuff* / As Dreams are made of; and our little Life / Is rounded with a sleep«[73]) beinhalten, zeigt indes ein anderer Abschnitt.

Hier geht es zentral um das Verhältnis der Sprache zur Welt, und dieses Verhältnis beschreibt Teufelsdröckh als Traum. In diesem Traum, in dieser Phantasmagorie und in diesem Somnabulismus ergibt sich ein Zwischenstadium, eine Mitte zwischen dem unsinnigen und irrsinnigen Sprechen der Metaphysiker und Wissenschaftler (die nur *words*, *words* ohne jede Bedeutung von sich geben) und dem demiurgischen Anspruch eines Autors, dessen Worte kraft seines göttlichen Seins Wahrheit sind.

---

det nicht; sondern *es ist* bleibend im Verschwinden des Hauses, Baumes usf. und gleichgültig, Haus, Baum zu sein.«

70 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 44.

71 Vgl. Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs (wie Anm. 53), Bd. 1, S. 213: »Die Andern reden irre, sagt ein ernster Mann zu diesen. Erkennen sie in der Natur nicht den treuen Abdruck ihrer selbst? Sie wissen nicht, daß ihre Natur ein Gedankenspiel, eine wüste Fantasie ihres Traumes ist.«

72 Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988, Bd. 3, S. 24 (*Faust* I, V. 509).

73 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 202. Vgl. Shakespeare: Gesamtwerk (wie Anm. 40), Bd. 6, S. 141 (*The Tempest*, IV/1).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das wache Träumen des Somnabulismus ist, so Teufelsdröckh, nichts anderes als das gesamte Leben auf der Erde:

»We sit as in a boundless Phantasmagoria and Dream-grotto; boundless, for the faintest star, the remotest century, lies not even nearer the verge thereof: sounds and many-coloured visions flit round our sense; but Hims, the Unslumbering, whose work both Dream and Dreamer are, we see not; except in rare half-waking glorious Rainbow; but the Sun that made it lies behind us, hidden from us. Then, in that strange Dream, how we clutch at shadows as if they were substances; and sleep deepest while fancying ourselves most awake! Which of your Philosophical Systems is other than a dream-theorem; a net quotient, confidently given out, where divisor and dividend are both unknown? What are all your national Wars, with their Moscow Retreats, and sanguinary hate-filled Revolutions, but the Somnabulism of uneasy Sleepers? This Dreaming, this Somnabulism is what we on Earth call Life; wherein the most indeed undoubtingly wander, as if they knew right hand from left; yet they only are wise who know they know nothing.«[74]

Die »Traumgrotte« Teufelsdröckhs ist natürlich abermals eine literarische Allusion, diesmal auf die Höhle des platonischen Gleichnisses. Wie im platonischen Mythos sind die Erdenbewohner für Carlyles Metaphysiker dazu gezwungen, »Schatten« für »Substanzen« zu halten, während die Sonne, die das Licht auf die Schatten wirft, sich *hinter* ihnen befindet. Teufelsdröckh geht es jedoch keineswegs um die Struktur einer Täuschung und noch weniger um die Aussicht auf die Überwindung dieser Täuschung. Im Unterschied zu den Insassen der platonischen Höhle gibt es für die Bewohner der »grenzenlosen Phantasmagorie« und »Traumgrotte«, welche die Welt selbst ist, nicht einmal die vorstellbare oder auch nur denkbare Möglichkeit, *entfesselt* zu werden und *aufzustehen*, um »den Hals herumzudrehen [...] und gegen das Licht zu sehn«.[75] Da der endlose und grenzenlose Traum, der das Leben ausmacht, sich aus den Phantasmen, Träumen und Somnabulismen der Einbildungskraft speist, ist Erkennen und Denken, das auf Sprache und damit auf die Einbildungen angewiesen bleiben muss, *a priori* dem Traum verfallen. In diesem »seltsamen Traum« schläft derjenige, der behauptet, wach zu sein, am tiefsten, während derjenige, der über seinen Schlaf weiß, am wachsten ist. Ein jedes philosophisches System muss unter diesen Um-

74 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 42f.

75 Platon: Sämtliche Werke. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Auf der Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck neu hrsg. von Ursula Wolf. Bd. 1-4. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, Bd. 2, S. 421 (*Politeia*, 517c).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ständen zugleich eine Traumtheorie und der Traum einer Theorie sein – ein Schatten, den man nicht mit einer Substanz verwechseln sollte.

Diese Aussage muss noch auf den Passus anwendbar sein, in dem sie getroffen wird. »We sit *as in* a boundless Phantasmagoria and Dreamgrotto«, schreibt Teufelsdröckh, und markiert mit dem »*as*« nicht einfach das Folgende als ein Gleichnis, eine Metapher oder eine Allegorie, sondern weitaus eher die epistemologische Unsicherheit, die jeder sprachlichen Aussage über die Welt aufgrund ihres notwendigerweise symbolischen Charakters zukommen muss. Teufelsdröckhs Symboltheorie ist so zugleich eine Traumtheorie und der Traum von einer Theorie, eine geträumte Theorie. Wer in diesem Traum wandelt und denkt, er könne seine linke Hand von der rechten unterscheiden, irrt sich und beweist, wie tief er schläft. Teufelsdröckh zitiert dagegen die klassische Formulierung der (sokratischen) Ironie (»*yet they only are wise who know they know nothing*«) und überführt sie auf den Stand ›romantischer‹ Ironie, indem er verdeutlicht, dass noch das Wissen über das eigene Nichtwissen keinesfalls ›Wissen‹ ist, sondern gleichfalls nur ein Traum. In dieser Paradoxie und Aporie ›vernichtet‹ sich – um den Begriff Jean Pauls wieder aufzunehmen – die Sprache selbst und weist sich in ihre Schranken. Die Einsicht in diese Schranken der eigenen Sprache und damit der Möglichkeiten menschlicher Erkenntnis und menschlichen Denkens überhaupt, hierin folgt die Symboltheorie Teufelsdröckhs der Jean Paulschen Theorie des Humors, ist die einzige Möglichkeit, indirekt – und negativ – einen Bezug zum Unendlichen und Übersinnlichen zu erhalten.

Die Passage über die »Phantasmagorien« und »Traumgrotten«, welche das Leben auf Erden sind, ist demnach, wie so viele Passagen in *Sartor Resartus*, gleichzeitig eine Erläuterung und eine Demonstration der Symboltheorie Teufelsdröckhs. Der Text entwickelt die Symboltheorie nicht einfach, sondern führt sie gleichzeitig aus und vor.

Symbol und Zeichen

Unter Berücksichtigung dessen, was bisher über die Zeichentheorie Teufelsdröckhs gesagt wurde, wird es nun möglich, die Ausführungen über das Symbol im gleichnamigen dritten Kapitel des dritten Buchs nachzuvollziehen, ohne sie zu vorschnell in bestimmte Traditionslinien einzuordnen. Die Verführung dazu ist groß, denn Teufelsdröckh spart auch hier nicht mit Zitaten und Anspielungen, von denen einige angetan sind, Missverständnisse über die Zielrichtung seiner Theorie anzuregen. Hier ist vor allem an die hyperbolische Passage aus dem Kapitel »Symbols« zu denken, in welcher der Herausgeber seinen Professor bezeichnen-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

derweise »on the verge of the inane«[76] sieht, woraufhin er folgende Lobrede Teufelsdröckhs auf das Symbol als »Verkörperung und Offenbarung des Unendlichen« kurzerhand abbricht und ausblendet:

»For it is here that Fantasy with her mystic wonderland plays into the small prose domain of Sense, and becomes incorporated therewith. In the Symbol proper, what we can call a Symbol, there is ever, more or less distinctly and directly, some embodyment and revelation of the Infinite; the Infinite is made to blend itself with the Finite, to stand visible, and as it were attainable, there. By Symbols, accordingly, is man guided and commanded, made happy, made wretched. He every where finds himself encompassed with Symbols, recognised as such or not recognised: the Universe is but one vast Symbol of God; nay, if thou wilt have it, what is man himself but a Symbol of God, is not all that he does symbolical; a revelation to Sense of the mystic god-given Force that is in him; a ›Gospel of Freedom‹, which he, the ›Messias of Nature‹, preaches, as he can, by act and word?«[77]

Es ist nicht schwer, in Teufelsdröckhs Bestimmung des Symbols als »Verkörperung und Offenbarung des Unendlichen« ein Echo der ontologischen Bestimmungen des Symbols durch zahlreiche Autoren der ›romantischen‹ Kunstphilosophie herauszuhören. Am ehesten kann man sich an Goethes Notiz aus den *Maximen und Reflexionen* erinnert fühlen, in der es heißt: »Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeinere repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig-augenblickliche Offenbarung des Unerforschlichen.«[78] Nun ist der Begriff des Symbols eine *der* zentralen Kategorien der Kunst- und Zeichentheorie der als ›romantisch‹ bezeichneten Zeit,[79] und es wäre aus-

76 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 167.

77 Ebd., S. 166f.

78 Goethe: Werke (wie Anm. 74), Bd. 12, S. 471.

79 Die Liste der potentiell relevanten Autoren ist lang: Kant, Schiller, Goethe, Herder, K. P. Moritz, Schelling, Creuzer, Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schlegel, Coleridge usw. Vgl. Hans-Georg Gadamer: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik [1960]. 6. Aufl. Tübingen: Mohr 1990, S. 77-87; Paul de Man: The Rhetoric of Temporality [1969]. In: ders.: Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Second Edition, Revised. Minneapolis: University of Minnesota Press 1983 (Theory and History of Literature. 7), S. 187-228; Tzvetan Todorov: Symboltheorien [1977]. Übers. von Beat Gyger. Tübingen: Niemeyer 1995 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. 54), S. 143-219; Ernst Behler: Symbol und Allegorie in der frühromantischen Theorie. In: ders.: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie 2. Paderborn u.a.: Schöningh 1993, S. 249-263.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sichtslos, hier mehr als nur ein paar Hinweise auf die Konstellation abgeben zu wollen, in die Teufelsdröckhs Symboltheorie sich einschreibt.

Während ›Symbol‹ und ›Allegorie‹ noch Mitte des 18. Jahrhunderts synonym als Mittel der Darstellung und Bezeichnung verstanden wurden, avanciert das (ursprünglich) theologische Konzept des Symbols gegen Ende des 18. Jahrhunderts, insbesondere in den kunstphilosophischen Bemühungen Goethes und durch sie, zum Gegenbegriff des rhetorischen Begriffs der Allegorie. Das ›Symbol‹ wird in diesen Überlegungen zum paradoxen Fall eines Zeichens, das kein Zeichen mehr ist, da es mit dem Bezeichneten zusammenfällt. »Das Symbol«, fasst Gadamer zusammen, »meint den Zusammenfall von sinnlicher Erscheinung und übersinnlicher Bedeutung, und dieser Zusammenfall ist, so wie der ursprüngliche Sinn des griechischen *Symbolon* und sein Fortleben im terminologischen Gebrauch der Konfessionen, keine nachträgliche Zuordnung, sondern die Vereinigung von Zusammengehörigem.«[80] Aus diesem Grund folgert Schelling in seiner *Philosophie der Kunst* (1802/1803):

»die Mythologie überhaupt und jede Dichtung derselben insbesondere ist weder schematisch noch allegorisch, sondern *symbolisch* zu begreifen. Denn die Forderung der absoluten Kunstdarstellung ist: Darstellung mit *völliger Indifferenz*, so nämlich, daß das Allgemeine ganz das Besondere, das Besondere zugleich das ganz Allgemeine *ist*, nicht es bedeutet.«[81]

In Teufelsdröckhs Symboltheorie ist es vor allem die Unterscheidung zwischen »intrinsischen« und »extrinsischen« Symbolen, die an die Vorgaben dieser ›idealistischen‹ Symbolkonzepte anschließt. Symbole, so führt Teufelsdröckh aus, haben entweder intrinsischen oder extrinsischen, inneren oder äußeren Wert.[82] Die Differenz bestimmt sich durch den Grad der Nähe zwischen Signifikant und Signifikat. Im Falle des extrinsischen Symbols ist die Beziehung zwischen dem Bedeutenden und seiner Bedeutung nicht notwendig, sondern zufällig: »What, for instance, was in that clouted Shoe which the Peasants bore aloft with them as ensign in their *Bauernkrieg* (Peasants' War)?«[83] Allenfalls der *Schimmer* einer göttlichen Idee (»there glimmers something of a Divine Idea«)[84] mag an extrinsischen Symbolen wie militärischen Standarten anhaften.

80 Gadamer: Wahrheit und Methode (wie Anm. 79), S. 83.

81 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling: Philosophie der Kunst [1802/1803]. In: ders.: Ausgewählte Schriften in 6 Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, Bd. 2, S. 181-564, hier: S. 239.

82 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 168.

83 Ebd.

84 Ebd., S. 168f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das intrinsische Symbol hat dagegen eine innere Bedeutung, weshalb es aus *sich selbst* heraus (»of itself«[85]) dazu gemacht und geeignet erscheint, als Manifestation einer göttlichen Idee zu dienen. Insofern das intrinsische Symbol jedoch nicht einfach eine Metapher ist, sondern – wie die Metatrope des ›Buchs der Natur‹ – das Feld der Metaphorizität erst *eröffnet*, ist es zugleich die Begründung jedes menschlichen Zusammenhalts und jeder Soziabilität, welche in Sprache gründet.

»Let but the Godlike manifest itself to Sense; let but Eternity look, more or less visibly, through the Time-Figure (*Zeitbild*)! Then is it fit that men unite there; and worship together before such Symbol; and so from day to day, and from age to age, superadd to it new divineness.«[86]

Das externe Symbol lässt demnach allenfalls das Schimmern einer göttlichen Idee erscheinen, weil es zufällig und ohne einen notwendigen Bezug zum Dargestellten ist, während das Göttliche sich im internen Symbol *selbst* den Sinnen präsentiert. Erhält ersteres seine Bedeutung durch einen zufälligen Akt eines Menschen, so wird letzteres offenbar durch ein göttliches Wesen gestiftet. Interne Symbole sind »all true works of Art«,[87] vor allem aber religiöse Zeichen. Hier bezieht sich Teufelsdröckh insbesondere auf das Leben Jesu:

»If thou ask to what height man has carried it in this matter, look on our divinest Symbol: on Jesus of Nazareth, and his Life, and his Biography, and what followed therefrom. Higher has the human Thought not yet reached: this is Christianity and Christendom; a Symbol of quite perennial, infinite character; whose significance will ever demand to be anew inquired into, and anew made manifest.«[88]

Es ist offensichtlich, dass die Unterscheidung, die Teufelsdröckh zwischen internen und externen Symbolen trifft, parallel zu der Unterscheidung zwischen Symbol und Allegorie bei Goethe und Schelling, aber auch zu der zwischen Symbol und Zeichen in Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik* verläuft. Hegel zufolge ist die Beziehung zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem beim Zeichen arbiträr, während das Symbol »kein bloßes gleichgültiges Zeichen [ist], sondern ein Zeichen, welches

85 Ebd., S. 169.
86 Ebd.
87 Ebd.
88 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

in seiner Äußerlichkeit zugleich den Inhalt der Vorstellung in sich selbst befaßt, die es erscheinen macht.«[89]

Das intrinsische Symbol, das eigentliche Symbol überhaupt, das Zeichen, welches kein Zeichen mehr ist, sondern mit dem Bezeichneten identisch ist, verkörpert für Teufelsdröckh demnach den idealen Gegenpol zu dem unendlichen Geschwätz und sinnlosen Gerede (den *words*, *words*) einer Zeit, deren Sprache keinen Bezug zu einer göttlichen Idee und damit auch keinerlei Garantie eines Sinns mehr hat. Wenn man diesen Gedanken verlängert, kann man auch sagen, dass das Göttliche in *Sartor Resartus* überhaupt nichts anderes ist als die Erfahrung eines umfassenden Sinns, eines Zusammenhangs zwischen Sprache und Sein, zwischen Mensch und Welt und den Menschen untereinander. In diesem Sinn lässt sich Teufelsdröckhs eigene Lebensgeschichte, wie sie im zweiten Buch von *Sartor Resartus* wiedergegeben wird, als die Geschichte einer Sinnsuche und Sinnfindung begreifen, bei der die Erfahrung eines umfassenden Sinns und eines immerwährenden Sinnpotentials das glückliche Ende markiert. »Or what is Nature?«, heißt es im Kapitel »The Everlasting Yea«: »Ha! why do I not name thee GOD? Art thou not the ›Living Garment of God‹? O Heavens, is it, in very deed, HE, then, that ever speaks through thee; that lives and loves in thee, that lives and loves in me?«[90] Sobald sich diese Frage glücklich bejahen lässt, ist die Sinnhaftigkeit des Universums gerettet und das menschliche Ich kann sich als Sohn Gottes fühlen: »The Universe is not dead and demoniacal, a charnelhouse with spectres; but god-like, and my Father's!«[91]

Damit scheint die Frage nach der Möglichkeit der Beziehung zwischen Sprache und Welt und nach der Möglichkeit des Sinns von Sprache einer klaren Antwort zugeführt worden zu sein. Aber ist diese Antwort wirklich ausreichend? Der Hinweis auf die göttliche Herkunft des intrinsischen Zeichens, welches die Erfahrung von Zusammenhang und Sinn garantiert, stellt sich in einen eklatanten Widerspruch zur bereits dargestellten Theorie der »Traumgrotte«, nach welcher das Leben auf Erden die Phantasie eines Traums, ein anhaltender Somnabulismus ist. Irritierend ist allerdings der Umstand, dass Teufelsdröckhs hervorragendes Beispiel für ein intrinsisches Symbol nicht die Person Jesu ist, sondern sein Leben, und näherhin die *Beschreibung* seines Lebens, seine Biographie. Insofern ist auch das intrinsische Symbol bei näherer Betrach-

89 Hegel: Werke (wie Anm. 69), Bd. 13, S. 395 (*Vorlesungen über die Ästhetik* I). Vgl. zur Parallele zwischen der Symboltheorie Teufelsdröckhs und der Hegels auch Miller: ›Hieroglyphical Truth‹ in *Sartor Resartus* (wie Anm. 50), S. 8f.

90 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 143.

91 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tung nicht so sehr ein direktes Produkt und eine direkte Manifestation des Göttlichen durch *sich selbst* als vielmehr eine schriftliche *Darstellung* des Göttlichen durch einen Menschen. Der Ursprung der Religion wie der menschlichen Gemeinschaft ist in diesem Sinne jederzeit die Schrift, die es vermag, das Göttliche überzeugend und wirksam in Worte zu fassen.

Die Göttlichkeit der Schrift – Das Symbol und die Paradoxie des Sinns

Aus diesem Zusammenhang erklärt sich die Emphase, mit der ›Schreiben‹ im gesamten Text Carlyles aufgeladen ist. »Be no longer a Chaos, but a World, or even Worldkin. Produce! Produce! Were it but the pitifullest infinitesimal fraction of a Product, produce it in God's name!«,[92] fordert sich Teufelsdröckh gegen Ende seiner Sinnsuche selbst auf, und die Formel, er wolle *in Gottes Namen* produzieren, muss in diesem Zusammenhang wörtlich verstanden werden: Der schreibende Mensch produziert in Gottes Namen, wenn es ihm gelingt, an den Sinn des eigenen Schreibens zu glauben. Die Arbeit, zu der Teufelsdröckh sich auffordert, kann demgemäß keine andere sein als die des Schreibens. Teufelsdröckhs Lob des Symbols wird demgemäß von einem Lob des Buches begleitet:

»Wondrous indeed is the virtue of a true Book. Not like a dead City of stones, yearly crumbling, yearly needing repair; more like a tilled Field, but then a spiritual Field: like a spiritual Tree, let me rather say, it stands from year to year, and from age to age (we have Books that already number some hundred-and-fifty human ages); and yearly comes its new produce of Leaves (Commentaries, Deductions, Philosophical, Political Systems; or were it only Sermons, Pamphlets, Journalistic Essays), every one of which is talismanic and thaumaturgic, for it can persuade men.«[93]

So wie das Niederschreiben der Schrift in Hegels *Phänomenologie des Geistes* das Paradigma der Bewegung des *Aufhebens* schlechthin darstellt und die Schrift folglich als privilegierte Formel des dialektischen Prozesses beschrieben werden kann,[94] ist sie auch in Teufelsdröckhs Sym-

92 Ebd., S. 149.

93 Ebd., S. 132.

94 Vgl. Werner Hamacher: pleroma – zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel. In: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: »Der Geist des Christentums«. Schriften 1796-1800. Mit bislang unveröffent-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

boltheorie unterschwellig das privilegierte Medium des symbolischen Prozesses. Im Schreiben eröffnet sich die Möglichkeit einer Überwindung der menschlichen Endlichkeit, indem das geschriebene Zeichen Jahr für Jahr und Generation für Generation überdauert. Indem eine Schrift zudem – im Fall ihrer Kanonisierung – nicht aufhört, weitere Schriften anzuregen und hervorzubringen (Kommentare, Deduktionen, Pamphlete und Essays), öffnet sie einen Raum der Sprache. Teufelsdröckhs eigener Text mit all seinen Zitaten, Paraphrasen und Anspielungen auf unzählige weitere Texte, auf das gesamte Feld der Bibliothek letztlich, führt deutlich genug vor, wie Texte aus Texten geboren werden. Die »Traumgrotte« der Einbildungskraft, in der das Unendliche im Endlichen erscheint, in der die menschliche Sprache sich auf die Welt bezieht und in der Menschen miteinander kommunizieren, ist ein Traum der Schrift, eine »Bibliothekspha ntasie« (Foucault).

Das Modell des intrinsischen Symbols ist damit nichts anderes als die Schrift. In dem geschriebenen Buch, und nur hier, tritt das Göttliche in Erscheinung. Als Vorbild eines derart inspirierten und inspirierenden Schreibens nennt Teufelsdröckh bezeichnenderweise denjenigen Autor, der als einer der ersten gegen Ende des 18. Jahrhunderts versucht hat, eine theologische Konzeption des Symbols zu entwickeln.

»›But there is no Religion?‹ reiterates the Professor. ›Fool! I tell thee, there is. Hast thou well considered all that lies in this immeasurable froth-ocean we name LITERATURE? Fragments of a genuine Church-*Homiletic* lie scattered there, which Time will assort: nay, fractions even of a *Liturgy* could I point out. And knowest thou no Prophet, even in the vesture, environment, and dialect of this age? None to whom the Godlike had revealed itself, through all meanest and highest forms of the Common; and by him been again prophetically revealed: in whose inspired melody, even in these rag-gathering and rag-burning days, Man's Life again begins, were it but afar off, to be divine? Knowest thou none such? I know him, and name him – Goethe.‹«[95]

Die Parallele und Analogie zwischen Gott und Schreiber, die Carlyles gesamten Text durchzieht, kulminiert hier in der Behauptung einer direkten Identität zwischen dem *Godlike* und *Goethe*. Was zunächst wie ein bloßes Wortspiel wirken könnte, erscheint im Zusammenhang der Beziehung des intrinsischen Symbols zur Schrift als eine logische Konsequenz. Schreiben bringt Sinn hervor, Zusammenhänge, Prophezeiung, Homiletik und Liturgie. Wenn sich in der durch diesen Zusammenhang

lichten Texten. Hrsg. von Werner Hamacher. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1978, S. 7-333, hier: S. 236.

95 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 191.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gesetzten Annahme einer Verbindung und Kommunikation zwischen der Sprache und der ›Welt‹ die Möglichkeit von Sprechen und Schreiben begründet, dann ist die Rede vom »Göttlichen« in *Sartor Resartus* die Bezeichnung für eine Selbstbegründung und Selbstvoraussetzung der Möglichkeit des Schreibens durch das Schreiben.

In seiner eigentümlichen Metaphorik beschreibt Teufelsdröckh den Umstand, dass jeder Schreibende zugleich die Möglichkeit von Sprache begründet *und* allein durch die *bereits begründete* Möglichkeit schreiben kann, durch die Dopplung von »*schneidern*« und »*geschneidert sein*«. So heißt es im achten Kapitel unvermittelt und ohne eine weitere Erläuterung: »Strange enough, it strikes me, is this same fact of there being Tailors and Tailored.«[96] Diese auf den ersten Blick kryptische Aussage erklärt sich erst durch die im weiteren Verlauf des Buchs entwickelte Symboltheorie. Der »*Schneider*« ist derjenige, der schreibend, Texte *webend*, eine symbolische Verbindung von Sprache und Welt hervorbringt, die die Möglichkeit immer neuer Sinne gebiert; »*geschneidert*« ist aber auch er, insofern er sich notwendig als Leser eines ihm vorausgehenden Schreibers ausweisen muss, insofern er sich unmöglich als der Gott setzen kann, der in einem Akt des »*Fiat*« sich seine eigene Sprache voraussetzen kann. Jede Schrift ist damit einerseits *schreibend* – indem sie Sprache als Möglichkeit von Sinn begründet – und *geschrieben* – indem sie sich niemals selbst begründen kann, sondern nur eine Übersetzung, Kommentierung und Fortschreibung vorgängiger Texte (und handle es sich dabei um das »Buch der Natur«) sein kann. Der durch *sich selbst* geschneiderte Schneider – der *Sartor Resartus* – ist ein paradoxes und darum unvorstellbares Wesen, dem der Akt der Selbstvoraussetzung *ex nihilo* gelänge, der seine eigene Möglichkeit hervorbringt. Diese paradoxe Bedingung ist aber die Bedingung des Sinns überhaupt, solange Sinn nicht einfach tradiert und vererbt werden kann und deshalb in jedem Akt des Schreibens neu erfunden werden muss.

Auch die lautliche Nähe von *Godlike* zu *Goethe* kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass keine ›intrinsische‹ Symbolik das Göttliche durch *sich selbst* darstellen kann. Damit kann man auf die sich im Abschnitt über das »Buch der Natur« ergebene Frage zurückkommen, ob es ein Gott oder nur der menschliche Autor ist, der die Analogie zwischen Schrift und Welt, zwischen ›Sein‹ und ›Sprechen‹ garantiert (und die folglich gleichermaßen lauten konnte: Ist das Symbol des »Buches der Natur« intrinsisch oder extrinsisch?). Die Antwort auf diese Frage muss nach der Lektüre des Abschnitts über »*Symbols*« paradox ausfallen: Weder ein Gott noch ein Mensch kann die Voraussetzung und den Sinn von

96 Ebd., S. 44.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Sprache garantieren, da diese Voraussetzung selbst im Medium des Sinns – und damit der Sprache – geschehen müsste und seinerseits wieder einer Voraussetzung bedürfte. Gleich dem Kleiderphilosophen, der keine Genealogie erhält, keine Ahnen und Vorfahren und nicht allein von obskurer, sondern gänzlich *ohne* Herkunft zu sein scheint[97] und seinen »Eltern« von einem Fremden in einem kleinen Korb überreicht wird, wird Sprache nicht geschaffen, sondern setzt sich in jedem Akt des Sprechens selbst. Sinn wird nicht vorausgesetzt, sondern *geschieht* – punktuell, abrupt, beziehungslos, unverständlich und daher seinerseits unsinnig. »Die Setzung der Sprache«, schreibt Hans-Jost Frey in diesem Sinn,

»ist auf nichts zurückbeziehbar. Sie ist ein abrupter, beziehungsloser Akt, der in seiner Unbezogenheit ohne Bedeutung und Sinn ist. Dass es Sprache gibt, ist nicht verstehbar. Jeder Sprechakt hat insofern, als in ihm die Sprache selbst sich setzt, an dieser Abruptheit teil. Jedes Sinngefüge verdankt sich letztinstanzlich einem Setzungsakt, der ohne Sinn ist und das Gefüge dadurch aufreißt, daß er sich auf keine Weise in dieses integrieren läßt.«[98]

Aus dieser Paradoxie des Sinns folgt zunächst, dass die Unterscheidung zwischen intrinsischen und extrinsischen Symbolen kollabiert und in sich zusammenbricht.[99] Das intrinsische Symbol ist gleichermaßen nicht durch das Göttliche selbst bestimmt wie das extrinsische nicht durch den Menschen. Die Externalität noch des inneren Symbols zeigt sich in Teufelsdröckhs Ausführungen beispielhaft bereits an dem Punkt, an dem er die Zeitlichkeit und Vergänglichkeit des Symbols einräumen muss. So schreibt Teufelsdröckh:

»But, on the whole, as Time adds much to the sacredness of Symbols, so likewise in his progress he at length defaces, or even desevrates them; and Symbols, like all terrestrial Garments, wax old. Homer's Epos has not ceased to be true; yet it is no longer *our* Epos, but shines in the distance, if clearer and clearer, yet also smaller and smaller, like a receding star.«[100]

97 Vgl. ebd., S. 63: »Unhappily, indeed, he seems to be of quite obscure extraction; uncertain, we might almost say, whether of any: so that this Genesis of his can properly be nothing but an Exodus (or transit out of Invisibility into Visibility)«.

98 Hans-Jost Frey: Die Verrücktheit der Wörter. In: ders.: Die Autorität der Sprache. Lana, Wien, Zürich: Edition Holweg + edition per procura 1999, S. 253-285, hier: S. 275.

99 Vgl. aus einer anderen Perspektive Miller: ›Hieroglyphical Truth‹ in *Sartor Resartus* (wie Anm. 50), S. 12.

100 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 170.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Insofern das Symbol nichts weiter als ein irdisches Kleid des Unendlichen ist, ist es nichts anderes als ein Bestandteil der »Traumgrotte«, welche das Leben auf Erden zu einem wachen Traum, einem Somnabulismus macht.

Daraus folgt, dass Teufelsdröckhs Symboltheorie ihre Herkunft nicht allein und nicht in erster Linie von derjenigen Goethes ableiten kann, sondern weitaus eher von derjenigen Kants. In den *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik* führt Kant das Konzept des »symbolischen Anthropomorphismus« ein, der keine Aussagen über Gott an sich zu treffen wagt, sondern allein über die Beziehung zwischen Gott und der Welt spricht.[101] Der Modus des symbolischen Sprechens ist für Kant ein solcher, der über die Grenzen seines eigenen Wissens und Sprechens weiß. Dieses Sprechen versucht, im Sprechen bewusst zu sein, dass es nur ein *analogisches* Sprechen über den Gegenstand zu sein und nichts über den Gegenstand ›an sich‹ auszudrücken vermag.[102]

In diesem Sinn ist das Symbol für Teufelsdröckh durch die Dopplung von Verbergen und Zeigen, von Schweigen und Sprechen bestimmt ist. »In a Symbol«, schreibt Teufelsdröckh, »there is concealment and yet revelation: here, therefore, by Silence and by Speech acting together, comes a doubled significance.«[103] Das Symbol verbirgt und verschweigt, insofern es das Produkt (und insofern auch eine Repräsentation) des Unendlichen zu sein vorgibt, welches es nicht sein *kann*. Es ist keine Übertragung und keine Metapher, insofern die Analogie zwischen der Sphäre des Endlichen und der des Unendlichen jederzeit nicht mehr als eine Täuschung und ein Traum ist. Teufelsdröckhs Theorie des Symbols ist nicht nur eine Theorie des Kleids, sondern zugleich der Verkleidung, der Enthüllung und Verhüllung.[104]

101 Vgl. Kant: Werke in sechs Bänden (wie Anm. 4), Bd. 3, S. 232f.

102 Vgl. auch Kap. II. 4 sowie zu Kants Schwierigkeit, zwischen figurativer und nichtfigurativer Sprache – also zwischen symbolischem und dogmatischem Anthropomorphismus – zu unterscheiden: Kap. I. 5.

103 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 166.

104 Darin ist sie einer Germanistik überlegen, die in ebenso blinder wie epigonaler Goetheverehrung die Essenz der Textilmetaphorik immer noch darin sieht, ein »Symbol« im Sinne Goethes zu sein: »bedeutungsvolle Anschaulichkeit aus einer [...] vielfachen Verknüpfung« (Daniel Fulda: ›Der Wahrheit Schleier aus der Hand der Dichtung‹. Textilmetaphern als Vehikel und Reflexionsmedium ästhetisch-wissenschaftlicher Transferenzen um 1800. In: Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher. Hrsg. von Johannes Endres, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf. München: Fink 2005, S. 165-184, hier: S. 165).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

So wie Übertragung und Übersetzung die zentrale poetologische Metapher des Buchs ist, wird Übersetzung aus diesem Grund notwendig in ihrem Scheitern vorgeführt. Die Versuche des »Editors«, die Texte Teufelsdröckhs zu übersetzen und zu kommentieren, zeigen immer wieder deren Unverständlichkeit und Unübersetzbarkeit; Teufelsdröckhs eigene Versuche, in den Erfahrungen eines umfassenden Sinns die schreibende Hand Gottes zu begreifen, führt im Gegenzug die Unbegreifbarkeit und Zusammenhanglosigkeit jedes Sinns vor. In diesem scheiternden Bezug, in dieser scheiternden Darstellung und Übersetzung ist sein Text (und das Symbol überhaupt) *dennoch* eine »Verkörperung und Offenbarung des Unendlichen«.

Das Symbol verbirgt und verschweigt nicht nur; es zeigt und spricht über die Unangemessenheit der Träume und Phantasmen innerhalb der »Traumgrotte« zu der überirdischen Welt des Unendlichen. Wie Humor für Jean Paul dasjenige endliche Zeichen ist, das sich im Konflikt mit anderen endlichen Zeichen selbst ›vernichtet‹ und dadurch negativ und indirekt auf etwas Unendliches verweist, ist das Symbol für Teufelsdröckh eine negative Bezeichnung, die durch ihre eigene Vernichtung auf das Unbezeichenbare verweist. Die Einsicht in die Grenzen des Darstellbaren – in die Grenzen der »Traumgrotte« des Lebens – ist aber jederzeit zugleich eine Einsicht in die Grenzen des eigenen Verstandes und des eigenen Vermögens. Aus diesem Grund besitzt die Erfahrung des Unendlichen für Teufelsdröckh eine notwendige Nähe zum Wahnsinn.

Der Wahnsinn Teufelsdröckhs ist demnach keine Schwäche seiner Vernunft, sondern im Gegenteil eine Folge des Konflikts zwischen Vernunft und Verstand in Teufelsdröckh. Wie der Enthusiasmus für Kant und E.T.A. Hoffmann, so ist auch der Wahnsinn Teufelsdröckhs ein Wahnsinn der Vernunft, die das Unendliche zu greifen versucht und in einen notwendigen Konflikt mit der endlichen Instanz des Verstandes gerät. Den Konflikt zwischen der Vernunft und dem Verstand spricht Carlyle in seinem Aufsatz über Novalis explizit an. Mit der gleichen Emphase, mit der Kant in seinem *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* schreibt, ohne den Enthusiasmus sei »niemals [...] in der Welt etwas Großes ausgerichtet worden«,[105] erklärt Carlyle die Vernunft, die sich über die Grenzen des Verstandes hinwegsetzt, kurzerhand für die Grundlage aller »*Poetry*, *Virtue*, *Religion*«:

»We allude to the recognition, by these transcendentalists, of a higher faculty in man than Understanding; of Reason (*Vernunft*), the pure, ultimate light of our nature; wherein, as they assert, lies the foundation of all Poetry, Virtue, Religion; things which are properly beyond the province of the Understanding, of

105 Vgl. zum Enthusiasmus bei Kant Kap. II. 4.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

which Understanding *can* take no cognisance, except a false one. The elder Jacobi, who indeed is no Kantist, says once, we remember: ›It is the instinct of Understanding to *contradict* Reason‹.«[106]

Jacobi beschreibt das Verhältnis zwischen Verstand und Vernunft in diesem Sinn tatsächlich als spannungsreich. In *Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung* (1811) vergleicht Jacobi das Verhältnis zwischen Verstand und Vernunft in einer biblischen Analogie mit demjenigen zwischen ›Fleisch‹ und ›Geist‹: »Denn wie nach dem Paulinischen Spruch, das Fleisch gelüstet wider den Geist, der Geist aber wider das Fleisch, und beide wider einander sind; so im Menschen auch sein Verstand und seine Vernunft.«[107]

Carlyle führt die Einsicht in diesen Konflikt zwischen Verstand und Vernunft ausdrücklich auf Kant zurück. Auch wenn angemerkt wurde, dass »Kant diesem Gegensatz nicht hätte zustimmen können«,[108] ist er in der *Kritik der Urteilskraft,* in der Analytik des Erhabenen, durchaus angelegt. Wenn Kant auch hier nachdrücklich auf den Enthusiasmus als die Gemütsstimmung des Erhabenen hinweist, dann verdeutlicht das, inwieweit Enthusiasmus für Kant diejenige Form des Wahnsinns ist, die durch eine bewundernswerte Überhebung der Vernunft über den Verstand herbeigeführt wird. In diesem Sinn ist auch der Wahnsinn von Carlyles Protagonist Teufelsdröckh eine Form des Enthusiasmus.

IV. 4 Übersetzung und Wahnsinn

»An authentic Demon-Empire«

Der Wahnsinn lauert in *Sartor Resartus* entsprechend, wie bereits im Fall der Enthusiasten Hoffmanns, stets dort, wo die Erfahrung der Unzulänglichkeit der eigenen Sprache gemacht wird. Eine typische Passage findet sich etwa gegen Ende des ersten Buchs. Hier beschreibt der Herausgeber die Möglichkeiten und Gefahren seiner Arbeit des Übersetzens:

»Daily and nightly does the Editor sit (with green spectacles) deciphering these unimaginable Documents from their perplex *cursiv-schrift*; collating them with

106 Carlyle: Novalis (wie Anm. 54), S. 442f.

107 Friedrich Heinrich Jacobi: Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung [1811]. In: ders.: Werke. Hrsg. von Klaus Hammacher und Walter Jaeschke. Hamburg: Meiner; Stuttgart-Bad Canstatt: Frommann-Holzboog 2000, Bd. 3, S. 3-138, hier: S. 109.

108 Wellek: Carlyle und die deutsche Romantik (wie Anm. 24), S. 62.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

the almost equally unimaginable Volume, which stands in legible print. Over such a universal medley of high and low, of hot, cold, moist and dry, is he here struggling [...] to build a firm Bridge for British travellers. Never perhaps since our first Bridge-builders, Sin and Death, built that stupendous Arch from Hellgate to the Earth, did any Pontifex, or Pontiff, undertake such a task as the present Editor. For in this Arch too, leading as we humbly presume, far otherwards than that great primeval one, the materials are to be fished up from the weltering deep, and down from the simmering air, here one mass, there another, and cunningly cemented, while the elements boil beneath: nor is there any supernatural force to do it with; but simply the Diligence and feeble thinking Faculty of an English Editor, endeavouring to evolve printed Creation out of a German printed and written Chaos, wherein, as he shoots to fro in it, gathering cluthing, piecing the Why to the far-distant Wherefore, his whole Faculty and Self are like to be swallowed up.«[109]

In wenigen Sätzen entwirft diese Passage ein Drama *en miniature*, das sowohl das Versprechen als auch das notwendige Scheitern der Übersetzung vorführt. Der Übersetzer ist hier zunächst eine quasi-demiurgische Figur, der aus einem deutschen »Chaos« nicht weniger als eine »Schöpfung« hervorgehen lassen muss. Die Aufgabe (»*task*«) des Herausgebers ist es, eine Brücke zu bauen, die einen ähnlich unüberwindlich scheinenden Graben zu überwinden hat wie die Brücke zwischen dem Höllentor und der Erde, die von der Sünde und dem Tod gebaut wurde. Gleich dieser Brücke muss die Brücke, die die Übersetzung ist, eine Verbindung herstellen zwischen Elementen, die in keinerlei Beziehung stehen. Im Gegensatz zum üblichen Verständnis, dass die Übersetzung als eine ›Übertragung‹, als ein ›Transport‹ eines Dings oder einer ›Botschaft‹ von einem Ort zu einem anderen versteht, zeigt es sich hier als die Aufgabe des Übersetzers, eine Brücke zu bauen, welche die Möglichkeit eines ›Transports‹, einer Kommunikation herstellen soll. Erschwert wird diese Aufgabe dadurch, dass diese Brücke nicht einfach eine Verbindung über einen Fluss und nicht einmal von einem Ort zu einem anderen herstellen soll, sondern von einem Ort zu einem Nicht-Ort.

Indem er aus dem »Chaos« eine »Schöpfung« erstellt, *erschafft* der Herausgeber das von ihm Übersetzte und Herausgegebene. Indem er das Unverständliche verständlich und das Unvorstellbare (»these *unimaginable* Documents«) vorstellbar machen will, verhilft er dem Objekt seiner Tätigkeit zuallererst zu einer konkreten Gestalt, in der es wahrnehmbar werden kann. Seine Arbeit des Verbindens und Ordnens (»*gathering cluthing*, *piecing*«) verwandelt, vergleichbar dem Prozess der transzendentalen Synthesis in Kants Schema des Verstandes, Un-Sinn in Sinn.

109 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 61f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Um im Register der biblischen Metaphorik und Allusionen zu bleiben, kann man sagen, die Aufgabe des Übersetzers und Herausgebers, eine Brücke von einer Sprache in die andere zu bauen, verspricht kaum weniger als eine Zurücknahme der Sprachverwirrung nach dem Turmbau zu Babel.

Die quasi-demiurgische Beschreibung dieses Aktes, bei dem der Baustoff aus der tumultarisch wogenden Tiefe oder der brodelnden Luft herbeigeholt wird, um ihm zu einer zusammengefügten Ordnung zu verkitten, lässt die Übersetzung jedoch *zugleich* als eine Wiederholung der *hybris* des Turmbaus erscheinen, der in der Verwirrung der Sprachen endete. Das Gelingen der demiurgengleichen Aufgabe wird durch die unzureichenden Mittel des mit der Aufgabe Bedachten, dem nichts als menschlicher Fleiß und ein schwaches Denkvermögen (»*Diligence and feeble thinking Faculty*«) zur Verfügung stehen, ironisch in Frage gestellt. Die Notwendigkeit seines Scheiterns ist demgemäß in die Beschreibung der Aufgabe des Herausgebers eingeschrieben. Das unvorstellbare Objekt bleibt jeder Vorstellung unerreichbar.

Indem das chaotische Denken des deutschen Professors jedes Adjektiv mit seinem exakten Gegenteil zusammenfallen lässt – *hoch* mit *niedrig*, *heiß* mit *kalt*, *feucht* mit *trocken* (»*a universal medley of high and low, of hot, cold, moist and dry*«) –, erschüttert es nicht nur jegliche Möglichkeit, Differenzen zwischen Dingen zu erkennen, sondern zugleich jede Möglichkeit einer Sprache, die auf der Markierung von Differenz beruht. Die Übersetzung stiftet Sprache und Kommunikation, aber im gleichen Akt geht die Möglichkeit von beiden wieder verloren. Die Verwandlung der nicht mit Sinn erfüllten Materie in Sinn droht daran zu scheitern, dass das im Sinn Gesagte die Ordnung des Sinns überhaupt in Frage stellt. Wenn die Übersetzung nicht einfach eine vorhandene Mitteilung von einer Person zu einer anderen überbringen soll, sondern, wie Carlyles Herausgeber es beschreibt, die Möglichkeit einer solchen Übertragung und Kommunikation erst herstellen soll, dann steht mit dem notwendigen Scheitern dieses Vorhabens letztlich die Sprache und das gesamte Denken des Herausgebers auf dem Spiel. In dem Moment, in dem er sich vornimmt, das Chaos in eine Ordnung zu bringen und einen Zusammenhang zu bringen, droht es im Gegenzug ihn selbst und seine ganzen Vermögen (»*his whole Faculty and Self*«) zu verschlingen und zu vernichten. In dieser Gefahr des Verlusts von Vermögen und Selbst erweist sich das Chaos, der Unsinn, der die Konstituierung von Sinn bedroht, als die Gefahr des Wahnsinns. Dadurch, dass sie die Selbstverständlichkeit der eigenen Sprache verlässt, ist jede Übersetzung dem

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wahnsinn ausgeliefert.[110] In einer Fortführung der Definition des Wahnsinns durch Foucault als »Abwesenheit eines Werkes«,[111] kann man sagen, der Wahnsinn sei für Carlyles Herausgeber eine notwendige Abwesenheit, die im Werk und im Wirken selbst am Werk ist. Jede Konstituierung des Sinns kann von dem Wahnsinn *im Sinn* gefährdet werden.

Die gleiche Problematik spricht Carlyle in seinem Essay *Past and Present* (1843) an. Das zwölfte Kapitel des dritten Buches (»Reward«) entwickelt nichts geringeres als eine Sakralisierung der menschlichen Arbeit. »All true Work is sacred«, schreibt Carlyle hier mit Emphase; »in all true Work, were it but true hand-labour, there is something of divineness.«[112] Inmitten dieser Theologie der reinen und wahren Handarbeit, die den Menschen vergöttlicht, findet sich eine Passage, die darauf Bezug nimmt, dass jede Herstellung, jede Bewerkstelligung demjenigen abgerungen werden muss, das wesentlich Chaos, Unsichtbarkeit, Schweigen – und tatsächlich: Wahnsinn – ist. »He who takes not counsel of the Unseen and Silent«, schreibt Carlyle,

»from him will never come real visibility and speech. Thou must descend to the *Mothers*, to the *Manes*, and Hercules-like long suffer and labour there, wouldst thou emerge with victory into the sunlight. [...] O, it is a business, as I fancy, that of weltering your way through Chaos and the murk of Hell! Green-eyed dragons watching you, three-headed Cerberuses – not without sympathy of *their* sort! [...] For in fine, as Poet Dryden says, you do walk hand in hand with sheer madness, all the way – who is by no means pleasant company! You look fixedly into Madness, and her undiscovered, boundless, bottomless Night-empire; that you may extort new Wisdom out of it, as an Eurydice from Tartarus. The higher the Wisdom, the closer was its neighbourhood and kindred with mere Insanity; literally so; – and thou wilt, with a speechless feeling, observe how highest Wisdom, struggling up into this world, has oftentimes carried such tinctures and adhesions of Insanity still cleaving to it hiter! All works, each in their

110 Vgl. Shoshana Felman: Writing and Madness (Literature, Philosophy, Psychoanalysis). Übers. von Martha Noel Evans und Shoshana Felman. Ithaca, NY.: Cornell University Press 1987, S. 18f.

111 Vgl. Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft [1961]. Übers. von Ulrich Köppen. 12. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 39), S. 12; Michel Foucault: Der Wahnsinn, Abwesenheit eines Werkes [1964]. In: ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1675), S. 175-185.

112 Thomas Carlyle: Past and Present [1843]. Introduction by Douglas Jerrold. London: Dent & Sons 1960, S. 194.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

degree, are a making of Madness sane; – truly a religious operation; which cannot be carried on without religion.«[113]

Die Nähe der ›Weisheit‹ zum ›schieren Wahnsinn‹ erscheint hier freilich weniger bedrohlich als in den Notizen des Herausgebers von *Sartor Resartus*. Der Wahnsinn ist ein steter Begleiter des Arbeitenden und Schaffenden (er geht mit ihm »*hand in hand*«), aber er ist letztlich dasjenige, das durch die Arbeit in Gesundheit transformiert und verwandelt werden kann. »Arbeit« ist nunmehr dasjenige, das den Wahnsinn in Nicht-Wahnsinn verwandelt, nicht mehr etwas, das selbst vom Wahnsinn affiziert ist und die Gesundheit bedrohen kann. Während hier die Religion den Glauben an die Gesundheit der Arbeit retten kann, bleibt dem verzweifelten Herausgeber in *Sartor Resartus* nur die vage Hoffnung auf sein eigenes, schwaches Vermögen, das er keineswegs mit einer übernatürlichen Kraft verwechselt sehen will (»nor is there any supernatural force to do it with«).

In diesem Sinn spricht Teufelsdröckh von dem Wahnsinn, der in der Seele des Weisesten wohnt und unter seiner Welt als sein dunkles Fundament haust:

»Notable enough too, here as elsewhere, wilt thou find the potency of Names; which indeed are but one kind of such Custom-woven, wonder-hiding garments. Witchcraft, and all manner of Spectre-work, and Demonology, we have now named Madness, and Diseases of the Nerves. Seldom reflecting that still the new question comes upon us: What is Madness, what are Nerves? Ever, as before, does Madness remain a mysterious-terrific, altogether *infernal* boiling up of the Nether Chaotic Deep, through this fair-painted Vision of Creation, which swims thereon, which we name the Real. Was Luther's Picture of the Devil less a reality, whether it were formed within the bodily eye, or without it? In every wisest Soul, lies a whole world of internal Madness, an authentic Demon-Empire; out of which, indeed, his world of Wisdom has been creatively built together, and now rests there, as on its dark foundations does a habitable flowery Earth-rind.«[114]

Unterhalb dessen, was wir die Vision der ›Schöpfung‹, der ›Wirklichkeit‹ nennen, haust der Wahnsinn als die Einsicht darin, dass jede Vorstellung der Wirklichkeit nur eine sprachliche Konstruktion der Einbildungskraft ist, in der ein Teufel ebenso wirklich und mächtig sein kann wie ein Dämon.

113 Ebd., S. 198f.

114 Carlyle: Sartor Resartus (wie Anm. 25), S. 196f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der Wahnsinn Teufelsdröckhs ist demgemäß ein gänzlich anderer als der Unsinn und die Verwirrtheit, die er den Metaphysikern und Akademikern seiner Zeit anlastet. Diese glauben dogmatisch an den Sinn der eigenen Worte und behaupten, über das Sichtbare und Unsichtbare, so wie es ›ist‹, sprechen zu können und geben aus diesem Grund keine sinnvolle Sprache, sondern nur irrsinniges Gestammel (*words*, *words*) von sich. Teufelsdröckhs »dream-theorem« einer Philosophie »weiß« dagegen, dass es »nichts weiß«; es weiß um die Grenzen des eigenen Wissens und noch über die Grenzen dieses Wissens über das eigene Wissen. Teufelsdröckhs Sprache ist gleichfalls geschwätzig, laut und redundant, aber in dieser Geschwätzigkeit zeigt sich die Grenze endlicher Sprache und Erkennbarkeit und zeigt darin, negativ und indirekt, die Unerreichbarkeit des Unendlichen. Weil er bemerkt hat, dass sich unter der dünnen, fruchtbaren Schicht des Sinns in seinen Worten und Werken ein ganzes Dämonenreich des Unsinns und Wahnsinn verbirgt, sind ihm die Grenzen des Sinns insgesamt erfahrbar geworden.

Natürlich zeigt die Schilderung dieses Wahnsinns alle Züge einsamer Melancholie. Zu denken ist vor allem an die Szenerie im dritten Kapitel des ersten Buchs, die Teufelsdröckh in seinem höchsten Haus der *Wahngasse* in *Weißnichtwo* über den Dächern der Ortschaft sitzend vorführt. Die Menschen unter ihm sind geschäftig, »with all their doing and driving (*Thun und Treiben*)«,[115] indem sie den Traum ihres Lebens leben, während Teufelsdröckh in seiner Wohnung sitzt, über allem und alleine mit den Sternen (»But I, *mein Werther*, sit above it all; I am alone with the Stars«[116]). Zumindest an einer Stelle deutet der Herausgeber jedoch auch an, dass die Erfahrung des Wahnsinns auch mit der Fröhlichkeit eines unbeschwerten Lachens einhergehen kann. Dass der Anlass dieses Lachens der Humor Jean Pauls ist, kann nun nicht mehr überraschen. So berichtet der Herausgeber:

»Here, however, we gladly recall to mind that once we saw him laugh; once only, perhaps it was the first and last time in his life; but then such a peal of laughter, enough to have awakened the Seven Sleepers! It was of Jean Paul's doing: some single billow in that vast world-Mahlstrom of Humour, with its Heaven-kissing coruscations, which is now, alas, all congealed in the frost of Death!«[117]

115 Ebd., S. 16.
116 Ebd., S. 18.
117 Ebd., S. 25.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

V. Die Verrücktheit des Sinns. Nachwort

»Was dem gesunden Menschenverstand
Wahnsinn dünkt, hat in Hegel auch für jenen
lichte Momente. Von ihnen her kann der
gesunde Menschenverstand Hegel sich nähern,
wofern er es sich nicht aus Haß verbietet, wie
ihn freilich Hegel selbst in der Differenzschrift
als jenem Menschenverstand eingeboren
diagnostizierte.«
(Theodor W. Adorno: *Skoteinos oder Wie zu lesen sei*)[1]

1.

Schon früh beginnt die Philosophie, Sprache als ein Medium wahrzunehmen, welches Gedanken nicht einfach ›transportiert‹, sondern das die Formung dieser Gedanken wesentlich bestimmt und wesentlich limitiert. Dies beginnt nicht erst mit Nietzsches Reflexionen über die Sprache »im außermoralischen Sinne«. Einen systematisch grundierten Zweifel an der Möglichkeit philosophischer Erkenntnis im Medium der Sprache trägt bereits Hegel vor. So kritisiert Hegel in der »Vorrede« zur *Phänomenologie des Geistes* vehement den »*Dogmatismus* der Denkungsart im Wissen und im Studium der Philosophie«, der »nichts anderes« sei »als die Meinung, daß das Wahre in einem Satze, der ein festes Resultat ist oder auch der unmittelbar gewußt wird, bestehe.«[2] Zweifellos setzt Hegel im Umkehrschluss auf die Möglichkeit eines Satzes, der nicht unmittelbares, sondern *vermitteltes* Wissen ermöglicht: Nichts anderes ist seine dialektische Methode. Die elementare Methode der Philosophie besteht Hegel

1 Theodor W. Adorno: Skoteinos oder Wie zu lesen sei. In: ders.: Drei Studien zu Hegel [1963]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 110), S. 84-133, hier: S. 88f.

2 Georg Wilhelm Friedrich Hegel: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 1-20. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986, Bd. 3, S. 41 (*Phänomenologie des Geistes*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

zufolge darin, die Gegenstände ihres Wissens nicht als feststehende *Gegenstände* zu begreifen – und ihre Objekte eben nicht als *Objekte*, sondern als *lebendige*, in sich veränderliche Wesenheiten. »Die Philosophie dagegen«, schreibt Hegel,

»betrachtet nicht [die] *unwesentliche* Bestimmung, sondern sie, insofern sie wesentliche ist; nicht das Abstrakte oder Unwirkliche ist ihr Element und Inhalt, sondern das *Wirkliche*, sich selbst Setzende und in sich Lebende, das Dasein in seinem Begriffe. Es ist der Prozeß, der sich seine Momente erzeugt und durchläuft, und diese ganze Bewegung macht das Positive und seine Wahrheit aus.«[3]

Wenn »das Wahre« für Hegel damit nichts anderes ist als »der bacchantische Taumel, an dem kein Glied nicht trunken ist«,[4] dann muss es ihm umso problematischer erscheinen, dass die traditionelle Form philosophischen Wissens – das Urteil als einfache und unvermittelte Aussage über eine vermeintliche Wahrheit – eine *Nüchternheit* aufweist, die diesem Taumel in keiner Weise angemessen erscheint.

»Es ist aber nicht schwer einzusehen, daß die Manier, einen Satz aufzustellen, Gründe für ihn anzuführen und den entgegengesetzten durch Gründe ebenso zu widerlegen, nicht die Form ist, in der die Wahrheit auftreten kann. Die Wahrheit ist die Bewegung ihrer an sich selbst; jene Methode aber ist das Erkennen, das dem Stoffe äußerlich ist.«[5]

Das Urteil als die traditionelle Form des philosophischen Denkens erscheint in dieser Perspektive als grundsätzlich fragwürdig, denn in seiner Form (»x *ist* y«) liegt bereits eine Objektivierung und Abstraktion, die dem »bacchantischen Taumel« des Begriffs entgegensteht. Die »alte Metaphysik«, schreibt Hegel in der *Enzyklopädie*, habe »nicht untersucht, ob solche Prädikate an und für sich etwas Wahres seien, noch ob die Form des Urteils Form der Wahrheit sein könne.«[6] Hegel, so kommentiert Adorno, »demonstrierte, daß Begriff, Urteil, Schluß, unvermeidliche Instrumente, um mit Bewußtsein eines Seienden überhaupt sich zu versichern, jeweils mit diesem Seienden in Widerspruch geraten; daß alle

3 Ebd., S. 46.
4 Ebd.
5 Ebd., S. 47.
6 Ebd., Bd. 8, S. 94 (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, § 28).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Einzelurteile, alle Einzelbegriffe, alle Einzelschlüsse, nach einer emphatischen Idee von Wahrheit, falsch sind.«[7]

Der »philosophische Satz«, wie Hegel ihn dagegen konzipiert, zeichnet sich durch einen beständigen Kampf mit der Form des Satzes – und also mit der gesamten Grammatik der ›gewöhnlichen‹ Sprache – aus, indem er die durch die Form der Aussage unvermeidlichen Irrtümer durch den Inhalt der Aussage zu stören versucht. So schreibt Hegel in der »Vorrede« zur *Phänomenologie des Geistes*:

»Der philosophische Satz, weil er Satz ist, erweckt die Meinung des gewöhnlichen Verhältnisses des Subjekts und Prädikats und des gewöhnlichen Verhaltens des Wissens. Dies Verhalten und die Meinung desselben zerstört sein philosophischer Inhalt; die Meinung erfährt, daß es anders gemeint ist, als sie meinte, und diese Korrektion seiner Meinung nötigt das Wissen, auf den Satz zurückzukommen und ihn nun anders zu fassen.«[8]

Diese »Korrektion« kann jedoch nicht in der Form eines simplen Urteils, einer einfachen Feststellung gemacht werden, da diese wieder in die Form des »gewöhnlichen Verhaltens des Wissens« zurückfallen und die grammatische Suggestion der Objektivität eher *stützen* als »zerstören« würde. »Daß die Form des Satzes aufgehoben wird, muß nicht nur auf *unmittelbare* Weise geschehen, nicht durch den bloßen Inhalt des Satzes«,[9] ergänzt Hegel deshalb. »Sondern diese entgegengesetzte Bewegung muß ausgesprochen werden; sie muß nicht nur jene innerliche Hemmung, sondern dies Zurückgehen des Begriffs in sich muß *dargestellt* sein.«[10]

Gegen die traditionelle philosophische Sprache des einfachen Urteils und des Schlusses setzt Hegel eine anspruchsvolle »Arbeit des Begriffs«, die jederzeit eine *durch einen Begriff geleistete* Arbeit (seine immer wieder neue Kontextualisierung und Verwirklichung) ist und eine Arbeit, die ein Leser *am Begriff* und also in der Lektüre des philosophischen Textes zu leisten hat. Das Verständnis eines Satzes setzt das Verständnis eines zuvor oder danach geschriebenen Satzes notwendig voraus – und modifiziert es zugleich: Die Bewegung des Begriffs in sich verlangt eine be-

7 Theodor W. Adorno: Erfahrungsgehalt. In: ders.: Drei Studien zu Hegel [1963]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 110), S. 53-83, hier: S. 72.

8 Hegel: Werke (wie Anm. 2), Bd. 3, S. 60 (*Phänomenologie des Geistes*).

9 Ebd., S. 61.

10 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wegliche, eine der Bewegung nachdenkende Lektüre.[11] Es wird jederzeit und immer wieder nötig sein, »auf den Satz zurückzukommen und ihn nun anders zu fassen«: Die Lektüre des philosophischen Textes wird notwendigerweise zur »vielfachen Bemühung«.[12] Der Text stellt sich gegen die Erwartungen des ›gesunden Menschenverstands‹ und riskiert bewusst die Gefahr der Unverständlichkeit.[13]

Auf eine kaum zu überbietende Art und Weise setzt sich die Philosophie damit in einen offenen Gegensatz zum ›gewöhnlichen‹ Denken, zur ›Normalität‹, zum gesunden Menschenverstand in all seinen Formen.

»In Ansehung der eigentlichen Philosophie sehen wir für den langen Weg der Bildung, für die ebenso reiche als tiefe Bewegung, durch die der Geist zum Wissen gelangt, die unmittelbare Offenbarung des Göttlichen und den gesunden Menschenverstand, der sich weder mit anderem Wissen noch mit dem eigentlichen Philosophieren bemüht und gebildet hat, sich unmittelbar als ein vollkommenes Äquivalent und so gutes Surrogat ansehen, als etwa die Zichorie ein Surrogat des Kaffees zu sein gerühmt wird,«[14]

spottet Hegel. Sowohl »unmittelbare Offenbarung« als auch »gesunder Menschenverstand« werden durch eine falsche Unmittelbarkeit charakterisiert; beide bestehen auf der »Meinung des gewöhnlichen Verhältnisses des Subjekts und Prädikats«,[15] d.h.: sie glauben, einem Subjekt ein eindeutiges Prädikat zusprechen zu können, als ob sie es unvermittelt, ›an sich‹ und unveränderlich erkennen könnten.

In der *Enzyklopädie* heißt es über die »alte Metaphysik«: »Die Voraussetzung der alten Metaphysik war die des unbefangenen Glaubens überhaupt, daß das Denken das *Ansich* der Dinge erfasse, daß die Dinge, was sie wahrhaft sind, nur als gedachte sind. [...] Sie nahm die abstrakten Denkbestimmungen unmittelbar auf und ließ denselben dafür gelten, Prä-

11 »Er [Hegel, O.K.] verlangt objektiv, nicht bloß, um den Lesenden an die Sache zu gewöhnen, die mehrfache Lektüre. Stellt man freilich alles darauf, so kann man ihn abermals verfehlen« (Adorno: Skoteinos oder Wie zu lesen sei [wie Anm. 1], S. 86).

12 Hegel: Werke (wie Anm. 2), Bd. 3, S. 63 (*Phänomenologie des Geistes*).

13 Vgl. ebd., S. 60. Vgl. Adorno: Skoteinos oder Wie zu lesen sei (wie Anm. 1), S. 84: »Im Bereich großer Philosophie ist Hegel wohl der einzige, bei dem man buchstäblich zuweilen nicht weiß und nicht bündig entscheiden kann, wovon überhaupt geredet wird, und bei dem selbst die Möglichkeit solcher Entscheidung nicht verbrieft ist.«

14 Ebd., S. 63.

15 Ebd., S. 60.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

dikate des Wahren zu sein.«[16] Die »alte« – d.h. vorkritische – Metaphysik tritt damit jedoch, ebenso wie die »unmittelbare Offenbarung« und der »gesunde Menschenverstand« in die Nähe der Verrücktheit, die Hegel wie zuvor Kant wesentlich als eben diese Verwechslung von Zeichen und Realität bestimmt, die den »unbefangenen Glauben« an eine Identität von Gedanke und Ding erst möglich macht.

In der »Vorrede« zur *Phänomenologie des Geistes* spricht Hegel entsprechend nicht allein von »Unwissenheit und [...] form- wie geschmackloser Roheit«,[17] nicht allein von der »gemeinen Unbestimmtheit und Dürftigkeit des gemeinen Menschenverstandes«,[18] sondern auch von einer »nicht räsonierenden Einbildung auf ausgemachte Wahrheiten«.[19] Durch diese Einbildungen kann eine »*Verwirrung*« im gesunden Menschenverstand entstehen, die sich durch Einwände seitens des kritischen Philosophen nicht mehr auflösen lässt, sondern im Gegenteil weiter potenziert. Die Begegnung des kritischen Philosophen mit dem gesunden Menschenverstand beschreibt Hegel in einem knappen Drama, in dem ersterer verzweifelt, letzterer aber in heillose Verwirrung verfällt.

»Es ist nicht schwer, solche Wahrheiten an ihrer Unbestimmtheit oder Schiefheit zu fassen, oft die gerade entgegengesetzte ihrem Bewußtsein in ihm selbst aufzuzeigen. Es wird, indem es sich aus der Verwirrung, die in ihm angerichtet wird, zu ziehen bemüht, in neue verfallen und wohl zu dem Ausbruch kommen, daß ausgemachtermaßen dem *so* und *so*, jenes aber *Sophistereien* seien, – ein Schlagwort des gemeinen Menschenverstandes gegen die gebildete Vernunft«.[20]

Der gesunde Menschenverstand ist für Hegel nicht nur dumm, sondern *verwirrt* und letztlich sogar wahnsinnig.

Die Begegnung des kritischen Philosophen mit dem Vertreter des gesunden Menschenverstands endet so in wechselseitigem Unverständnis. Hegels Philosophie führt eine grundsätzliche Kritik der ›gewöhnlichen‹ Sprache und der mit ihr verbundenen ›gewöhnlichen‹ Meinungen vor. Vermeintlich unmittelbare und daher notwendige Wahrheiten sind für Hegel nichts als einer sprachlichen Konvention geschuldete Irrtümer. Wo der »gesunde Menschenverstand« sich sowohl des »Sinns« einer Aussa-

16 Ebd., Bd. 8, S. 94 (*Enzyklopädie der philosophischen Wissenschaften*, § 28, Zusatz).
17 Ebd., Bd. 3, S. 63 (*Phänomenologie des Geistes*).
18 Ebd., S. 65.
19 Ebd., S. 62.
20 Ebd., S. 64.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ge als auch seiner »Erfüllung in seinem Herzen«[21] sicher ist, sieht Hegel nichts als Dummheit, Verwirrung und Unsinn. Die traditionelle, von Hegel mit dem ›gewöhnlichen‹ Verstand assoziierte Form des philosophischen Urteils – »x *ist* y« – ist zwar *in sich* notwendigerweise schlüssig und sinnvoll: »Der Satz ist seinem Wesen nach normal«,[22] schreibt Derrida in einem nur scheinbar anderen Zusammenhang. Für Hegel – und auf eine etwas andere Art und Weise auch für Derrida – ist diese Normalität jedoch charakterisiert durch den *Mangel*, durch eine fehlende Einsicht in die begrenzte Wahrheit der eigenen Einsichten.

Indem Hegels eigene Sprache versucht, diesem Mangel zu entgehen und die feste Struktur von Subjekt und Prädikat zugunsten eines »bacchantischen Taumels« der Begriffe und der Erkenntnis abzulösen, wird sie für den ungeübten Leser nur schwer zugänglich. So kann, wie Adorno es beschreibt, der »gesunde Menschenverstand«, den Hegel als irrig und irrsinnig ablehnte, die Texte Hegels wiederum schlicht als »Wahnsinn« begreifen,[23] und selbst kanonische Philosophen haben diesen Verdacht gegen Hegel gehegt. Über die »Hegelsche Afterweisheit« schimpft jedenfalls Schopenhauer in »Ueber die Universitäts-Philosophie«, ihr »Grundgedanke« sei »der absurdeste Einfall« gewesen, eine

> »auf den Kopf gestellte Welt, eine philosophische Hanswurstiade [...] und ihr Inhalt der hohlste, sinnleerste Wortkram, an welchem jemals Strohköpfe ihr Genüge gehabt, und [...] ihr Vortrag, in den Werken des Urhebers selbst, der widerwärtigste und unsinnigste Gallimathias [...], ja an die Deliramente der Tollhäusler erinnert«.[24]

2.

Etwa 150 Jahre nach Hegels *Phänomenologie des Geistes* beschreibt Foucault in seiner »Vorrede zur Überschreitung« sein Verständnis einer Philosophie, die »begreift, dass der Philosoph nicht wie ein geheimer und

21 Ebd.

22 Jacques Derrida: Cogito und die Geschichte des Wahnsinns [1964]. In: ders.: Die Schrift und die Differenz. Übers. von Rodolphe Gasché. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 177), S. 53-101, hier: S. 87.

23 Vgl. Adorno: Skoteinos oder Wie zu lesen sei (wie Anm. 1), S. 88f.

24 Arthur Schopenhauer: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Ludger Lütkehaus. Zürich: Haffmanns 1988, Bd. 4, S. 146 (*Ueber die Universitäts-Philosophie*).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

all-sprechender Gott die Totalität seiner Sprache bewohnt.«[25] Wiederum geht es darum, dass die Philosophie sich eine neue Sprache finden muss, um sich von den Irrtümern ihrer hergebrachten Sprache zu befreien.

Der neue Philosoph »erkennt«, schreibt Foucault, »dass es [...] eine Sprache gibt, die spricht und deren Herr und Meister er nicht ist.«[26] Es geht also um den Gegensatz zwischen einer Philosophie, die glaubt, die Sprache beherrschen zu können, und einer, die sich in eine Position der Passivität gegenüber einer selbst *sprechenden* Sprache begibt. Damit ist vor allem gesagt, dass der schreibende Autor sich durch die Sprache nicht mehr seiner eigenen Identität (etwa im Akt des *cogito*, wie Foucault ihn interpretiert) vergewissern kann. Der Philosoph

> »entdeckt [...], dass er im Moment des Sprechens nicht stets in derselben Weise im Inneren seiner Sprache aufgehoben ist; dass sich an der Stelle des sprechenden Subjekts der Philosophie – dessen offenkundige und geschwätzige Identität von Plato bis Nietzsche niemand in Frage gestellt hatte – eine Leere auftat, in der sich eine Vielzahl sprechender Subjekte verbinden und wieder lösen, kombinieren und ausschließen.«[27]

Als Beispiel einer solchen »geschwätzigen Identität« einer von einem sprechenden Subjekt kontrollierten Philosophie und damit als Exempel der philosophischen Sprache, die es zu überwinden gilt, nennt Foucault die Sprache der »Dialektik«, die »seit Menschengedenken – oder fast seit Menschengedenken«[28] die Sprache der Philosophie geworden sei. Die Möglichkeit einer »entdialektisierenden Sprache«[29] verbindet sich für Foucault mit der Vorstellung eines Autors, der sich nicht als Subjekt, nicht als Herrscher über seine Sprache, und also nicht als *Autor* begreift. Es geht um nicht weniger als um die »Möglichkeit des wahnsinnigen Philosophen.«[30] Foucault beschreibt diese Möglichkeit anhand der Texte Batailles und, wie bereits in seiner *Geschichte des Wahnsinns*, der Autorenfigur Nietzsches, des paradigmatisch dissoziierten Philosophensubjekts: »Wer also hat, seit den Vorlesungen über Homer bis zu den Schrei-

25 Michel Foucault: Vorrede zur Überschreitung [1963]. In: ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1675), S. 64-85, hier: S. 75.

26 Ebd.

27 Ebd.

28 Ebd., S. 74.

29 Ebd., S. 75.

30 Ebd., S. 77.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

en des Wahnsinnigen in den Straßen von Turin, diese kontinuierliche, so hartnäckig dieselbe bleibende Sprache gesprochen? [...] Zarathustra, sein Affe oder bereits der Übermensch? Dionysos, Christus, oder beide, in einer Person vereint, oder am Ende dieser Mensch, wie er hier steht?«[31]

Der Wahnsinn Nietzsches erscheint aus dieser Perspektive nicht mehr als das Ende seiner philosophischen Karriere, sondern im Gegenteil als deren eigentliche Krönung. Es geht nicht um das »Ende der Philosophie«, schreibt Foucault: »Eher um das Ende des Philosophen als souveräner und grundlegender Form der philosophischen Sprache.«[32]

Mit dem Begriff der »Dialektik« ist, auch wenn der Begriff natürlich eine lange prä-hegelianische Geschichte hat, Hegel als ein Hauptadressat der Foucaultschen Kritik an der Philosophie benannt. In der für das Nachkriegsfrankreich außerordentlich einflussreichen Hegellektüre Kojèves erscheint die Dialektik als das Instrument des »ewigen Lichts der Hegelschen absoluten Wahrheit«[33] – und also als ein Weg zum Erreichen eines absoluten Bewusstseins und absoluter philosophischer Souveränität. Der kojève'sche Hegel erscheint in Foucaults »Vorrede zur Überschreitung« implizit als Antagonist jener Reihung positiver Vorbildfiguren von Bataille bis Nietzsche. Mit seiner Identifikation mit dem Wahnsinn scheint Foucault sich provokativ von dem Streben der Philosophie nach dem »ewigen Licht absoluter Wahrheit« zu verabschieden.

Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, dass das Foucaultsche Unternehmen grundsätzlich mit der Hegelschen Kritik an der traditionellen philosophischen Sprache vergleichbar ist. Hier wie dort sieht sich die philosophische Erkenntnis bedroht durch eine Sprache, die durchaus ihre eigene Evidenz erzeugt, die sich aber jederzeit als Täuschung und Wahn herausstellen kann. Erste Unterschiede zwischen den kritischen Projekten Hegels und Foucaults zeigen sich in Bezug auf die Ansätze einer *anderen* Form der Sprache. Während Hegel die Illusion einer unmittelbaren Aussage attackiert und eine Sprache der Vermittlung verschiedener Momente der Entwicklung eines Begriffs entwickelt, ist das Ziel für Foucault umgekehrt gerade eine unmittelbare Wahrheit: die Sprache des Wahnsinns.

Foucaults Vision des »wahnsinnigen Philosophen« zielt, wie Hegels Kritik der Sprache der »alten Metaphysik«, auf eine neue philosophische Sprache, die nicht mehr die Sprache des Rationalismus sein soll. Die Ge-

31 Ebd., S. 75.

32 Ebd., S. 76.

33 Alexandre Kojève: Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens. Kommentar zur Phänomenologie des Geistes [1947]. Mit einem Anhang: Hegel, Marx und das Christentum. Hrsg. von Iring Fetscher. Übers. von Iring Fetscher und Gerhard Lehmbruch. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 97), S. 148.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ste scheint radikalisiert: Während Hegel noch im Namen eines überlegenen Verstandes gegen den »gesunden Menschenverstand« und im Namen einer überlegenen Vernunft gegen die Scheinvernunft des Rationalismus vorgeht, wechselt Foucault rhetorisch die Seite und spricht im Namen des Wahnsinns, den er in der Tradition des Rationalismus zum Schweigen verurteilt sieht. Diese Möglichkeit – die Möglichkeit einer *nicht mehr wahnsinnigen* Sprache – ist für Foucault nicht mehr gegeben; die Sprache der Philosophie muss ihren Wahnsinn nur noch »erkennen« und öffentlich eingestehen. Der Sprache und den Äußerungen der Wahnsinnigen – Foucaults Kanon ist bekannt: Hölderlin, Nerval, Nietzsche – wird in dieser Situation eine Wahrhaftigkeit zugebilligt, welche diejenige der »dialektischen« Sprache der Philosophie grundsätzlich überschreitet.

Die Zuschreibung von ›Wahrheit‹ zum Wahnsinn hat ihre Quelle, wie wohl so vieles bei Foucault, in den Texten Maurice Blanchots. In seinem Essay »La Folie par excellence« (1953) beschreibt Blanchot den Wahnsinn Hölderlins als *Erfahrung* – und näherhin als Erfahrung einer grundsätzlichen Wahrheit, die ›gesunden‹ Menschen strukturell nicht zugänglich ist. So schreibt Blanchot:

»Zur selben Zeit, da die Krankheit einsetzt, erscheint im Werk eine Veränderung, die [...] etwas Einzigartiges und Außergewöhnliches hervorbringt, das eine ungeahnte Tiefe und Bedeutung offenbart. [...] Es scheint, als ob sich in bestimmten Kranken eine metaphysische Tiefe offenbare. Alles verläuft so, als ob sich im Leben dieser Wesen vorübergehend etwas offenbare, das Schaudern, Grauen und Seligkeit erregt.«[34]

Die Krankheit, der Wahnsinn ist das äußere Anzeichen für den Einblick in die »metaphysische Tiefe«, der sich dem Kranken gewährt. Wahnsinn erscheint in dieser Perspektive als eine Überwindung der »engen menschlichen Horizonte«;[35] als eine buchstäbliche *Entgrenzung*, als Verlust der klaren und engen Konturen, die die gesellschaftliche Normalität setzen und limitieren. Wahnsinn ist für Blanchot die Erfahrung einer »dämonischen Existenz, diese Tendenz, auf ewig über sich hinauszugehen«.[36] Das Motiv der ›Überschreitung‹ ist aus diesem Grund noch für Foucaults Behandlung des Wahnsinns von entscheidender Bedeutung.

34 Maurice Blanchot: Der Wahnsinn par excellence [1953/70]. In: Jaspers, Karl: Strindberg und van Gogh. Versuch einer vergleichenden pathographischen Analyse. Mit einem Essay von Maurice Blanchot. Übers. von Henning Schmidgen. Berlin: Merve 1998, S. 7-33, hier: S. 16f.

35 Ebd., S. 17.

36 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Indem Wahnsinn hier zur Erfahrung einer radikalen Alterität wird, die jede Grenze menschlicher Sicht wenigstens kurzzeitig überwinden kann, nähert er sich dem Konzept des ›Enthusiasmus‹, wie es von Platon bis Kant beschrieben wurde. »Der Dichter«, schreibt Blanchot,

»ist jetzt der Bezug zum Unmittelbaren, zum Unbestimmten: dem Offenen, aus dem die Möglichkeit entspringt, das aber das Unmögliche, Menschen wie Göttern Untersagte ist, das Heilige. Der Dichter hat gewiß nicht die Macht, das Nicht-Mitteilbare mitzuteilen, aber in ihm – durch den Bezug den er zu den Göttern, zu dem, was es an Göttlichem in der Zeit gibt, zur Tiefe des reinen Werdens unterhält – wird das Nicht-Mitteilbare zu dem, was Mitteilung erst möglich macht.«[37]

Wahnsinn eröffnet für Blanchot einen Zugang zur Sphäre des Unbegrenzten, des Offenen *vor* aller Schematisierung und Begrenzung durch die Kultur. Weil diese »metaphysische Tiefe« vor aller Sprachlichkeit liegt (die Sprache ist umgekehrt genau das Begrenzende), kann sie nicht mitgeteilt werden. Weil sie aber die Erfahrung eines *Möglichen* ist, des Offenen, ist sie eine Erfahrung des *Wahren* – der Wahnsinnige steht »im Angesicht des Absoluten«[38] –, die zur Kommunikation und Mitteilung auffordert und anregt. In diesem Sinn ist das Nicht-Mitteilbare hier – durchaus vergleichbar mit der Konzeption des Enthusiasmus bei Kant – dasjenige, das jede Mitteilung überhaupt möglich macht.

Foucaults Untersuchung der *Geschichte des Wahnsinns* schließt offensichtlich in Vielem an Blanchots Ausführungen zum Thema an. Dennoch liegen Welten zwischen Blanchots Formulierung, auch der wahnsinnige Dichter könne das »Nicht-Mitteilbare« nicht mitteilen, und Foucaults Anspruch, die »Geschichte des Wahnsinns selbst« in »Wörtern ohne Sprache«[39] schreiben zu wollen. Wo Blanchot die Sprache des Wahnsinns durch eine Erfahrung des Nicht-Mitteilbaren geprägt sieht, sucht Foucault in der Sprache des Wahnsinns eine authentische *Wahrheit,* die jenseits der diskursiven Beschränkungen des »klassischen Zeitalters« liegt. Die Unmöglichkeit dieses Unternehmens hat Derrida in seiner Kritik Foucaults überzeugend beschrieben.

Im Gegensatz zu Foucault sucht Derrida nicht mehr nach einer spezifischen Sprache des Wahnsinns in den Texten kanonischer Schriftsteller,

37 Ebd., S. 26.

38 Ebd., S. 17.

39 Michel Foucault: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft [1961]. Übers. von Ulrich Köppen. 12. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 39), S. 12f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

sondern er beschreibt die Wahnhaftigkeit im Innersten des Sinns, insofern dieser in seiner Idealität und Wiederholbarkeit *a priori* unabhängig von jeder Wahrheit und Authentizität funktionieren können muss. Nicht mehr Sprache des Wahnsinns, sondern der Wahnsinn der Sprache: die Verrücktheit des Sinns.[40] In seinem Essay über Artaud beschreibt Derrida, sein Konzept der *Iterabilität* vorwegnehmend, eine *ursprüngliche Wiederholung* der Sprache:[41] Jede Aussage ist *a priori* der Situation und den Umständen der Äußerung entfremdet; sie muss wiederholbar, zitierbar, fälschbar, imitierbar sein, um als *Sinn* zu funktionieren.[42] Paul de Mans Sentenz »*Die Sprache verspricht (sich)*«[43] wird von Derrida bestätigt:

»die Sprache verspricht, sie verspricht *sich*, es gehört jedoch auch zu ihrem Wesen, daß sie sich sogleich zurückzieht und widerruft, daß sie sich auflöst und daß sie ihre eigene Ordnung zerstört, daß sie entgleist und den Faden nicht mehr findet, daß sie wie eine Irre redet, daß sie sich selbst beschädigt und verfälscht.«[44]

Sprache spricht im Modus des *Versprechens*, der Ankündigung und Setzung eines Sinns; dieses kann jedoch jederzeit zugleich ein *Versprecher* sein, eine Auflösung und Entgleisung des Sinns. Sprache muss, um überhaupt sinnvoll sprechen zu können, jederzeit auch »wie eine Irre reden« können. Dass diese Perspektive auf Sprache ihre Folgen für Derridas eigene textuelle Praxis hat, ist schwer zu übersehen. Derridas Abwendung von der »Idee einer thetischen Darstellung, einer setzenden oder entge-

40 Vgl. hierzu ausführlicher Kap. I, § 2 und § 3.

41 Vgl. Jacques Derrida: Die soufflierte Rede [1965]. In: ders.: Die Schrift und die Differenz. Übers. von Rodolphe Gasché. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 177), S. 259-301, hier: S. 271f.

42 Vgl. Jacques Derrida: Limited Inc a b c… [1990]. In: ders.: Limited Inc. Übers. von Werner Rappl. Hrsg. von Peter Engelmann Wien: Passagen 2001, S. 53-168, hier: S. 103: »Die Iterabilität verändert, parasitiert und kontaminiert [...]; sie macht, daß man (schon, immer, auch) etwas anderes sagen will als man sagen will, man etwas anderes sagt als das, was man sagt *und* sagen möchte«.

43 Paul de Man: Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven, London: Yale University Press 1979, S. 277.

44 Jacques Derrida: Vom Geist. Heidegger und die Frage [1987]. Übers. von Alexander García Düttmann. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 995), S. 110.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

gensetzenden Logik«[45] schließt an Überlegungen Hegels und Heideggers (*Der Satz vom Grund*) an und hat unverkennbar ihre Spuren auch in Derridas philosophischen Texten hinterlassen. Aufgrund der Vielzahl und Heterogenität der textuellen Verfahren in seinen Texten ist es jedoch alles andere als einfach, eine einzige und durchgehende ›Strategie‹ in der Abwendung von der »thetischen Darstellung« zu beschreiben.

Das Schlagwort von der »performativen Wende«[46] Derridas hilft jedenfalls nur bedingt weiter. Von einer Zunahme eines performativen Elements in Derridas Texten könnte nur dann gesprochen werden, wenn hierunter *nicht* im Sinne Austins das sprachliche Ausagieren eines festlegbaren Regelwerks verstanden wird – denn eben dieses Verständnis des ›Performativen‹ ist durch Derridas Beschreibung des nicht zu »sättigenden« Kontextes angreifbar geworden. Verschiedene Autoren haben die Meinung geäußert, Derridas Texte seien aufgrund ihrer ungewöhnlichen Sprache eher der Literatur als der Philosophie zuzuordnen.[47] Diese Position folgt jedoch recht offensichtlich in erster Linie einer polemischen Strategie: Als ›Literatur‹ wären Derridas Texte außerhalb des philosophischen Diskurses; die Notwendigkeit einer Auseinandersetzung würde sich erübrigen.

Problematisch ist es jedoch auch, die Bedeutung der ›literarischen‹ Elemente der Texte Derridas zurückzuweisen mit dem Hinweis auf deren ›Ernsthaftigkeit‹.[48] Eines der zentralen Argumente von *Limited Inc* ist, dass jedes Bestreben nach absolutem ›Ernst‹ unweigerlich eingeholt wird von der Persiflage, der Parodie, dem *Unernst*, welcher der Sprache in allen möglichen Formen innewohnt. Derridas mehrfach wiederholte Selbstermahnung zum Ernst (»Seien wir ernst«)[49] vollzieht nicht nur einen performativen Widerspruch (die durch die mehrfache Wiederholung unernst werdende Aufforderung zur Ernsthaftigkeit). Sie führt damit die

45 Jacques Derrida: Punktierungen – die Zeit der These [1990]. In: Einsätze des Denkens. Hrsg. von Hans-Dieter Gondek und Bernhard Waldenfels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1336), S. 19-39, hier: S. 29.

46 Vgl. Hans-Dieter Gondek und Bernhard Waldenfels: Derridas performative Wende. In: Einsätze des Denkens. Hrsg. von Hans-Dieter Gondek und Bernhard Waldenfels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1336), S. 7-18.

47 Vgl. Richard Rorty: Dekonstruieren und Ausweichen. In: ders.: Eine Kultur ohne Zentrum. Vier philosophische Essays. Übers. von Joachim Schulte. Stuttgart: Reclam 1993, S. 104-146.

48 Vgl. Outi Pasanen: Derrida In and Out of Context: On the Necessity to Know »Why Derrida?«. In: MLN 118 (2004), S. 1298-1310, hier: S. 1300f.

49 Vgl. Derrida: Limited Inc a b c… (wie Anm. 42), S. 61.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Möglichkeit vor, ein und dieselbe Äußerung durch ihre Wiederholung in immer neue Kontexte zu rücken (ein zentrales Argument von *Limited Inc*). Diese Möglichkeit ist zugleich die Unmöglichkeit des sprechenden Ichs, den Sinn seines Sprechens limitieren, beherrschen und kontrollieren zu können. Der Unernst, der jedem ernsten Sprechen jederzeit innewohnen kann, ist ein Element des Wahnsinns inmitten des Sinns selbst, eine Verrücktheit des Sinns. »[D]er Wahnsinn, ein gewisser ›Wahnsinn‹, *muß* jeden Schritt abpassen und im Grunde genommen über unser Denken wachen, so wie es auch die Vernunft tut«,[50] bemerkt Derrida in einem Gespräch – und beschreibt damit den Mechanismus, der die Logik des Sinns begründet.

3.

Nach der Kritik Derridas an der Foucaultschen *Geschichte des Wahnsinns* hat die Vorstellung einer sich vom Wahnsinn abgrenzenden Sprache der Philosophie ebenso an Plausibilität verloren wie umgekehrt die Vorstellung einer Literatur, welche eine reine und unverstellte ›Wahrheit‹ des Wahnsinns zum Ausdruck bringt. Nichtsdestotrotz bestimmt dieses Schema immer noch den kulturwissenschaftlichen Diskurs über ›Wahnsinn‹. Immer noch wird eine unverfälschte und authentische Erfahrung und Sprache des ›Wahnsinns‹ einem entfremdeten gesellschaftlichen Diskurs gegenübergestellt, der sich vor allem durch eine Ausgrenzung vom Wahnsinn etabliert. Die Einleitung zu einem neueren Sammelband zum Thema kann hier beispielhaft zitiert werden:

»As Michel Foucault has shown, the treatment of mental illness may be seen to mirror cultural ideologies. Literature, however, may provide alternative perspectives, and may set against the notions of asylum and confinement an interest in probing the state of the mind and the nature of mental illness as a fundamental aspect of the human condition.«[51]

50 Jacques Derrida: »Ein ›Wahnsinn‹ muss über das Denken wachen«. In: ders.: Auslassungspunkte. Gespräche. Übers. von Karin Schreiner und Dirk Weissmann. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 1998, S. 343-368, hier: S. 367.

51 Corinne Saunders und Jane Macnaughton: Introduction. In: Madness and Creativity in Literature and Culture. Hrsg. von Corinne Saunders and Jane Macnaughton. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan 2005, S. 1-15, hier: S. 3.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Der literarische Wahnsinn als die Wahrheit der *conditio humana*: Die Kategorien Foucaults dienen der Kulturwissenschaft offensichtlich nicht mehr zur Kritik an den ›Humanwissenschaften‹. Die Gegenübersetzung der ›Wahrheit‹ des Wahns und seiner Ausgrenzung durch die Philosophie (oder durch die ›Kultur‹) ist zum Klischee geworden.

Demgegenüber versucht die vorliegende Arbeit eine neue Perspektive einzunehmen. Es wird vielmehr versucht, zu zeigen, dass die ›philosophische‹ Perspektive auf den Wahnsinn nicht *a priori* als ausschließend und ebenso wenig die ›literarische‹ Perspektive auf das Phänomen *a priori* als antiphilosophisch und irrationalistisch zu verstehen ist.

Den Ausgangspunkt dieser Untersuchung bildet der ›semiotische‹ Begriff des Wahnsinns, wie er von Kant formuliert wurde. Indem Kant Wahnsinn als die Verwechslung einer »Vorstellung (der Einbildungskraft)« mit der »Gegenwart einer Sache selbst« definiert, bestimmt er ihn fundamental als Produkt der Einbildungskraft und des von ihr inaugurierten Raums der Zeichen. Wahnsinn wird in diesem Modell möglich durch einen Akt der *Verdopplung* der gesamten Wirklichkeit durch ihre mentale Repräsentation und Darstellung durch die Einbildungskraft. Auch wenn Kant den Begriff des Zeichens in diesem Zusammenhang nicht verwendet, kann diese Bestimmung des Wahnsinns *semiotisch* genannt werden. Der Wahnsinn ist eine Krankheit des Zeichenvermögens, des Bezeichnens und also des Zeichens. Kants *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* und seine anderen Ausführungen zum Thema beschreiben eine Pathologie des Zeichens. Die Möglichkeit des Wahnsinns folgt demnach aus der Struktur des Zeichens und also aus der Grundlage der Gemeinschaft, der Sozialität und jeder Form der ›Entwicklung‹ der Gattung Mensch. Kants Position zum Wahnsinn ist demnach denkbar weit entfernt von dem, was man mit Foucault als ›Ausschluss‹ bezeichnen könnte. Von Anfang an spielt Kant mit der Möglichkeit des eigenen Wahnsinns.

Gerade weil die Möglichkeit des Wahnsinns niemals *a priori* ausgeschlossen werden kann, stellt er für Kant aber durchaus eine Bedrohung dar. Wahnsinn ist in erster Linie eine *politische* Gefahr; er bedroht das Gemeinwesen und die Gemeinschaft, deren Grundlage (die Einbildungskraft, das semiotische Vermögen) zugleich die Bedingung seiner Möglichkeit ist. Dies geschieht im Fall des Schwärmers, der meint, eine unmittelbare Beziehung zu den »Mächten des Himmels« zu besitzen. Die Gegenfigur zum Schwärmer ist für Kant der Enthusiast. Kant definiert Enthusiasmus als einen »zweideutigen Anschein von Phantasterei«,[52] und

52 Immanuel Kant: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983, Bd. 1, S. 896.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

fügt hinzu, es sei »niemals ohne denselben in der Welt etwas Großes ausgerichtet worden.«[53] *Zweideutig* ist der Enthusiasmus, weil er den Anschein von »Phantasterei« besitzt: der Enthusiast sieht wie der Phantast Abwesendes als anwesend, er hört Stimmen, die andere nicht hören (die Stimme der Vernunft in seinem Kopf). Ohne den Enthusiasmus ist »*niemals etwas Großes ausgerichtet worden*«, aber er ist dennoch eine Form des Wahnsinns.

Aufgrund dieser Zweideutigkeit bleibt die Unterscheidung zwischen der Schwärmerei, der bedrohlichen Seite des Wahnsinns, und dem Enthusiasmus, dem Wahnsinn der Vernunft, ebenso dringend wie höchst problematisch. Die Differenz ist nicht zuletzt textuell: Die Täuschung der Schwärmerei ist auch ein sprachlicher Akt. Die Sprache der Mystiker, der sich »vornehm« gebenden Neuplatoniker ist beispielsweise wesentlich figurativ: Sie ersetzt den Begriff durch die Metapher und suggeriert so eine Erfahrung des Unerfahrbaren durch eine »Ahnung«. In dieser schwärmerischen Suggestion, so legt Kant nahe, sind die Texte der Neuplatoniker allenfalls Literatur, nicht aber Philosophie.

Die Philosophie entkommt dem figuralen Sprechen jedoch nie. Kant will diese Unmöglichkeit keinesfalls leugnen. Die Schreibweise, die er dem Diskurs der »Schwärmer« entgegensetzt, versucht dementsprechend nicht, eine ›eigentliche‹ Schreibweise unter Verzicht auf rhetorische Elemente der Sprache zu entfalten. In Kants Texten ist es schließlich das Verfahren einer »negativen« Darstellung, welches die Grenze zur Schwärmerei absichern soll. Eine »*negative Darstellung*« ist der *Kritik der Urteilskraft* zufolge eine solche, die keinen Gegenstand darbietet, sondern allein die Unerreichbarkeit dieses Gegenstandes ausspricht und es der Einbildungskraft überlässt, diesen in einem Akt der enthusiastischen Entgrenzung dennoch vorzustellen. Dies kann allerdings nur um den Preis geschehen, die Möglichkeit des eigenen Wahnsinns jederzeit einräumen zu müssen, wie es in Kants *Versuch über die Krankheiten des Kopfes* auch jederzeit geschieht.

Der von Kant beschriebene Zusammenhang zwischen der Struktur des Zeichens und dem Wahnsinn wird für die Konzeption der Literatur bei Friedrich Schlegel und E.T.A. Hoffmann inspirierend. Das Zeichen gilt auch Schlegel in seiner Struktur als notwendig potentiell wahnsinnig. Schlegels Beschreibung der Ironie als einer Unbeherrschbarkeit des Sinns nimmt Foucaults Analyse der »Abwesenheit eines Werks« und ebenso Derridas Ausführungen zur Aporetik des Sinns vorweg.

Die für Schlegel kennzeichnenden Merkmale der Ironie – die Logik der unendlichen Reflexion sowie die daraus folgende Einsicht in die not-

53 Ebd.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

wendige Unerreichbarkeit des eigenen Selbst für das Bewusstsein – bilden in Hoffmanns Erzählungen die Struktur des literarischen Diskurses. Wahnsinn, bereits von Schlegel mit der Ironie identifiziert, wird damit nicht nur zum Thema des literarischen Textes, sondern bildet dessen Struktur.

Der Ausgangspunkt beinahe aller Erzählungen Hoffmanns bietet ein Rätsel: eine rätselhafte Erscheinung (das »öde Haus«, der »sprechende Türke«) oder Situation (die Herkunft Antonios in *Doge und Dogaresse*). Die Handlung wird angetrieben durch das Streben der Protagonisten, das Rätsel aufzuklären. In der Metaphorik der Erzählungen geht es darum, ein »*Bild*«, die vollständige Vorstellung einer Ganzheit, hervorzubringen. Diese Operation beschreibt die hermeneutische Ideologie des Zeichens: Die Zeichen zu lesen bedeutet, sie in das a-mediale Medium des *Sinns* zu überführen. Dieser a-mediale Sinn bleibt in Hoffmanns Geschichten jedoch nur die Teleologie des Lesens; das Phantasieren eines Sinns bringt immer nur neue Zeichen und damit neue Verrätselungen hervor.

Im Zentrum des Rätsels steht immer die Andere, das Gegenüber, das *Bild* der geliebten Frau. Insofern Hoffmanns Protagonist in dieser Frau die »Ewiggeliebte meiner Seele« sieht, wird sie als ein Teil der Geschichte des Helden selbst erkannt. In einem Spiel der narzisstischen Projektion wird die Begegnung mit dem Gegenüber zum Schauplatz der Entwicklung eines *Bildes* auch vom eigenen Ich. Weil das Rätsel damit immer schon ein Rätsel der eigenen Identität ist, kann es vom Protagonisten auch niemals gelöst werden. Jeder Moment der vermeintlich erreichten Einsicht (die Sicht des »Bilds«) ist niemals mehr als ein Traum, ein Phantasma und also ein Teil der Struktur des Rätsels selbst (und nicht seine Auflösung). Was Schlegel in seinen Fragmenten als *Ironie* bezeichnet, die Unendlichkeit der Reflexion und also die Unerreichbarkeit des Bewusstseins, bildet die Grundstruktur der Erzählungen Hoffmanns.

Diese Struktur der Ich-Verwirrung und Wiederholung nennt Freud das »Unheimliche«. Das Unheimliche ist der Name dafür, dass die unerklärlich und rätselhaft erscheinenden Dinge und Zusammenhänge, die den Protagonisten begegnen, einer strengen Logik folgen: Sie sind einer Matrix zuzuordnen, die den Protagonisten undurchsichtig und uneinsichtig bleiben muss, und sich nur dem analytischen Leser der Geschichte erschließt. Diese Matrix zeigt sich in Hoffmanns Geschichten, wie bereits Freud erkannt hat, als eine Logik der Wiederholung. Durch eine subtile Struktur der Wiederholungen verwandelt sich die narrative Zeit für Hoffmanns Akteure in eine Zeit der Wiederholung, der Wiederkehr und also des Gespenstischen und Phantasmatischen. Die scheinbare Auflösung der Geheimnisse für den Akteur erweist sich als eine immer tiefere Verstrickung in Phantasmen und Spiegelungen.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Das ironische Spiel der Täuschungen und Fehlinterpretationen prägt auch das Signifikat ›Wahnsinn‹ in Hoffmanns Texten. Die täuschende und vorgetäuschte Synthese, die das Ich sich einbildet, verbindet sich bei Hoffmann mit einem Diskurs des ›Enthusiasmus‹. Die Protagonisten sprechen über die Erfahrung der Synthese, der Lösung aller Rätsel, in der traditionellen Sprache der Begeisterung. Die das Ich von außen überwältigende und plötzlich geschehende Synthese des Phantasmas hingegen beschreibt Hoffmann durch einen Diskurs des Mesmerismus.

Auch Carlyles Roman *Sartor Resartus* geht von der Verbindung zwischen Sinn und Wahnsinn aus. Die Metaphysiker, so Carlyles Protagonist Diogenes Teufelsdröckh, verfallen der Scheinlogik der Sprache, wenn sie glauben, ihre Systeme würden etwas über die Welt aussagen; tatsächlich seien diese aber nichts als »*words, words*«. Insofern ein leeres Sprechen ohne Referenz und Inhalt die Bestimmung des Wahnsinns ausmacht, behauptet Carlyles Protagonist nicht weniger als den Wahnsinn der Metaphysiker. Teufelsdröckhs Philosophie der Kleidung – und also auch Carlyles Roman – stellt die Frage, welche Sprache etwas anderes als »*words, words*« sein und sich dem »Geheimnis des menschlichen Daseins« annähern kann. Teufelsdröckh behauptet die Gewalt, die Kraft des singulären WORTES, mit dem der menschliche Schreiber – in Analogie zum göttlichen Autor des »Buchs der Natur« – eine Wirklichkeit erschaffen kann. Die Theorie des Symbols besitzt einen ausdrücklich theologischen Charakter.

Der Begriff des Symbols ist in den Jahrzehnten vor dem Erscheinen von *Sartor Resartus* von den verschiedensten Autoren im Gegensatz zu dem Begriff der Allegorie diskutiert worden; vor allem Goethe konzipierte das Symbol wirkungsvoll als ein Zeichen, das kein Zeichen ist (sondern sich mit dem Bedeutenden selbst verbindet). Im Gegensatz dazu betont Carlyles Professor Teufelsdröckh die Distanz, die zwischen dem Wort, der durch die Einbildungskraft vorgestellten Bedeutung des Wortes und jeglicher wahren ›Realität‹ liegt. In Teufelsdröckhs Beschreibung der »Traumgrotte«, einer Variante des platonischen Höhlengleichnisses, ist es allein die Einbildungskraft, die dem Menschen die Vorstellung einer Realität vermittelt, indem sie seine Wörter mit einem Bild vermittelt. Das gesamte menschliche Leben erscheint folglich als ein Traum, ein somnabules Schlafwandeln.

Der sprachkritische und erkenntnistheoretische Zweifel der Philosophie Teufelsdröckhs ist so radikal, dass keine seiner emphatischen Ausführungen über die göttliche Kraft des Symbols davon verschont bleiben kann. Insbesondere die Analogie zwischen dem göttlichen Autor und dem quasigöttlichen Schreiber erweist sich als ein Effekt innerhalb der »Traumgrotte«, nicht aber als ein Weg zur Überwindung derselben. Kei-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ne Instanz, kein Gott und kein Mensch kann die Übereinstimmung eines Zeichens mit seinem Referenten versichern, da diese Voraussetzung selbst im Medium des Sinns – und damit der Sprache – geschehen müsste und seinerseits wieder einer Voraussetzung bedürfte.

Jeder sprachliche Akt erschafft sich damit selbst erst die eigene Grundlage, die durch keine Voraussetzung gegeben sein kann. Teufelsdröckhs Symboltheorie umkreist diese Selbstvoraussetzung des Wortes. Das Symbol verbirgt und verschweigt, insofern es das Produkt (und insofern eine Repräsentation) des Unendlichen zu sein vorgibt, was es nicht sein *kann*. Wie Humor für Jean Paul dasjenige endliche Zeichen ist, das sich im Konflikt mit anderen endlichen Zeichen selbst ›vernichtet‹ und dadurch negativ und indirekt auf etwas Unendliches verweist, ist das Symbol für Teufelsdröckh eine negative Bezeichnung, die durch ihre eigene Vernichtung auf das Unbezeichenbare verweist. Die Einsicht in die Grenzen des Darstellbaren – in die Grenzen der »Traumgrotte« des Lebens – ist aber jederzeit zugleich eine Einsicht in die Grenzen des eigenen Verstandes und des eigenen Vermögens. Aus diesem Grund besitzt die Erfahrung des Unendlichen für Teufelsdröckh eine notwendige Nähe zum Wahnsinn.

Wie der Enthusiasmus für Kant und E.T.A. Hoffmann, so ist auch der Wahnsinn Teufelsdröckhs ein Wahnsinn der Vernunft, welche das Unendliche zu greifen versucht und in einen notwendigen Konflikt mit der endlichen Instanz des Verstandes gerät. Dieser Enthusiasmus ist es, der die Macht des intrinsischen Symbols ebenso wie das singuläre WORT des gottgleichen Autors für den Moment eines Traums evident erscheinen lässt. Es ist demnach die Form des Wahnsinns, welche die Kraft des Symbols begründet, das gesamte Feld der Gesellschaft und der Kommunikation zu begründen.

4.

Der die Analysen der vorliegenden Arbeit zusammenbindende Gedanke liegt demnach in der Verbindung der Frage nach der Möglichkeit des Wahnsinns mit der Thematik des Zeichens. Mit Kants These einer notwendigen Verbindung des Zeichengebrauchs – als der Einbindung des Absenten in die mentale Präsenz – wird eine radikal neue Perspektive auf den Wahnsinn möglich, die die Literatur nach Kant inspiriert hat. Letztlich wird es möglich zu sagen, dass das Konzept ›Wahnsinn‹ ein Signifikat bereitstellt, mit dessen Hilfe Texte zu Ende des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. Jahrhunderts ihre Vorstellung von ›Literatur‹ insgesamt thematisieren können. ›Wahnsinn‹ wird zum Synonym von Litera-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

tur und literarischer Sprache, nicht allein im Sinne der Behauptung einer enthusiastischen oder manischen ›dichterischen‹ Inspiration, sondern auch in der Beschreibung einer Erfahrung der Unverfügbarkeit und Unbeherrschbarkeit der Sprache für den Sprechenden und des Schreibens für den Schreibenden.

Auch in den Texten E.T.A. Hoffmanns zeigt sich der Zusammenhang von Wahnsinn und Literatur auf einer ganz anderen Ebene als nur auf der topischen des »enthusiastischen« Künstlertums. Hoffmann führt seine Akteure immer wieder als *Leser* und *Schreibende* (eines Zusammenhangs in ihrem Erleben) vor, die von den Ereignissen um sie verwirrt und betört werden können. Literatur ist hier essentiell ›über‹ Literatur, sie behandelt die Möglichkeit und Unmöglichkeit, das Gelingen und Nicht-Gelingen einer umfassenden Synthese und eines umfassenden Sinns. Sie ist damit zugleich dasjenige Medium, in dem die Erfahrung des Sinns – und des Ohne-Sinns, des *Wahnsinns* – kommunizierbar gemacht wird, ohne sie (die Erfahrung) ihrerseits gewaltsam in das Medium eines eindeutigen *Sinns* bringen zu müssen.

Die Beziehung zwischen den hier verhandelten Textkorpora ist demnach nicht die eines Widerspruchs zwischen einer ›rationalistischen‹ Philosophie und einer (möglicherweise gar ›subversiven‹) Literatur. Meine Arbeit versucht vielmehr zu zeigen, dass ein radikal neues Konzept von ›Sinn‹ und ›Wahnsinn‹ in philosophischen Texten zu ›literarischen‹ Effekten führen kann (Kants ironisches Spiel mit der Möglichkeit seines eigenen Wahnsinns). Gleichzeitig ist es nötig, literarische Texte ›philosophisch‹ ernst zu nehmen, auch dort, wo dies bisher nicht ausreichend geschehen ist, wie im Fall der Erzählungen Hoffmanns und Carlyles. In den Texten Kants wird erstmals die Idee eines *anderen* Wahnsinns, eines totalen Wahnsinns entwickelt, der nicht mehr als komplementärer Gegensatz zu einer eindeutig ›gesunden‹ und ›normalen‹ *ratio* gedacht werden kann, sondern der in der Struktur des *Zeichens* – und also: der Einbildungskraft, der Sprache und der Gesellschaftlichkeit überhaupt – wirksam ist. Sowohl Hoffmann als auch Carlyle schließen, jeder auf seine Weise, an diese Analytik des anderen Wahnsinns an und spielen mit der semiotischen Verfasstheit nicht nur ihrer eigenen Texte, sondern auch noch der in ihr konstituierten Wirklichkeit. Als Zeichensysteme können beide strukturell dem Wahn verfallen: Eine Verrücktheit des Sinns.

Selbstverständlich ist die hier getroffene Auswahl der Texte bis zu einem gewissen Grad notwendigerweise kontingent. Es gibt eine Reihe von Texten, die durchaus auch im hier skizzierten thematischen und inhaltlichen Rahmen zu behandeln gewesen wären. Hier wären etwa die Erzählungen Heinrich von Kleists zu nennen. Die Erzählung *Michael Kohlhaas* beispielsweise wird durch einen sich enthemmenden und radi-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

kalisierenden Wahnsinn des Protagonisten angetrieben. So spricht Kleist von Kohlhaas' »Schwärmerei krankhafter und mißgeschaffener Art«[54] und vom »Wahn« des »rasenden Mordbrenners«.[55] Der Fokus von Kleists Darstellung liegt dabei weniger auf dem Seelenzustand seines Protagonisten als vielmehr auf »der gebrechlichen Einrichtung der Welt«,[56] die nur weniger *Un-* und *Zufälle* bedarf, um vollends aus den Fugen zu geraten. Diese Gebrechlichkeit zeigt sich auch in Kleists Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden* als die *Verworrenheit*, die entsteht, sobald jemand versucht, einen fertigen Gedanken »auszudrücken« – und allgemeiner als das Problem des Übergangs vom Gedanken zur Sprache überhaupt. In *Michael Kohlhaas* entfaltet sich eine wahnhafte Dynamik sich wechselseitig missverstehender Schriften, Briefe und prophetischer Texte aller Art; in seinem Aufsatz *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken* spricht Kleist von dem »Unverständlichen«, das Leute »plötzlich mit einer zuckenden Bewegung [...] zur Welt bringen«, wenn in einem »lebhaften Gespräch« eine »kontinuierliche Befruchtung der Gemüter mit Ideen im Werk ist«.[57] Das sprachliche Zeichen ist hier wie dort kein Medium einer Verständigung, sondern ein Medium von Verworrenheit und Irrsinn. In diesem Sinn spricht Lázsló Földényi vom »sprachlichen Wahnsinn«,[58] der in Kleists Texten waltet und der sich bis in die grammatische Struktur seiner Sätze einschreibt. Literatur erscheint hier als »eine Art Wahnsinn«, und dies nicht nur im Bezug auf die Problematik des *Erhabenen*, die Bernhard Greiner in den Mittelpunkt seiner Studie über Goethe und Kleist stellt.[59]

In verschiedenen Texten Friedrich Nietzsches wäre aufzuzeigen, dass die hier entwickelten Konzepte des Wahnsinns strukturell vergleichbar sind zu der Philosophie des Wahnsinns bei Kant. Vergleichbar mit der Gegenübersetzung von ›Schwärmerei‹ und ›Enthusiasmus‹ bei Kant finden sich bei Nietzsche zwei zwar nicht explizit gegenübergestellte, aber vollkommen konträr gewertete Beschreibungen von ›Wahnsinn‹. Es gibt *erstens* die Ekstase des Dionysischen, die eine Vereinigung zwischen »Mensch und Mensch« ebenso in Aussicht stellt wie diejenige von Mensch und Natur. Möglich werden diese Vereinigungen, weil das Dio-

54 Heinrich von Kleist: Werke und Briefe in vier Bänden. Hrsg. von Siegfried Streller. 4. Aufl. Berlin: Aufbau 1995, Bd. 3, S. 37 (*Michael Kohlhaas*).

55 Ebd., S. 43.

56 Ebd., S. 14.

57 Ebd., S. 457 (*Über die allmähliche Verfertigung*).

58 Lázsló F. Földényi: Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter. Übers. von Akos Doma. München: Matthes & Seitz 1999, S. 503.

59 Vgl. Bernhard Greiner: Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist. Berlin: E. Schmidt 1994.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

nysische sich jenseits des apollinischen »Scheins« bewegt – und also jenseits der Scheidung von Zeichen und Bezeichnetem überhaupt. Der dionysische Mensch verlernt »Gehen und Sprechen« und damit die elementaren Kulturtechniken, die das Menschliche definieren; statt dessen gibt er in seiner Ekstase nur mehr tierische (und göttliche) Töne von sich:

»Jetzt ist der Sclave freier Mann, jetzt zerbrechen alle die starren, feindseligen Abgrenzungen, die Noth, Willkür oder ›freche Mode‹ zwischen den Menschen festgesetzt haben. Jetzt, bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnissvollen Ur-Einen herumflattere. Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Thiere reden, und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas Uebernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wandeln sah.«[60]

Vor allem die Vorstellung einer *Vereinigung*, des *Verschmelzens* nicht nur verschiedener Individuen, sondern auch von Subjekt und Objekt – so dass es gar scheint, als sei »der Schleier der Maja zerrissen« –, erinnert an die Beschreibungen der Schwärmerei aus dem 18. Jahrhundert. Andererseits gibt es bei Nietzsche einen *zweiten* Diskurs des Wahnsinns, der diesen nicht mehr als eine archaische Technik der Ent-Individualisierung erscheinen lässt, sondern im Gegenteil als eine höchst moderne Form der Isolierung und Fragmentierung des Wirklichen. So schreibt Nietzsche in *Richard Wagner in Bayreuth* über die Sprache des modernen Menschen:

»Der Mensch kann sich in seiner Noth vermöge der Sprache nicht mehr zu erkennen geben, also sich nicht wahrhaft mittheilen: bei diesem dunkel gefühlten Zustande ist die Sprache überall eine Gewalt für sich geworden, welche nun wie mit Gespensterarmen die Menschen fasst und schiebt, wohin sie eigentlich nicht wollen; sobald sie mit einander sich zu verständigen und zu einem Werk zu vereinigen suchen, erfasst sie der Wahnsinn der allgemeinen Begriffe, ja der reinen Wortklänge, und in Folge dieser Unfähigkeit, sich mitzutheilen, tragen dann wieder die Schöpfungen ihres Gemeinsinns das Zeichen des Sich-nicht-Verstehens, insofern sie nicht den wirklichen Nöthen entsprechen, sondern eben nur der Hohlheit jener gewaltherrischen Worte und Begriffe«.[61]

60 Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin: Dtv, de Gruyter 1988, Bd. 1, S. 29f. (*Die Geburt der Tragödie*).

61 Ebd., S. 455 (*Richard Wagner in Bayreuth*, 5).

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

In *Richard Wagner in Bayreuth* ist diese Beschreibung eine Darstellung der Situation nach dem Zusammenbruch der politischen Gemeinschaft in der Moderne. Doch die semiotische Situation, die Nietzsche hier skizziert, ist der Szenerie aus der *Geburt der Tragödie* durchaus vergleichbar. Hier wie dort geht es um ein Umschlagen von sprachlichem Sinn in Unsinn und Irrsinn. Was im Falle des dionysischen Rauschs zu einer Aufhebung der Grenzen zwischen den Menschen und zwischen Mensch und Natur führt, bringt in *Richard Wagner in Bayreuth* eine Mitteilungslosigkeit und Verständnislosigkeit. Hier wie dort geht es um die Möglichkeit, dass der Sphäre des Sinns *per se* – den »allgemeinen Begriffen« – ein Wahnsinn innewohnen kann. Es geht um etwas anderes als eine »›tiefere‹ Wahrheit, einen Nicht-Wahn, ja eine List der Vernunft«,[62] die Karl Heinz Bohrer im Zentrum des Nietzscheanischen Interesses am Wahnsinn erkennen will. Die Geschichte der Beziehung zwischen Wahnsinn und Semiotik im 19. Jahrhundert ist noch zu schreiben.

Die vorliegende Arbeit wurde im Sommer 2006 von der Johann Wolfgang-Goethe Universität Frankfurt am Main als Dissertation angenommen. Ich danke meinem Doktorvater Werner Hamacher (Frankfurt am Main/New York) für seinen buchstäblich unermüdlichen Einsatz und seine Ermutigung, sich auf ein schwieriges Thema einzulassen. Heiko Christians (Potsdam) danke ich für seine maßgebliche intellektuelle und psychologische Unterstützung.

Kelly Baker Josephs und Melanie D. Holm (Rutgers University) danke ich für die Einladung, Teile von Kapitel 2 (über Shaftesburys und Kants Konzept des Enthusiasmus) auf der Jahrestagung der ACLA im März 2006 in Princeton vorzustellen und zu diskutieren.

Für Hilfe, Hinweise und Gespräche danke ich: Andrea Diller, Martin Doll, Andrea Eckert, Janine Hauthal, Michaela Putzke und Daniel Ulbrich. Ich danke außerdem meinen Eltern, Christa Kohns-Ludes und Wilhelm Kohns, sowie Mathilde Pütz, die mir – jeder auf seine Art und Weise – entscheidend geholfen haben.

Achim Geisenhanslüke (Regensburg) und Georg Mein (Luxemburg) danke ich für die Aufnahme des Buchs in die von ihnen herausgegebene Reihe »Literalität und Liminalität«.

62 Karl Heinz Bohrer: Nietzsches »Wahnsinn« im kulturellen System. In: ders.: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 139-160, hier: S. 148.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

VI. Literatur

Abrams, M. H.: Spiegel und Lampe. Romantische Theorie und die Tradition der Kritik [1953]. Übers. von Lore Iser. München: Fink 1978.

Adorno, Theodor W.: Drei Studien zu Hegel [1963]. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 110).

Allemann, Beda: Ironie und Dichtung [1956]. 2. Aufl. Pfullingen: Neske 1969.

Anderson, Benedict: Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts [1983]. Übers. von Benedikt Burkard und Christoph Münz. Erw. Ausgabe. Berlin: Ullstein 1998.

Arendt, Hannah: Das Urteilen. Texte zu Kants Politischer Philosophie. Hrsg. und mit einem Essay von Ronald Beiner. Übers. von Ursula Ludz. Durchgesehene Taschenbuchauflage. München, Zürich: Piper 1998.

Aristoteles: Werke in deutscher Übersetzung. Begründet von Ernst Grumach. Hrsg. von Hellmut Flashar. [Bisher:] Bd. 1-14/III; 17-20. Berlin: Akademie 1973-2002.

Aristoteles: Poetik. Griechisch/Deutsch. Übers. und hrsg. von Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982.

Aristoteles: Über Gedächtnis und Erinnerung. In: ders.: Kleine naturwissenschaftliche Schriften (Parva naturalia). Übers. und hrsg. von Eugen Dönt. Stuttgart: Reclam 1997, S. 87-100.

Aristoteles: Rhetorik. Übers. von Franz G. Sieveke. 5. Aufl. München: Fink 1995 (UTB. 159).

Arnold, Markus: Die harmonische Stimmung aufgeklärter Bürger. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in Immanuel Kants »Kritik der Urteilskraft«. In: Kant-Studien 94 (2003), S. 24-50.

Auhuber, Friedhelm: In einem fernen dunklen Spiegel. E.T.A. Hoffmanns Poetisierung der Medizin. Opladen: Westdeutscher Verlag 1986.

Barkhoff, Jürgen: Die Literarisierung des Mesmerismus bei E.T.A. Hoffmann. Ein Heilkonzept zwischen Naturphilosophie, Technik und Ästhetik. In: Ästhetik und Naturerfahrung. Hrsg. von Jörg Zimmermann. Stuttgart-Bad Canstatt: frommann-holzboog 1996 (exempla aesthetica. 1), S. 269-283.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Barth, Andreas: Inverse Verkehrung der Reflexion. Ironische Textverfahren bei Friedrich Schlegel und Novalis. Heidelberg: Winter 2000.

Barthes, Roland: Einführung in die strukturale Analyse von Erzählungen [1966]. In: ders.: Das semiologische Abenteuer. Übers. von Dieter Hornig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 (edition suhrkamp. 1441), S. 102-143.

Barthes, Roland: S/Z [1970]. Übers. von Jürgen Hoch. 3. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 687).

Bate, Walter Jackson: The Sympathetic Imagination in Eighteenth-Century English Criticism. In: ELH. A Journal of English Literary History 12 (1945), S. 144-164.

Behler, Ernst: Symbol und Allegorie in der frühromantischen Theorie. In: ders.: Studien zur Romantik und zur idealistischen Philosophie 2. Paderborn u.a.: Schöningh 1993, S. 249-263.

Behler, Ernst: Ironie und literarische Moderne. Paderborn u.a.: Schöningh 1997.

Benhabib, Seyla: Hannah Arendt. die melancholische Denkerin der Moderne. Erw. Ausg. Übers. von Karin Wördemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1797).

Benjamin, Walter: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik [1919]. Hrsg. von Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 4).

Benjamin, Walter: Illuminationen. Ausgewählte Schriften I. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

Benjamin, Walter: Der Ursprung des deutschen Trauerspiels [1928]. 7. Aufl. Hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 225).

Bennington, Geoffrey: Derridabase. In: Geoffrey Bennington und Jacques Derrida: Jacques Derrida. Ein Porträt. Übers. von Stefan Lorenzer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994, S. 11-323.

Bernstein, Jeffrey: Imagination and Lunacy in Kant's *First Critique* and *Anthropology*. In: Idealistic Studies 27 (1997), H. 3, S. 143-154.

Berthold-Bond, Daniel: Hegel's Theory of Madness. Albany: State University of New York Press 1995.

Best, Otto F.: Handbuch literarischer Grundbegriffe. Definitionen und Beispiele. Überarb. und erw. Ausgabe. Frankfurt am Main: Fischer Tb Verlag 1994.

Bilger, Stefan: Üble Verdauung und Unarten des Herzens. Hypochondrie bei Johann August Unzer (1727-1799). Würzburg: Königshausen & Neumann 1990.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Blanchot, Maurice: Der Wahnsinn par excellence [1953/70]. In: Jaspers, Karl: Strindberg und van Gogh. Versuch einer vergleichenden pathographischen Analyse. Mit einem Essay von Maurice Blanchot. Übers. von Henning Schmidgen. Berlin: Merve 1998, S. 7-33.

Blanchot, Maurice: Das Athenäum [1969]. In: Romantik. Literatur und Philosophie. Hrsg. von Volker Bohn. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987 (edition suhrkamp. 1395), S. 107-120.

Blumenberg, Hans: Die Lesbarkeit der Welt [1981]. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 592).

Böhme, Hartmut, und Gernot: Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1983.

Böhme, Hartmut: Denn nichts ist ohne Zeichen. Die Sprache der Natur: Unwiederbringlich? In: ders.: Natur und Subjekt. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1988 (edition suhrkamp. 1470), S. 38-66.

Bohrer, Karl Heinz: Nietzsches »Wahnsinn« im kulturellen System. In: ders.: Plötzlichkeit. Zum Augenblick des ästhetischen Scheins. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981, S. 139-160.

Boie, Bernhild: Die Sprache der Automaten. Zur Autonomie der Kunst. In: Colloquia Germanica 51 (1981), S. 284-297.

Borges, Jorge Luis: Vorwort. In: ders.: Fiktionen. Erzählungen 1939-1944. Übers. von Karl August Horst, Wolfgang Luchting und Gisbert Haefs. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992, S. 13.

Borges, Jorge Luis: Thomas Carlyle, *Sartor Resartus*. In: ders.: Persönliche Bibliothek. Übers. von Gisbert Haefs. Frankfurt am Main: Fischer 1995, S. 44-45.

Borowski, Ludwig Ernst: Darstellung des Lebens und Charakters Immanuel Kants. Von Kant selbst genau revidiert und berichtigt [1804]. In: Immanuel Kant. Sein Leben in Darstellungen von Zeitgenossen. Die Biographien von L. E. Borowski, R. B. Jachmann und A. Ch. Wasianski. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968, S. 1-115.

Botul, Jean-Baptiste: Das sexuelle Leben des Immanuel Kant [1945]. Hrsg. und übers. von Dieter Redlich und Angelika Rüther. Leipzig: Reclam 2001.

Boyne, Roy: Foucault and Derrida. The other Side of Reason. London, New York: Routledge 1994.

Brandt, Reinhard: D'Artagnan und die Urteilstafel. Über ein Ordnungsprinzip der europäischen Kulturgeschichte: 1, 2, 3/4. Überarb. Neuaufl. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Brandt, Reinhard: Kritischer Kommentar zu Kants Anthropologie in pragmatischer Hinsicht (1798). Hamburg: Meiner 1999 (Kant-Forschungen. 10).

Burton, Robert: Anatomie der Melancholie [1621]. Über die Allgegenwart der Schwermut, ihrer Ursachen und Symptome sowie die Kunst, es mit ihr auszuhalten. Übers. von Ulrich Horstmann. München: Dtv 1991.

Burwick, Frederick: Romantic Madness. Hölderlin, Nerval, Clare. In: Cultural Interactions in the Romantic Age. Critical Essays in Comparative Literature. Hrsg. von Gregory Maertz. Albany: State University of New York Press 1998, S. 29-51.

Campe, Rüdiger: Vor Augen stellen. Über den Rahmen rhetorischer Bildgebung. In: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Hrsg. von Gerhard Neumann. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997 (Germanistische Symposien-Berichtsbände. 18), S. 194-207.

Carlyle, Thomas: Novalis [1829]. In: ders.: Critical and Miscellaneous Essays. Bd. 1-3. London: Chapman and Hall 1899-1904, Bd. 1, S. 421-467.

Carlyle, Thomas: Sartor Resartus [1833-1834]. Hrsg. von Kerry McSweeney und Peter Sabor. Oxford, New York: Oxford University Press 1999.

Carlyle, Thomas: Past and Present [1843]. Introduction by Douglas Jerrold. London: Dent & Sons 1960.

Caruth, Cathy: Empirical Truths and Critical Fictions. Locke, Wordsworth, Kant, Freud. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1991.

Castle, Terry: Geisterhafte Politik. Der Glaube an Erscheinungen und die romantische Imagination. In: Nach der Aufklärung? Beiträge zum Diskurs der Kulturwissenschaften. Hrsg. von Wolfgang Klein und Waltraud Naumann-Beyer. Berlin: Akademie 1995, S. 67-93.

Christians, Heiko: Über den Schmerz. Eine Untersuchung von Gemeinplätzen. Berlin: Akademie 1999.

Clark, Timothy: The Theory of Inspiration. Composition as a Crisis of Subjectivity in Romantic and post-Romantic Writing. Manchester, New York: Manchester University Press 1997.

Corngold, Stanley: Wit and Judgment in the Eighteenth Century: Lessing and Kant. In: MLN 102 (1987), S. 461-482.

Dale, Peter Allan: *Sartor Resartus* and the Inverse Sublime: The Art of Humorous Deconstruction. In: Allegory, Myth, and Symbol. Hrsg. von Morton W. Bloomfield. Cambridge, London: Harvard University Press 1981 (Harvard English Studies. 9), S. 293-312.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Darnton, Robert: Der Mesmerismus und das Ende der Aufklärung in Frankreich. Übers. von Martin Blankenburg. München, Wien: Hanser 1983.

Daston, Lorraine: Angst und Abscheu vor der Einbildungskraft in den Wissenschaften [1998]. In: dies.: Wunder, Beweise und Tatsachen. Zur Geschichte der Rationalität. Übers. von Gerhard Herrgott, Christa Krüger und Susanne Scharnowski. Frankfurt am Main: Fischer Tb Verlag 2001, S. 99-125.

David-Ménard, Monique: Kant's »An Essay on the Maladies of the Mind« and *Observations on the Feelings of the Beautiful and the Sublime*. In: Hypatia 15 (2000), H. 4, S. 82-98.

Davidson, Arnold I.: Religion and the Distortions of Human Reason: On Kant's *Religion within the Limits of Reason Alone*. In: Pursuits of Reason. Essays in Honor of Stanley Cavell. Hrsg. von Ted Cohen, Paul Guyer und Hilary Putnam. Lubbock, Tx.: Texas Tech University Press 1993, S. 67-104.

Davidson, Donald: Paradoxien der Irrationalität [1982]. In: ders.: Probleme der Rationalität. Übers. von Joachim Schulte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006, S. 285-315.

Deleuze Gilles: Kants kritische Philosophie. Die Lehre von den Vermögen [1963]. Übers. von Mira Köller. Berlin: Merve 1990.

Deleuze, Gilles: Hume [1972]. In: ders.: Die einsame Insel. Texte und Gespräche von 1953 bis 1974. Hrsg. von David Lapoujade. Übers. von Eva Moldenhauer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 236-247.

De Man, Paul: The Rhetoric of Temporality [1969]. In: ders.: Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism. Second Edition, Revised. Minneapolis: University of Minnesota Press 1983 (Theory and History of Literature. 7), S. 187-228.

De Man, Paul: The Concept of Irony [1977]. In: ders.: Aesthetic Ideology. Hrsg. von Andrzej Warminski. Minneapolis, London: University of Minnesota Press 1996 (Theory and History of Literature. 65), S. 163-184.

De Man, Paul: Epistemologie der Metapher [1978]. In: Theorie der Metapher. Hrsg. von Anselm Haverkamp. 2. Aufl. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1996, S. 414-437.

De Man, Paul: Allegories of Reading. Figural Language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust. New Haven, London: Yale University Press 1979.

De Man, Paul: Shelleys Entstellung [1979]. In: ders.: Die Ideologie des Ästhetischen. Übers. von Jürgen Blasius. Hrsg. von Christoph Men-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ke. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (edition suhrkamp. 1682), S. 147-182.

De Man, Paul: Schlußfolgerungen: Walter Benjamins »Die Aufgabe des Übersetzers« [1983]. In: Übersetzung und Dekonstruktion. Hrsg. von Alfred Hirsch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 182-228.

Denneler, Iris: Die Kehrseite der Vernunft. Zur Widersetzlichkeit der Literatur in Spätaufklärung und Romantik. München: Fink 1996.

De Quincey, Thomas: The Last Days of Immanuel Kant [1827]. In: ders.: Collected Writings. Hrsg. von David Masson. Bd. 1-14. Edinburgh: Adam and Charles Black 1889-1890, Bd. 4, S. 323-379.

Derrida, Jacques: Die Schrift und die Differenz. Übers. von Rodolphe Gasché. 7. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 177).

Derrida, Jacques: Cogito et histoire de la folie. In: ders.: L'Écriture et la différence. Paris: Seuil 1967, S. 51-97.

Derrida, Jacques: Grammatologie [1967]. Übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler. 5. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 417).

Derrida, Jacques: Randgänge der Philosophie. Übers. von Gerhard Ahrens u. a. Hrsg. von Peter Engelmann. 2., überarb. Aufl. Wien: Passagen 1999.

Derrida, Jacques: Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie [1983]. In: ders.: Apokalypse. Übers. von Michael Wetzel. Hrsg. von Peter Engelmann. 2. Aufl. Wien: Passagen 2000, S. 11-79.

Derrida, Jacques: Vom Geist. Heidegger und die Frage [1987]. Übers. von Alexander García Düttmann. 2. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 995).

Derrida, Jacques: Punktierungen – die Zeit der These [1990]. In: Einsätze des Denkens. Hrsg. von Hans-Dieter Gondek und Bernhard Waldenfels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1336), S. 19-39.

Derrida, Jacques: Limited Inc a b c… [1990]. In: ders.: Limited Inc. Übers. von Werner Rappl. Hrsg. von Peter Engelmann Wien: Passagen 2001, S. 53-168.

Derrida, Jacques: Falschgeld. Zeit geben I [1991]. Übers. von Andreas Knop und Michael Wetzel. München: Fink 1993.

Derrida, Jacques: »Ein ›Wahnsinn‹ muss über das Denken wachen«. In: ders.: Auslassungspunkte. Gespräche [1992]. Übers. von Karin Schreiner und Dirk Weissmann. Hrsg. von Peter Engelmann. Wien: Passagen 1998, S. 343-368.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Derrida, Jacques: Politik der Freundschaft. Übers. von Stefan Lorenzer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000.

Descartes, René: Meditationes de prima philosophia. Meditationen über die Grundlagen der Philosophie [1641]. Hrsg. von Lüder Gäbe. 2. Aufl. Hamburg: Meiner 1977.

Diderot, Denis: Das Paradox über den Schauspieler. In: ders.: Erzählungen und Gespräche. Übers. von Katharina Scheinfuß. Leipzig: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung 1953, S. 337-416.

Dumont, Altrud: Interimistisches Provisorium – Methodischer Wahnsinn: Das Interessante. Theorie und narrative Praxis bei Friedrich Schlegel und E.T.A. Hoffmann. Stuttgart: Heinz 1995.

Dutoit, Thomas: Ghost Stories, the Sublime and Fantastic Thirds in Kant and Kleist. In: Colloquia Germanica 27 (1994), S. 225-254.

Eckart, Wolfgang U.: Vom Wahn zum Wahnsinn. Anmerkungen zur Begriffsgeschichte einer Störung der Wahrnehmung in Medizin- und Kulturgeschichte bis ins frühe 20. Jahrhundert. In: Hysterie und Wahnsinn. Hrsg. von Silke Leopold und Agnes Speck. Heidelberg: Verlag Das Wunderhorn 2000 (Heidelberger Frauenstudien. 7), S. 10-30.

Eco, Umberto: Das Foucaultsche Pendel. Übers. von Burkhart Kroeber. München, Wien: Hanser 1989.

Engel, Manfred: Die Rehabilitation des Schwärmers. Theorie und Darstellung des Schwärmers in Spätaufklärung und früher Goethezeit. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994 (Germanistische Symposien Berichtsbände. 15), S. 469-498.

Eschenmayer, Carl August: Psychologie [1817]. Hrsg. von Peter Krumme. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1982.

Esposito, Roberto: Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft. Übers. von Sabine Schulz und Francesca Raimondi. Berlin: diaphanes 2004.

Farrell, John: Paranoia and Modernity. Cervantes to Rousseau. Ithaca, NY, London: Cornell University Press 2006.

Felman, Shoshana: Writing and Madness (Literature, Philosophy, Psychoanalysis). Übers. von Martha Noel Evans und Shoshana Felman. Ithaca, NY.: Cornell University Press 1987.

Fenves, Peter D.: A Peculiar Fate. Metaphysics and World-History in Kant. Ithaca, London: Cornell University Press 1991.

Fenves, Peter: The Scale of Enthusiasm. In: Huntington Library Quarterly 60 (1997), S. 117-152.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Fenves, Peter: Introduction: The Topicality of Tone. In: Raising the Tone of Philosophy. Late Essays by Immanuel Kant, Transformative Critique by Jacques Derrida. Hrsg. von Peter Fenves. Baltimore, London: The Johns Hopkins University Press 1999, S. 1-48.

Fenves, Peter: Derrida and History: Some Questions Derrida pursues in his Early Writings. In: Jacques Derrida and the Humanities. A Critical Reader. Hrsg. von Tom Cohen. Cambridge: Cambridge University Press 2001, S. 271-295.

Fichte, Johann Gottlieb: Sämmtliche Werke. Bd. 1-11. Hrsg. von Immanuel Hermann Fichte. Berlin: de Gruyter 1971.

Fichte, Johann Gottlieb: Gesamtausgabe der bayerischen Akademie der Wissenschaften. Hrsg. von Reinhard Lauth und Hans Gliwitzky. Stuttgart-Bad Canstatt: Frommann 1978.

Flaubert, Gustave: Memoiren eines Irren. November, Erinnerungen, Aufzeichnungen und innerste Gedanken. Übers. von Traugott König. Zürich: Diogenes 2005.

Földényi, László: Melancholie [1984]. Übers. von Nora Tahy. 2., erw. Aufl. Berlin: Matthes & Seitz 2004.

Földényi, Lázsló F.: Heinrich von Kleist. Im Netz der Wörter. Übers. von Akos Doma. München: Matthes & Seitz 1999.

Foucault, Michel: Wahnsinn und Gesellschaft. Eine Geschichte des Wahns im Zeitalter der Vernunft [1961]. Übers. von Ulrich Köppen. 12. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 39).

Foucault, Michel: Schriften zur Literatur. Hrsg. von Daniel Defert und François Ewald. Übers. von Michael Bischoff, Hans-Dieter Gondek und Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1675).

Foucault, Michel: Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften [1966]. Übers. von Ulrich Köppen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974.

Frank, Manfred: Das »fragmentarische Universum« der Romantik. In: Fragment und Totalität. Hrsg. von Lucien Dällenbach und Christiaan L. Hart Nibbrig. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1984 (edition suhrkamp. 1107), S. 212-224.

Frank, Manfred: Allegorie, Witz, Fragment, Ironie. Friedrich Schlegel und die Idee des zerrissenen Selbst. In: Allegorie und Melancholie. Hrsg. von Willem van Reijen. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992 (edition suhrkamp. 1704), S. 124-146.

Freud, Sigmund: Aus den Anfängen der Psychoanalyse. Briefe an Willhelm Fließ, Abhandlungen und Notizen aus den Jahren 1887-1902. Frankfurt am Main: S. Fischer 1950.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Freud, Sigmund: Gesammelte Werke. Chronologisch geordnet. Hrsg. von Anna Freud u.a. Bd. 1-18. Frankfurt am Main: S. Fischer 1940-1968.

Frey, Hans-Jost: Über das Spiel. In: ders.: Der unendliche Text. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1990, S. 263-294.

Frey, Hans-Jost: Die Verrücktheit der Wörter. In: ders.: Die Autorität der Sprache. Lana, Wien, Zürich: Edition Holweg + edition per procura 1999, S. 253-285.

Fuest, Leonhard: Grillen an Bord. Über Immanuel Kants Verhältnis zum Wahnsinn und dessen Rezeption bei Thomas Bernhard. In: Der Andere – Ein alltäglicher Begriff in philosophischer Perspektive. Hrsg. von Ulrike Hagel u.a. Leipzig: Leipziger Universitätsverlag 2002, S. 129-138.

Fulda, Daniel: ›Der Wahrheit Schleier aus der Hand der Dichtung‹. Textilmetaphern als Vehikel und Reflexionsmedium ästhetisch-wissenschaftlicher Transferenzen um 1800. In: Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher. Hrsg. von Johannes Endres, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf. München: Fink 2005, S. 165-184.

Gadamer, Hans-Georg: Wahrheit und Methode. Grundzüge einer philosophischen Hermeneutik [1960]. 6. Aufl. Tübingen: Mohr 1990.

Gamm, Gerhard: Der Wahnsinn in der Vernunft. Historische und erkenntniskritische Studien zur Dimension des Anders-Seins in der Philosophie Hegels. Bonn: Bouvier 1981.

Garve, Christian: Ueber die Rollen der Wahnwitzigen in Shakespears Schauspielen, und über den Charakter Hamlets ins besondere [1796]. In: ders.: Popularphilosophische Schriften über literarische, ästhetische und gesellschaftliche Gegenstände. Im Faksimiledruck hrsg. von Kurt Wölfel. Bd. 1-2. Stuttgart: Metzler 1974, Bd. 2, S. 719-798.

Gasché, Rodolphe: The Idea of Form. Rethinking Kant's Aesthetics. Stanford, Ca.: Stanford University Press 2003.

Geier, Manfred: Kants Welt. Eine Biographie. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003.

Geitner, Ursula: Kritik der Einbildungskraft (poetologisch/pathologisch). In: Bildersturm und Bilderflut um 1800. Zur schwierigen Anschaulichkeit der Moderne. Hrsg. von Helmut J. Schneider, Ralf Simon und Thomas Wirtz. Bielefeld: Aisthesis 2001, S. 307-332.

Gelhard, Andreas: Unvernunft, Un-wahrheit, Unzeit: Foucault, Blanchot und die Geschichte des Wahnsinns. In: Internationale Zeitschrift für Philosophie (2000), H. 1, S. 48-62.

Gerschmann, K.-H.: Nostalgie. In: Historisches Wörterbuch der Philosophie. Hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer. Bd. 1-12. Basel, Stuttgart: Schwabe & Co 1971-1998, Bd. 6, Sp. 934f.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Geyer, Paul: Die Entdeckung des modernen Subjekts. Anthropologie von Descartes bis Rousseau. Tübingen: Niemeyer 1997 (Mimesis. 29).

Goethe, Johann Wolfgang von: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und mit Anmerkungen versehen von Erich Trunz. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1988.

Goethe, Johann Wolfgang von: Briefe. Hamburger Ausgabe in vier Bänden. Hrsg. von Karl Robert Mandelkow. Hamburg: Wegner 1964.

Goetschel, Willi: Kant als Schriftsteller. Wien: Passagen 1990.

Goldberg, M. A.: Wit and the Imagination in Eighteenth-Century Aesthetics. In: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 16 (1958), S. 503-509.

Goldmann, Stefan: Topos und Erinnerung. Rahmenbedingungen der Autobiographie. In: Der ganze Mensch. Anthropologie und Literatur im 18. Jahrhundert. DFG-Symposion 1992. Hrsg. von Hans-Jürgen Schings. Stuttgart, Weimar: Metzler 1994 (Germanistische Symposien Berichtsbände. 15), S. 660-675.

Gondek, Hans-Dieter, und Bernhard Waldenfels: Derridas performative Wende. In: Einsätze des Denkens. Hrsg. von Hans-Dieter Gondek und Bernhard Waldenfels. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1336), S. 7-18.

Graubner, Hans: »Mitteilbarkeit« und »Lebensgefühl« in Kants ›Kritik der Urteilskraft‹. Zur kommunikativen Bedeutung des Ästhetischen. In: Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Hrsg. von Friedrich A. Kittler und Horst Turk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 53-75.

Greiner, Bernhard: Eine Art Wahnsinn. Dichtung im Horizont Kants: Studien zu Goethe und Kleist. Berlin: E. Schmidt 1994.

Gritsch, Eric W.: Luther und die Schwärmer: Verworfene Anfechtung? In: Luther. Zeitschrift der Luther-Gesellschaft 47 (1976), H. 3, S. 105-121.

Groddeck, Wolfram: Reden über Rhetorik. Zu einer Stilistik des Lesens. Basel, Frankfurt am Main: Stroemfeld 1995 (Nexus. 7).

Gulyga, Arsenij: Immanuel Kant. Übers. von Sigrun Bielfeldt. Frankfurt am Main: Insel 1981.

Gurewitch, Morton: The Comedy of Romantic Irony. Lanham, New York, Oxford: University Press of America 2002.

Gutschker, Thomas: Ästhetik und Politik. Annäherungen an Kants politische Philosophie. In: Kant als politischer Schriftsteller. Hrsg. von Theo Stammen. Würzburg: Ergon 1999, S. 43-56.

Haase, Frank: Medien – Codes – Menschmaschinen. Medientheoretische Studien zum 19. und 20. Jahrhundert. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hamacher, Werner: pleroma – zu Genesis und Struktur einer dialektischen Hermeneutik bei Hegel. In: Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: »Der Geist des Christentums«. Schriften 1796-1800. Mit bislang unveröffentlichten Texten. Hrsg. von Werner Hamacher. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1978, S. 7-333.

Hamacher, Werner: Entferntes Verstehen. Studien zu Philosophie und Literatur von Kant bis Celan. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (edition suhrkamp. 2026).

Hamacher, Werner: Ex tempore. Zeit als Vorstellung bei Kant. In: Politik der Vorstellung. Theater und Theorie. Hrsg. von Joachim Gerstmeier und Nikolaus Müller-Schöll. [o.O.:] Theater der Zeit 2006 (Recherchen. 36), S. 68-94.

Hamann, Johann Georg: Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Hrsg. von Josef Nadler. Bd. 1-6. Wien: Thomas-Morus-Presse im Herder-Verlag 1949-1957.

Haney, Janice L.: »Shadow-Hunting«: Romantic Irony, *Sartor Resartus*, and Victorian Romanticism. In: Studies in Romanticism 17 (1978), S. 307-333.

Hannah, Richard W.: Novalis, Carlyle and the Metaphysic of Semeiosis. In: Deutsche Romantik and English Romanticism. Hrsg. von Theodore G. Gish und Sandra G. Frieden. München: Fink 1984 (Houston German Studies. 5), S. 27-41.

Haupt, Sabine: »Es kehret alles wieder«. Zur Poetik literarischer Wiederholungen in der deutschen Romantik und Restaurationszeit: Tieck, Hoffmann, Eichendorff. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: Werke. Auf der Grundlage der Werke von 1832-1845 neu ed. Ausgabe. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Bd. 1-20. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1986.

Heidegger, Martin: Kant und das Problem der Metaphysik [1929]. Hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. 6. Aufl. Frankfurt am Main: Klostermann 1998.

Heidegger, Martin: Unterwegs zur Sprache [1959]. 12. Aufl. Stuttgart: Neske 2001.

Held, Gerd: Menstruum universalis oder das flüchtige Salz des Komischen. Zur Auflösung der Form bei Jean Paul. In: Das Paradoxe. Literatur zwischen Logik und Rhetorik. Festschrift für Ralph-Rainer Wuthenow zum 70. Geburtstag. Hrsg. von Carolina Romahn und Gerold Schipper-Hönicke. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999, S. 35-47.

Heller-Roazen, Daniel: Language, or no Language. In: Diacritics 29 (1999), H. 3, S. 22-39.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Herder, Johann Gottfried: Sämmtliche Werke. Hrsg. von Bernhard Suphan. Bd. 1-33. Berlin: Weidmann 1877-1913.

Hertz, Neil: Freud und der Sandmann [1979]. In: ders.: Das Ende des Weges. Die Psychoanalyse und das Erhabene. Übers. von Isabella König. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (edition suhrkamp. 1939), S. 127-156.

Heyd, Michael: »Be Sober and Reasonable«. The Critique of Enthusiasm in the Seventeenth and Early Eighteenth Centuries. Leiden, New York, Köln: Brill 1995.

Hillen, Meike: Die Pathologie der Literatur. Zur wechselseitigen Beobachtung von Medizin und Literatur. Frankfurt am Main: Lang 2003 (Bochumer Schriften zur deutschen Literatur. 61).

Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Hartmut Steinecke und Wulf Segebrecht. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1985-2004.

Horaz: Ars Poetica. Die Dichtkunst. Lateinisch/Deutsch. Übers. von Eckart Schäfer. Stuttgart: Reclam 1972.

Horn, Eva: Die Versuchung des heiligen Serapion. Wirklichkeitsbegriff und Wahnsinn bei E.T.A. Hoffmann. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 76 (2002), S. 214-228.

Hume, David: A Treatise of Human Nature [1739/40]. Hrsg. von David Fate Norton und Mary J. Norton. Oxford: Oxford University Press 2000.

Hume, David: An Enquiry concerning Human Understanding [1748]. A critical Edition. Hrsg. von Tom L. Beauchamp. Oxford: Clarendon Press 2000.

Jacobi, Friedrich Heinrich: Von den göttlichen Dingen und ihrer Offenbarung [1811]. In: ders.: Werke. Hrsg. von Klaus Hammacher und Walter Jaeschke. Hamburg: Meiner; Stuttgart-Bad Canstatt: Frommann-Holzboog 2000, Bd. 3, S. 3-138.

Janßen, Brunhilde: Spuk und Wahnsinn. Zur Genese und Charakteristik phantastischer Literatur in der Romantik, aufgezeigt an den »Nachtstücken« von E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main, Bern, New York: Lang 1986.

Janssen, Winnifred: The Science of Things in General – Method or Madness? In: Dutch Quarterly. Review of Anglo-American Letters 7 (1977), S. 23-44.

Janzanic, W.: Der Wahn in strukturdynamischer Sicht. In: Studium Generale 20 (1967), S. 628-638.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Japp, Uwe: Das serapiontische Prinzip. In: E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. München: edition text + kritik 1992 (Text + Kritik. Sonderband), S. 63-75.

Jean Paul: Sämtliche Werke. Hrsg. von Norbert Miller. Abteilung I: Bd. 1-6. Abteilung II: Bd. 1-4. Frankfurt am Main: Zweitausendeins 1996.

Kaiser, Gerhard R.: E.T.A. Hoffmann. Stuttgart: Metzler 1988 (Sammlung Metzler. 243).

Kant, Immanuel: Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Wilhelm Weischedel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1983.

Kant, Immanuel: Bemerkungen in den »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen«. Neu hrsg. und kommentiert von Marie Rischmüller. Hamburg: Meiner 1991 (Kant-Forschungen. 3).

Kanzog, Klaus: Berlin-Code, Kommunikation und Erzählstruktur. Zu E.T.A. Hoffmanns ›Das öde Haus‹ und zum Typus »Berlinische Geschichte«. In: Zeitschrift für deutsche Philologie 95 (1976), Sonderheft: E.T.A. Hoffmann, S. 42-63.

Kisker, K. P.: Kants psychiatrische Systematik. In: Psychiatria et Neurologia. Internationale Monatsschrift für Psychiatrie und Neurologie 133 (1957), S. 17-28.

Kittler, Friedrich A.: »Das Phantom unseres Ichs« und die Literaturpsychologie: E.T.A. Hoffmann – Freud – Lacan. In: Urszenen. Literaturwissenschaft als Diskursanalyse und Diskurskritik. Hrsg. von Friedrich A. Kittler und Horst Turk. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 139-166.

Kittler, Friedrich: Die Laterna magica der Literatur: Schillers und Hoffmanns Medienstrategien. In: Athenäum. Jahrbuch für Romantik 4 (1994), S. 219-237.

Kittler, Friedrich A.: Aufschreibesysteme 1800 – 1900. 3., vollst. überarb. Aufl. München: Fink 1995.

Klein, Lawrence E.: Sociability, Solitude, and Enthusiasm. In: Huntington Library Quarterly 60 (1997), S. 153-177.

Kleist, Heinrich von: Werke und Briefe in vier Bänden. Hrsg. von Siegfried Streller. 4. Aufl. Berlin: Aufbau 1995.

Klier, Melanie: Kunstsehen. E.T.A. Hoffmanns literarisches Gemälde *Doge und Dogaresse*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 7 (1999), S. 29-49.

Klingemann, August: Nachtwachen von Bonaventura [1805]. Frankfurt am Main: Insel 1974.

Kohlenbach, Margarete: Ansichten von der Nachtseite der Romantik. Zur Bedeutung des animalischen Magnetismus bei E.T.A. Hoffmann. In:

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Die deutsche literarische Romantik und die Wissenschaften. Hrsg. von Nicholas Saul. München: Iudicium 1991, S. 209-233.

Kohns, Oliver: Universität als Zeitvertreib? J. G. Fichtes »Deducirter Plan einer zu Berlin zu errichtenden höheren Lehranstalt«. In: Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder. Hrsg. von Alexander Karschnia, Oliver Kohns, Stefanie Kreuzer und Christian Spies. Bielefeld: Aisthesis 2005, S. 119-129.

Kojève, Alexandre: Hegel. Eine Vergegenwärtigung seines Denkens. Kommentar zur Phänomenologie des Geistes [1947]. Mit einem Anhang: Hegel, Marx und das Christentum. Hrsg. von Iring Fetscher. Übers. von Iring Fetscher und Gerhard Lehmbruch. 4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1996 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 97).

Kollak, Ingrid: Literatur und Hypnose. Der Mesmerismus und sein Einfluß auf die Literatur des 19. Jahrhunderts. Frankfurt am Main, New York: Campus 1997.

Konow, Petra Liedke: Inszenierung der serapiontischen Genese eines Kunstwerks. E.T.A. Hoffmanns Rahmengeschichte »Doge und Dogaresse« im Rahmen der *Serapions-Brüder*. In: Germanic Notes and Reviews 30 (1999), H. 1, S. 134-142.

Kreimendahl, Lothar: Humes Kritik an den Schwärmern und das Problem der »wahren Religion« in seiner Philosophie. In: Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte 3 (1988), H. 1, S. 7-27.

Kühn, Manfred: Kant. Eine Biographie. Übers. von Martin Pfeiffer. München: Beck 2003.

Kufferath, Fritz: Kants Auffassung und Einteilung der Geisteskrankheiten. Diss. Düsseldorf 1947.

Kupfer, Alexander: Göttliche Gifte. Kleine Kulturgeschichte des Rausches seit dem Garten Eden. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996.

Lacan, Jacques: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint. Bericht für den 16. Internationalen Kongreß für Psychoanalyse in Zürich am 17. Juli 1949. In: ders.: Schriften I. Ausgewählt und hrsg. von Norbert Haas. Übers. von Rodolphe Gasché, Norbert Haas, Klaus Laermann und Peter Stehlin. Olten, Freiburg i. Br.: Walter 1973, S. 61-70.

Lachmann, Renate: Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 1578).

Lacoue-Labarthe, Philippe, und Jean-Luc Nancy: The Literary Absolute. The Theory of Literature in German Romanticism [1978]. Übers. von Philip Barnard und Cheryl Lester. Albany, NY.: State University of

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

New York Press 1988 (Intersections: Philosophy and Critical Theory).

Lange, Wolfgang: Der kalkulierte Wahnsinn. Innenansichten ästhetischer Moderne. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1992.

Laplanche, Jean, und Jean-Bertrand Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse. Übers. von Emma Moersch. 14. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 7).

La Vopa, Anthony J.: The Philosopher and the *Schwärmer*: On the Career of a German Epithet from Luther to Kant. In: Huntington Library Quarterly 60 (1997), S. 85-115.

Leibbrand, Werner, und Annemarie Wettley: Der Wahnsinn. Geschichte der abendländischen Psychopathologie. Freiburg, München: Alber 1961.

Lessing, Gotthold Ephraim: Ueber eine zeitige Aufgabe: Wird durch die Bemühung kaltblütiger Philosophen und Lucianischer Geister gegen das, was sie Enthusiasmus und Schwärmerei nennen, mehr Böses als Gutes gestiftet? Und in welchen Schranken müssen sich die Antiplatoniker halten, um nützlich zu seyn? In: ders.: Sämtliche Werke. Hrsg. von Karl Lachmann und Franz Muncker. Unveränderter photomechanischer Abdruck. Berlin, New York: de Gruyter 1979, Bd. 16, S. 293-301.

Leventhal, Robert S.: Semiotic Interpretation and Rhetoric in the German Enlightenment 1740-1760. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 60 (1986), S. 223-248.

Lieb, Claudia: Und hinter tausend Gläsern keine Welt. Raum, Körper und Schrift in E.T.A. Hoffmanns *Das öde Haus*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 10 (2002), S. 58-75.

Liebel-Weckowicz, Helen, und Thaddeus E. Weckowicz: Kant's Theory of Mental Illness. In: Akten des II. Internationalen Leibniz-Kongresses Hannover 17. bis 22. Juli 1972. Bd. 1-3. Wiesbaden: Steiner 1973-1975, Bd. 1, S. 261-277.

Lobsien, Eckhard: Kunst der Assoziation. Phänomenologie eines ästhetischen Grundbegriffs vor und nach der Romantik. München: Fink 1999.

Locke, John: Works. A New Edition, corrected. In ten Volumes. London: Thomas Tegg u.a. 1823. Reprint: Aalen: Scientia 1963.

Locke, John: An Essay Concerning Human Understanding [1690]. Edited by Peter H. Nidditch. Oxford: Clarendon Press 1975.

Loquai, Franz: Künstler und Melancholie in der Romantik. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1984 (Helicon. 4).

Lühe, Astrid von der: *Aisthesis – synaisthesis – sensus communis*. Shaftesburys Entdeckung des moralischen Gefühls. In: Synästhesie. Inter-

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

ferenz – Transfer – Synthese der Sinne. Hrsg. von Hans Adler. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 185-203.

Malinowski, Bernadette: Literatur und Wahnsinn – Aspekte eines kulturhistorischen Paradigmas. In: Germanica 32 (2003), S. 11-30.

Marquard, Odo: Zur Geschichte des philosophischen Begriffs »Anthropologie« seit dem Ende des achtzehnten Jahrhunderts [1973]. In: ders.: Schwierigkeiten mit der Geschichtsphilosophie. Aufsätze. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1982 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 394), S. 122-144.

Martyn, David: Fichtes romantischer Ernst. In: Sprachen der Ironie – Sprachen des Ernstes. Hrsg. von Karl Heinz Bohrer. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 (edition suhrkamp. 2083), S. 76-90.

Matheis, Manfred: Signaturen des Verschwindens. Das Bild des Philosophen in der Literatur und Philosophie um 1800. Würzburg: Königshausen & Neumann 1997.

Matt, Peter von: Die Augen der Automaten. E.T.A. Hoffmanns Imaginationslehre als Prinzip seiner Erzählkunst. Tübingen: Niemeyer 1971 (Studien zur deutschen Literatur. 24).

McGlathery, James M.: Madness in German Romanticism. In: Thematics Reconsidered. Essays in Honor of Horst S. Daemmrich. Hrsg. von Frank Trommler. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1995 (Internationale Forschungen zur Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft. 9), S. 187-199.

Menninghaus, Winfried: Unendliche Verdopplung. Die frühromantische Grundlegung der Kunsttheorie im Begriff absoluter Selbstreflexion. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1987.

Menninghaus, Winfried: Lob des Unsinns. Über Kant, Tieck und Blaubart. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.

Meyler, Bernadette: What is Political Feeling? In: Diacritics 30 (2000), H. 2, S. 25-42.

Miller, J. Hillis: ›Hieroglyphical Truth‹ in *Sartor Resartus*: Carlyle and the Language of Parable. In: Victorian Perspectives. Six Essays. Hrsg. von John Clubbe und Jerome Meckier. Newark: University of Delaware Press 1989, S. 1-20.

Millller, J. Hillis: Speech Acts in Literature. Stanford, CA.: Stanford University Press 2001.

Miller, Norbert: E.T.A. Hoffmanns doppelte Wirklichkeit. Zum Motiv der Schwellenüberschreitung in seinen Märchen [1975]. In: ders.: Von Nachtstücken und anderen erzählten Bildern. Hrsg. von Markus Bernauer und Gesa Horstmann. München, Wien: Hanser 2002 (Dichtung und Sprache. 16), S. 72-89.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Miller, Norbert: Ansichten vom Wunderbaren. Über deutsche und europäische Romantik. In: Kleist-Jahrbuch 1 (1980), S. 107-148.

Milner, Max: Phantastik und Familienroman in *Das öde Haus*. In: Dimensionen des Phantastischen. Studien zu E.T.A. Hoffmann. Hrsg. von Jean-Marie Paul. St. Ingbert: Röhrig Universitätsverlag 1998 (Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft. 61), S. 213-225.

Mörchen, Hermann: Die Einbildungskraft bei Kant. In: Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung 11 (1930), S. 311-495.

Mücke, Dorothea von: Bio-Macht und romantische Fantastik. In: Konzepte der Moderne. Hrsg. von Gerhart von Graevenitz. Stuttgart, Weimar: Metzler 1999 (Germanistische-Symposien-Berichtsbände. 20), S. 185-201.

Müller, Ernst: Ästhetische Religiosität und Kunstreligion. In den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus. Berlin: Akademie 2004.

Müller, Götz: Jean Pauls Ästhetik und Naturphilosophie. Tübingen: Niemeyer 1983.

Müller, Götz: Modelle der Literarisierung des Mesmerismus. Mesmers Versuche, das Unbekannte zu erklären. In: Franz Anton Mesmer und der Mesmerismus. Hrsg. von Gereon Wolters. Konstanz: Universitätsverlag Konstanz 1988 (Konstanzer Bibliothek. 12), S. 71-86.

Müller, Götz: Die Einbildungskraft im Wechsel der Diskurse. Annotationen zu Adam Bernd, Karl Philipp Moritz und Jean Paul. In: ders.: Jean Paul im Kontext. Gesammelte Aufsätze. Hrsg. von Wolfgang Riedel. Würzburg: Königshausen & Neumann 1996, S. 140-164.

Nassen, Ulrich: Trübsinn und Indigestion. Zum medizinischen und literarischen Diskurs über Hypochondrie im 18. Jahrhundert. In: Fugen. Deutsch-Französisches Jahrbuch für Text-Analytik. Hrsg. von Manfred Frank, Friedrich A. Kittler und Samuel Weber. Olten, Freiburg i.Br.: Walter 1980, S. 171-186.

Naumann-Beyer, Waltraud: Zwei Bedeutungen von *Gemeinsinn* und ihr Zusammentreffen in Kants Begriff *sensus communis aestheticus*. In: Synästhesie. Interferenz – Transfer – Synthese der Sinne. Hrsg. von Hans Adler. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 213-224.

Neumann, Gerhard: Narration und Bildlichkeit. Zur Inszenierung eines romantischen Schicksalsmusters in E.T.A. Hoffmanns *Doge und Dogaresse*. In: Bild und Schrift in der Romantik. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Oesterle. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (Stiftung für Romantikforschung. 6), S. 107-142.

Neumeyer, Harald: Magnetische Fälle um 1800. Experimenten-Schriften-Kultur zur Produktion eines Unbewußten. In: Literarische Experimentalkulturen. Poetologien des Experiments im 19. Jahrhundert.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Hrsg. von Marcus Krause und Nicolas Pethes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (Schriften zur Kulturpoetik. 4), S. 251-285.

Niessen, Stefan: Traum und Realität. Ihre neuzeitliche Trennung. Würzburg: Königshausen & Neumann 1993.

Nietzsche, Friedrich: Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Einzelbänden. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München, Berlin: Dtv, de Gruyter 1988.

Nipperdey, Otto: Wahnsinnsfiguren bei E.T.A. Hoffmann. Diss. Köln 1957.

Novalis: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Hrsg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. 1-3. München, Wien: Hanser 1978.

O'Brien, William Arctander: E.T.A. Hoffmann's critique of Idealism: Psychology, allegory and philosophy in *Die Automate*. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 83 (1989), S. 369-406.

Osinski, Jutta: Über Vernunft und Wahnsinn. Studien zur literarischen Aufklärung in der Gegenwart und im 18. Jahrhundert. Bonn: Bouvier 1983.

Paetzold, Heinz: Die Bedeutung von Kants Dritter Kritik für die politische Philosophie in der Postmoderne. Zu Hannah Arendts Lektüre der »Kritik der Urteilskraft« als Kants Politische Philosophie. In: Kants Schlüssel zur Kritik des Geschmacks. Ästhetische Erfahrung heute – Studien zur Aktualität von Kants »Kritik der Urteilskraft«. Hrsg. von Ursula Franke. Hamburg: Meiner 2000 (Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft: Sonderheft), S. 189-208.

Pankow, Edgar: Medienwechsel. Zur Konstellation von Literatur und Malerei in einigen Arbeiten E.T.A. Hoffmanns. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 10 (2002), S. 42-57.

Pasanen, Outi: Derrida In and Out of Context: On the Necessity to Know »Why Derrida?«. In: MLN 118 (2004), S. 1298-1310.

Peters, Uwe Henrik: Somnabulismus und andere Nachtseiten der menschlichen Natur. In: Kleist-Jahrbuch (1990), S. 135-152.

Pfotenhauer, Helmut: Bild, Bildung, Einbildung. Zur visuellen Phantastik in E.T.A. Hoffmanns *Kater Murr*. In: E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 3 (1995), S. 48-69.

Pikulik, Lothar: E.T.A. Hoffmann als Erzähler. Ein Kommentar zu den »Serapions-Brüdern«. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1987.

Platon: Sämtliche Werke. Übers. von Friedrich Schleiermacher. Auf der Grundlage der Bearbeitung von Walter F. Otto, Ernesto Grassi und Gert Plamböck neu hrsg. von Ursula Wolf. Bd. 1-4. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Porter, Roy: Madness and Creativity: Communication and Excommunication. In: Madness and Creativity in Literature and Culture. Hrsg. von Corinne Saunders and Jane Macnaughton. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan 2005, S. 19-34.

Preuß, Karin: The Question of Madness in the Works of E.T.A. Hoffmann and Mary Shelley. With Particular Reference to *Frankenstein* and *Der Sandmann*. Frankfurt am Main: Lang 2003.

Reil, Johann Christian: Rhapsodieen über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen. Dem Herrn Prediger Wagnitz zugeeignet. Halle: In der Curtschen Buchhandlung 1803.

Ricke, Gabriele: Schwarze Phantasie und trauriges Wissen. Beobachtungen über Melancholie und Denken im 18. Jahrhundert. Hildesheim: Gerstenberg 1981.

Ritter, Johann Wilhelm: Fragmente aus dem Nachlasse eines jungen Physikers. Ein Taschenbuch für Freunde der Natur [1810]. Hrsg. von Steffen und Birgit Dietzsch. Leipzig, Weimar: Kiepenheuer 1984.

Ronell, Avital: Finitude's Score. Essays for the End of the Millennium. Lincoln, London: University of Nebraska Press 1994.

Ronell, Avital: Stupidity. Urbana, Chicago: University of Illinois Press 2002.

Rorty, Richard: Dekonstruieren und Ausweichen. In: ders.: Eine Kultur ohne Zentrum. Vier philosophische Essays. Übers. von Joachim Schulte. Stuttgart: Reclam 1993, S. 104-146.

Rousseau, Jean-Jacques: Œuvres complètes. Bd. 1-5. Èdition publiée sous la direction de Bernard Gagnebin et Marcel Raymond. Paris: Gallimard 1964-1995.

Rousseau, Jean-Jacques: Julie oder die neue Héloise. Briefe zweier Liebenden aus einer kleinen Stadt am Fuße der Alpen. Übers. von Johann Gottfried Gellius, Überarb. und Ergänzung der Übersetzung von Dietrich Leube. München: Winkler 1978.

Rousseau, Jean-Jacques: Versuch über den Ursprung der Sprachen, in dem von der Melodie und der musikalischen Nachahmung die Rede ist. In: ders.: Sozialphilosophische und Politische Schriften. In Erstübersetzung von Eckhart Koch, Dietrich Leube, Melanie Walz und Hanns Zischler sowie bearbeiteten und ergänzten Übersetzungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert. München: Winkler 1981, S. 163-221.

Rousseau, Jean-Jacques: Abhandlung über den Ursprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menschen [revidierte Fassung der Übersetzung von Moses Mendelssohn]. In: ders.: Schriften. Hrsg. von Henning Ritter. Bd. 1-2. Frankfurt am Main: Fischer Tb Verlag 1988, Bd. 1, S. 165-302.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Rousseau, Jean-Jacques: Diskurs über die Ungleichheit. Discours sur l'inégalité. Kritische Ausgabe des integralen Textes. Neu ediert, übers. und kommentiert von Heinrich Meier. 2., durchges. und erw. Aufl. Paderborn u.a.: Schöningh 1990 (UTB. 725).

Rousseau, Jean-Jacques: Emile oder Von der Erziehung [1762]. In der [anonymen] deutschen Erstübertragung von 1762. Überarb. von Siegfried Schmitz. 2. Aufl. Düsseldorf, Zürich: Artemis & Winkler 1997.

Rovatti, Pier Aldo: Der Wahnsinn in wenigen Worten. Übers. von René Scheu und Andreas Fagetti. Wien: Turia + Kant 2004.

Safranski, Rüdiger: E.T.A. Hoffmann. Das Leben eines skeptischen Phantasten [1984]. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 2000.

Sala, Giovanni B.: Kants »Kritik der praktischen Vernunft«. Ein Kommentar. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2004.

Sanna, Simonetta: Im gesprungenen Spiegel des Wahnsinns: Die Moderne und ihre Bewußtseinskrise. In: Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik. Hrsg. von Silvio Vietta und Dirk Kemper. München: Fink 1997, S. 287-319.

Saunders, Corinne, und Jane Macnaughton: Introduction. In: Madness and Creativity in Literature and Culture. Hrsg. von Corinne Saunders and Jane Macnaughton. Basingstoke, New York: Palgrave Macmillan 2005, S. 1-15.

Schadewaldt, Wolfgang: Furcht und Mitleid? Zur Deutung des Aristotelischen Tragödiensatzes [1955]. In: ders.: Hellas und Hesperien. Gesammelte Schriften zur Antike und zur neueren Literatur. Zürich, Stuttgart: Artemis 1960, S. 346-388.

Schäffner, Wolfgang: Wahnsinn und Literatur. Zur Geschichte eines Dispositivs bei Michel Foucault. In: Poststrukturalismus. Herausforderung an die Literaturwissenschaft. Hrsg. von Gerhard Neumann. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997 (Germanistische Symposien-Berichtsbände. 18), S. 59-77.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Über Dichter, Propheten, Dichterbegeisterung, Enthusiasmus, Theopneustie, und göttliche Einwirkung auf Menschen überhaupt – nach Platon [Studienheft Nr. 28, 1792]. In: Franz, Michael: Schellings Tübinger Platon-Studien. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1996 (Neue Studien zur Philosophie. 11), S. 283-305.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Ideen zu einer Philosophie der Natur als Einleitung in das Studium dieser Wissenschaft [1797]. In: ders.: Schriften von 1794-1798. Unveränd. reprograf. Nachdruck d.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Ausg. Stuttgart u. Augsburg, Cotta, 1856 u. 1857. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1980, S. 333-398.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von: Philosophie der Kunst [1802/1803]. In: ders.: Ausgewählte Schriften in 6 Bänden. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, Bd. 2, S. 181-564.

Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph: Schriften von 1806-1813. Unveränd. reprograf. Nachdruck d. Ausg. Stuttgart u. Augsburg, Cotta, 1861. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1968.

Schings, Hans-Jürgen: Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts. Stuttgart: Metzler 1977.

Schlegel, Friedrich: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. [Bisher:] Bd. 1-14, Bd. 16-23. Paderborn u.a.: Schöningh, Zürich: Thomas 1958-1995.

Schlegel, Friedrich: Literarische Notizen 1797-1801. Literary Notebooks. Hrsg. von Hans Eichner. Frankfurt am Main, Berlin, Wien: Ullstein 1980.

Schmidt, Jochen: Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750-1945. Bd. 1-2. 2., durchgesehene Auflage. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1988.

Schmidt, Ricarda: Der Dichter als Fledermaus bei der Schau des Wunderbaren. Die Poetologie des rechten dichterischen Sehens in Hoffmanns »Der Sandmann« und »Das öde Haus«. In: Mutual Exchanges. Sheffield-Münster Colloquium I. Hrsg. von R. J. Kavanagh. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1999, S. 180-192.

Schmidt-Biggemann, Wilhelm: Maschine und Teufel. Jean Pauls Jugendsatiren nach ihrer Modellgeschichte. Freiburg, München: Alber 1975 (Symposium. 49).

Schneider, Karl Ludwig: Künstlerliebe und Philistertum im Werk E.T.A. Hoffmanns [1967]. In: Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive. Hrsg. von Hans Steffen. 4. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1989, S. 200-218.

Schneider, Manfred: Das Grauen der Beobachter: Schriften und Bilder des Wahnsinns. In: Bild und Schrift in der Romantik. Hrsg. von Gerhard Neumann und Günter Oesterle. Würzburg: Königshausen & Neumann 1999 (Stiftung für Romantikforschung. 6), S. 237-253.

Schopenhauer, Arthur: Werke in fünf Bänden. Nach den Ausgaben letzter Hand hrsg. von Ludger Lütkehaus. Zürich: Haffmanns 1988.

Schott, Heinz: Sympathie als Metapher in der Medizingeschichte. In: Würzburger medizinhistorische Mitteilungen 10 (1992), S. 107-127.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Schubert, G[otthilf] H[einrich]: Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft. Unveränderter reprografischer Nachdruck der Ausgabe Dresden 1808. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1967.

Schubert, Gotthilf Heinrich: Die Symbolik des Traumes. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1814. Mit einem Nachwort von Gerhard Sauder. Heidelberg: Lambert Schneider 1968.

Schütz, Karl-Otto: Witz und Humor. In: Schmidt-Hidding, Wolfgang: Humor und Witz. München: Hueber 1963 (Europäische Schlüsselwörter. Wortvergleichende und wortgeschichtliche Studien. 1), S. 161-244.

Schwab, Eric J.: Wit, Satire, and Low Humor in Early Kant. In: Lessing Yearbook 29 (1997), S. 131-150.

Sdun, Winfried: Zum Begriff des Spiels bei Kant und Schiller. In: Kant-Studien 57 (1966), S. 500-518.

Seebacher, Katrin: Poetische Selbst-Verdammnis. Romantikkritik der Romantik. Freiburg i.Br.: Rombach 2000 (Cultura. 13).

Shaftesbury, Anthony Ashley Cooper Third Earl of: Standard Edition. Sämtliche Werke, ausgewählte Briefe und nachgelassene Schriften. In englischer Sprache mit paralleler deutscher Übersetzung. Hrsg., übers. und kommentiert von Gerd Hemmerich und Wolfram Benda. Stuttgart-Bad Canstatt: frommann-holzboog 1981-1993.

Shakespeare, William: Gesamtwerk. Englisch und Deutsch. Übersetzung von August Wilhelm Schlegel und Ludwig Tieck. Hrsg. von L. L. Schücking. Bd. 1-6. Augsburg: Weltbild Verlag 1996.

Smeed, J. W.: Thomas Carlyle and Jean Paul Richter. In: Comparative Literature 16 (1964), S. 226-253.

Sontag, Susan: Krankheit als Metapher [1977]. Übers. von Karin Kersten und Caroline Neubaur. Frankfurt am Main: Fischer Tb Verlag 1981.

Starobinski, Jean: Jean-Jacques Rousseau und die Gefahren der Reflexion. In: ders.: Das Leben der Augen [1961]. Übers. von Henriette Beese. Berlin, Wien: Ullstein 1984, S. 67-146.

Starobinski, Jean: Grundlinien für eine Geschichte des Begriffs der Einbildungskraft [1970]. In: ders.: Psychoanalyse und Literatur. Übers. von Eckhart Rohloff. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 3-23.

Steinecke, Hartmut: Die Kunst der Fantasie. E.T.A. Hoffmanns Leben und Werk. Frankfurt am Main, Leipzig: Insel 2004.

Steiner, Gary: »This Project is mad«: Descartes, Derrida, and the notion of philosophical crisis. In: Man and World. An international Philosophical Review 30 (1997), S. 179-198.

Steiner, George: Nach Babel. Aspekte der Sprache und des Übersetzens. Zweite Ausgabe [1992]. Übers. von Monika Plessner. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Strohschneider-Kohrs, Ingrid: Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung. Tübingen: Niemeyer 1960 (Hermea. 6).

Sulzer, Johann Georg: Allgemeine Theorie der schönen Künste. 2., unveränderter Nachdruck der Ausgabe Leipzig 1792. Mit einer Einleitung von Giorgio Tonelli. Bd. 1-4. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1994.

Summerell, Orrin F.: Perspektiven der Schwärmerei um 1800. Anmerkungen zu einer Selbstinterpretation Schellings. In: Platonismus im Idealismus. Die platonische Tradition in der klassischen deutschen Philosophie. Hrsg. von Burkhard Mojsisch und Orrin F. Summerell. München, Leipzig: Saur 2003, S. 139-173.

Szondi, Peter: Friedrich Schlegel und die romantische Ironie. Mit einem Anhang über Ludwig Tieck. In: Euphorion. Zeitschrift für Literaturgeschichte 48 (1954), S. 397-411.

Thiel, Detlef: Die Illusionen der Isis. Schleier zwischen Kant und Derrida. In: Ikonologie des Zwischenraums. Der Schleier als Medium und Metapher. Hrsg. von Johannes Endres, Barbara Wittmann und Gerhard Wolf. München: Fink 2005, S. 309-330.

Thiher, Allen: Revels in Madness. Insanity in Medicine and Literature. Ann Arbor: The University of Michigan Press 1999.

Todorov, Tzvetan: Einführung in die fantastische Literatur [1970]. Übers. von Karin Kersten, Senta Metz und Caroline Neubaur. München: Hanser 1972.

Todorov, Tzvetan: Symboltheorien [1977]. Übers. von Beat Gyger. Tübingen: Niemeyer 1995 (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft. 54).

Triebel, Odila: Staatsgespenster. Fiktionen des Politischen bei E.T.A. Hoffmann. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2003 (Literatur und Leben. 60).

Unzer, Johann August: Der Arzt. Eine medicinische Wochenschrift. Neueste von dem Verfasser verbesserte und viel vermehrte Ausgabe. Sechster Theil [1761]. Hamburg, Lüneburg, Leipzig: Gotthilf Christian Berth 1769.

Velkley, Richard L.: Freedom and the End of Reason. On the Moral Foundations of Kant's Critical Philosophy. Chicago, London: University of Chicago Press 1989.

Vogl, Joseph: Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen. München: sequenzia 2002.

Vollrath, Ernst: Grundlegung einer philosophischen Theorie des Politischen. Würzburg: Königshausen & Neumann 1987.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Watt, Ian: Der bürgerliche Roman. Defoe – Richardson – Fielding [1957]. Übers. von Kurt Wölfel. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft. 78).

Weissberg, Liliane: *Catarcticon* und der schöne Wahn. Kants *Träume eines Geistersehers, erläutert durch Träume der Metaphysik*. In: Poetica. Zeitschrift für Sprach- und Literaturwissenschaft 17 (1985), S. 96-116.

Weissberg, Liliane: Geistersprache. Philosophischer und literarischer Diskurs im späten achtzehnten Jahrhundert. Würzburg: Königshausen & Neumann 1990.

Wellbery, David E.: The Specular Moment. Goethe's Early Lyric and the Beginnings of Romanticism. Stanford: Stanford University Press 1996.

Wellbery, David E.: Die Enden des Menschen. Anthropologie und Einbildungskraft im Bildungsroman (Wieland, Goethe, Novalis). In: Das Ende. Figuren einer Denkform. Hrsg. von Karlheinz Stierle und Rainer Warning. München: Fink 1996 (Poetik und Hermeneutik. 16), S. 600-639.

Wellbery, David E.: Der Zug der Sinnlichkeit. Kants »Beobachtungen über das Gefühl des Schönen und Erhabenen«. In: Weimarer Beiträge 43 (1997), S. 36-48.

Wellek, René: Carlyle und die deutsche Romantik [1929]. In: ders.: Konfrontationen. Vergleichende Studien zur Romantik. Übers. von Rolf Dornbacher. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964 (edition suhrkamp. 82), S. 42-90.

Wellenberger, Georg: Der Unernst des Unendlichen. Die Poetologie der Romantik und ihre Umsetzung durch E.T.A. Hoffmann. Marburg: Hitzeroth 1986 (Marburger Studien zur Literatur. 3).

Wiele, Johannes: Vergangenheit als innere Welt. Historisches Erzählen bei E.T.A. Hoffmann. Frankfurt am Main u.a.: Lang 1996.

Wille, Holger: Inwiefern ein Empirismus kein Empirismus bleiben kann – Zu David Humes Theorie der Imagination im *Traktat über die menschliche Natur* (1739/40). In: Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit. Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680-1830). Hrsg. von Jörn Steigerwald und Daniela Watzke. Würzburg: Königshausen & Neumann 2003, S. 75-89.

Winkler, Karl Tilman: Enthusiasmus und gesellschaftliche Ordnung. *Enthusiasm* im englischen Sprachgebrauch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. In: Aufklärung. Interdisziplinäre Halbjahresschrift zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte 3 (1988), H. 1, S. 29-47.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -

Wolff, Christian: Vernünftige Gedanken von Gott, Der Welt und der Seele des Menschen, Auch allen Dingen überhaupt [1720]. Nachdruck der Ausgabe Halle 1751. Mit einer Einleitung und einem kritischen Apparat von Charles A. Corr. Hildesheim, Zürich, New York: Olms 1983.

Zedler, Johann Heinrich: Grosses vollständiges Universal-Lexikon [1732-1750]. Bd. 1-64. Graz: Akademische Druck- und Verlagsanstalt 1961.

Ziolkowski, Theodore: Das Amt der Poeten. Die deutsche Romantik und ihre Institutionen [1990]. Übers. von Lothar Müller. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1994.

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access - (cc) BY-NC-ND

Literalität und Liminalität

Achim Geisenhanslüke,
Hans Rott (Hg.)
Ignoranz
Nichtwissen, Vergessen und Missverstehen in Prozessen kultureller Transformationen

Oktober 2007, ca. 180 Seiten,
kart., ca. 22,80 €,
ISBN: 978-3-89942-778-3

Achim Geisenhanslüke,
Georg Mein (Hg.)
Grenzräume der Schrift

September 2007, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 978-3-89942-777-6

Georg Mein,
Heinz Sieburg (Hg.)
Medien des Wissens
Interdisziplinäre Aspekte von Medialität

September 2007, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 978-3-89942-779-0

Achim Geisenhanslüke,
Georg Mein (Hg.)
Schriftkultur und Schwellenkunde

September 2007, ca. 250 Seiten,
kart., ca. 26,80 €,
ISBN: 978-3-89942-776-9

Oliver Kohns
Die Verrücktheit des Sinns
Wahnsinn und Zeichen bei Kant, E.T.A. Hoffmann und Thomas Carlyle

Juli 2007, 366 Seiten,
kart., 34,80 €,
ISBN: 978-3-89942-738-7

Leseproben und weitere Informationen finden Sie unter:
www.transcript-verlag.de

https://doi.org/10.14361/9783839407387 https://www.inlibra.com/de/agb - Open Access -