



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Die literarische Romantik: zwischen Ästhetik, Ethik und Didaktik. Postmoderne Relektüre mit didaktischem Bezug“

verfasst von / submitted by

Mag. Dr. Max Brinnich, BEd, MEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 641

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Interdisziplinärer Master Ethik für Schule und
Beruf

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Michael Staudigl

Mitbetreut von / Co-Supervisor:

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitend zur Literatur der Romantik: Anforderungen an die Narratologie und Didaktik	1
1.1. Die Romantik im Licht der Postmoderne: ein Fundus für die Fachdidaktik	1
1.2. Die deutschsprachige Literaturepoche der Romantik – eine kurze Verortung der Textauswahl	7
1.3. Zur Methodenfrage: Genettes Narratologie als heuristischer Bezugspunkt	12
2. Schlegels Roman „Lucinde“: ästhetisches Angebot einer ethischen Lebensweise	16
2.1. Das Konzept der Liebe: zwischen realem Skandal und fiktiver Erfüllung	16
2.2. Die Dekonstruktion des Autors und die Freiheit der Schrift	21
2.3. Die Rolle des Lesers und die kulturelle Praxis des Erzählens	25
3. Eichendorffs „Aus dem Leben eines Taugenichts“: ästhetische Subversion der Moral	33
3.1. Die märchenhafte Einfalt des Textes und die Reduktion der Wirklichkeit	33
3.2. Das gelesene Märchen und der geschriebene Roman	36
3.3. Die Provokation des Lesers und die ästhetische Subversion der Moral	44
4. Hoffmanns „Der Sandmann“: Spur einer konstitutiven Kraft der Narration	50
4.1. Narration, Fiktion und Wirklichkeit: Abbilder ohne Original	50
4.2. Ästhetische Dekonstruktion des Lesers und ethische Öffnung für den Anderen	55
5. Philosophische Textdidaktik am Beispiel der Romantik: eine Frage der Verantwortung?	62
5.1. Lektüre als Verantwortung: Ästhetik als Ethik in der Romantik	62
5.2. Didaktische Herausforderungen der Postmoderne und Potential der Romantik	69
6. Abstract	79
7. Literaturverzeichnis	80

1. Einleitend zur Literatur der Romantik

Anforderungen an die Narratologie und Didaktik

1.1. Die Romantik im Licht der Postmoderne: ein Fundus für die Fachdidaktik

Für mich und für diese Schrift [...] ist aber kein Zweck zweckmäßiger, als der, daß ich gleich anfangs das was wir Ordnung nennen vernichte

Friedrich SCHLEGEL¹

Am Schnittfeld zur Literaturwissenschaft ist in der Philosophie beginnend mit den 1960er Jahren eine prominent besetzte Diskussion entbrannt, die mit ihren Fragen nach der Rolle des Autors, des Lesers und nach der Erzählung insgesamt zutiefst ethische Fragestellungen ins Zentrum rückt. Roland Barthes, Michel Foucault, Judith Butler, Paul Ricoeur und noch viele andere mehr - sie alle gehen auf die eine oder andere Weise davon aus, dass, wer schreibt, sich selbst erst liest, und dass, wer liest, das Werk erst schreibt.² Kein souveränes Subjekt mehr, kein Selbst, das sich in seinem Tun nur entäußert, einfach niederschlägt - Lesen und Schreiben, ja, die Schrift-

¹ SCHLEGEL, Lucinde, KFSa V, 9.

² Bezeichnend ist hier Roland Barthes Überzeugung, wonach „das Ich ist kein unschuldiges Subjekt [ist], das dem Text vorherginge und das danach von ihm Gebrauch machte wie von einem Objekt, das zu zerlegen, oder wie von einem Ort, der zu besetzen wäre“ (Roland BARTHES, *S/Z*, aus dem Französischen von Jürgen Hoch. Frankfurt a. M. 1976., 14). Vielmehr konstituieren sich Ich und Text für Barthes durch die Lektüre beziehungsweise den damit verbundenen semiotischen Prozess stets aufs Neue und wechselseitig. Obgleich vor einem anders gelagerten theoretischen Hintergrund geht auch Paul Ricoeur davon aus, dass das Werk erst durch den Leser geschaffen wird. Er vertritt die Überzeugung, dass „die Erwartung des Lesers, daß schließlich irgendeine Konsonanz die Oberhand gewinnt“ dabei letztlich unhintergebar ist, weil das Werk nur dann das Interesse des Lesers finde, wenn es ihn dazu auffordert, an dem Werk mitzuarbeiten, ja selbst die Fabel zu gestalten“ (Paul RICOEUR, *Zeit und Erzählung*, Bd. 2: *Zeit und literarische Erzählung*. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz. München 1989, 43 f.).

kultur zeitigt ein Geschehen, durch das man sich der Praxis unterwirft und sich selbst dadurch ein anderer wird, so der Tenor.³ Am anderen Ende dieses Geschehens, das die eigene Autonomie untergräbt und zeitweise unterbindet, ist es die Frage nach der Alterität, die in den Brennpunkt rückt: denn, wer sich erst einer gesellschaftlichen Praxis unterwerfen muss, um ein Subjekt zu werden, der braucht auch immer schon den Anderen,⁴ um es zu bleiben. Am Horizont dieser Gedanken erwachsen auch völlig neue Anforderungen an die Praxis der Lektüre, vor allem ethische Verbindlichkeiten: plötzlich ist, wer liest, auch für das verantwortlich, was durch ihn erst geschaffen wird, für das Werk, das er liest, für den Anderen, der es geschrieben hat, und nicht zuletzt auch für sich selbst, der nun der Träger und das Subjekt dieser Praxis wird.⁵ Was auf ästhetischer Ebene genossen wurde, ist jetzt mit ethischer Verantwortung verbunden, sodass sich ein völlig neuer Frageraum eröffnet: Welche Verantwortung ist mit der eigenen Lektüre verbunden? Und, wenn das Selbst einer gesellschaftlich geteilten Praxis entspringt, wenn man in

³ Michel Foucault bringt diesen Gedanken besonders deutlich zum Ausdruck, wenn er festhält, dass das Schreiben mehr ist als nur eine Geste eines souveränen Subjekts, das sich darin zum Ausdruck bringt, sondern, dass beim Schreiben – im Sinne einer damit verbundenen Ästhetik der Existenz – die eigene Subjektivität stets auf dem Spiel steht und immer wieder verloren geht. In diesem Sinn hält er fest: „Im Schreiben geht es nicht um die Bekundung oder um die Lobpreisung des Schreibens als Geste, es handelt sich nicht darum, einen Stoff im Sprechen festzumachen; in Frage steht die Öffnung des Raums, in dem das schreibende Subjekt immer wieder verschwindet.“ (Michel FOUCAULT, *Was ist ein Autor?*, übers. v. Karin Hofer, in: Fotis JANNIDIS u. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2012, 194–229, hier: 203). In eine ähnliche Richtung geht auch Paul Ricoeur, wenn er im Kontext seiner narratologischen Überlegungen auf die stoische Vorstellung zurückkommt, wonach das Leben eine Bühne sei, die für den Einzelnen nur Rollen bereithält, die er nicht geschrieben hat (Paul RICOEUR, *Das Selbst als ein Anderer*. Aus dem Französischen von Jean Greisch, in Zusammenarbeit mit Thomas Bedorf und Birgit Schaaß. München 1996, 198).

⁴ In der vorliegenden Arbeit wird das Verhältnis zwischen dem Subjekt und der Alterität insbesondere im Schnittfeld zwischen Autor und Leser und im Verhältnis auf die gesellschaftliche Praxis untersucht, die in einer Erzählung auf mimetische Weise abgebildet wird (s. hierzu die Ausführungen in den Kapiteln weiter unten).

⁵ Besonders deutlich wird dieser Gedankenzug etwa, wenn Paul Ricoeur von einer gesellschaftlichen präfigurierten ethischen Praxis spricht, welche in der Literatur in adaptierter Weise mimetisch abgebildet und durch die Lektüre schließlich Eingang in den Erinnerungshorizont und Verantwortungsbereich des Lesers finde (vgl. zur gesellschaftlich präfigurierten Praxis, welche durch den Leser schließlich ausgestaltet und übernommen wird: RICOEUR, *Zeit und literarische Erzählung* 269 f.); eine Möglichkeit, diese Verantwortung auf eine gesellschaftlich subversive Weise zu tragen, zeigt Judith Butler im Kontext ihrer Konzeption der Parodie auf – die Parodie bietet dem Subjekt die Möglichkeit, jene gesellschaftlichen Strukturen, in die es je schon eingebunden ist und die es daher nicht einfach ablegen kann, an einer anderen gesellschaftlichen Position zu wiederholen, um auf diese Weise ihre Kontingenz deutlich zu machen und ein mitunter diskursiv gefestigtes Prekariat dadurch auf subversive Weise aufzubrechen (vgl. Judith BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London 2002, 174 ff.). Inwiefern bereits die literarische Romantik auf die Form der Parodie zurückgreift, um gesellschaftlichen Strukturen auf subversive Weise gezielt entgegen zu wirken, dass soll in der hier umrissenen Arbeit besonders am Beispiel von Eichendorffs *Taugenichts* verdeutlicht werden.

seinem Innersten also von den Anderen abhängig ist, was ist dann zu tun, um diesem Moment der Alterität durch die eigene Lektüre auch gerecht zu werden? Wie muss dann gelesen werden?

Der Gedanke, dass das Lesen weit mehr ist, also nur ein rezeptives und sich selbst genügendes Verstehen, entfaltet seine volle Sprengkraft dabei historisch gesehen zunächst in der Epoche der Romantik und wird durch die Postmoderne dann fortgeführt und auch erweitert.⁶ Erstaunlich daran ist, dass diese veränderte Perspektive auf den Stellenwert der Lektüre trotz der zweihundertjährigen Geschichte kaum Niederschlag in der deutschsprachigen philosophischen Textdidaktik fand, wo stark an der Vorstellung eines Textganzen festgehalten wird, das ursprünglich mit einem bestimmten Sinn versehen wurde, dem es nachzuspüren gilt. Als ultima ratio erscheint hier neben dem sokratischen Gespräch die Fünf-Finger-Methode Ekkehard Martens, die das Phänomenologische, Hermeneutische, Analytische, Dialektische und Spekulative als gleichwertige, einander ergänzende Methoden betrachtet. Ob Philosophie als Begriff und dessen Gegenstand, als Suche nach Sinn oder unterteilt nach Kategorientafeln, in geometrischer Ordnung, als System oder Daseinsanalyse, Archäologie, Narrativ oder doch als nackte Wahrheit und Gegenteil der Lüge – die philosophische Textdidaktik scheint im Sinne Martens über weite Strecken von einem festen Kern eines jeden Textes auszugehen, der in der Erfahrung verortet werden kann, den man verstehen, analysieren, nach Für und Wider befragen und überschreiten kann.⁷ Rohbeck kommt hier zu einem ähnlichen Befund, wenn er festhält, dass, blicke man auf die Didaktik der letzten zwanzig Jahre zurück, hier ein objektives Textverständnis dominiere, dass darauf abziele, die genuinen Intentionen des Autors und den festen Kern des jeweils verhandel-

⁶ Dies an drei ausgewählten Beispielen – namentlich Schlegels *Lucinde*, Eichendorffs *Taugenichts* und Hoffmanns *Der Sandmann* – zu zeigen, wird eine wesentliche Aufgabe der vorliegenden Arbeit sein.

⁷ Dem festen Kern eines philosophischen Textes, der im Unterricht behandelt werden soll, steht bei Martens dann entsprechend ein Subjekt gegenüber, dessen Autonomie es auszubilden gilt und dessen Freiheit im Durchgang durch die Praxis der Lektüre – hier zeigt sich ein zentraler Widerspruch zu den Theorieansätzen des Poststrukturalismus (s. unten) – zwar vermindert oder gefördert werden, jedoch als diese bestimmte Form der Freiheit verloren werden kann. Über das Ziel der philosophischen Fachdidaktik und der Bildung allgemein schreibt Martens dementsprechend: „Auch ist das Philosophieren als Technik nicht von ihrem Träger ablösbar. Das formale und inhaltliche Wissen der Philosophie als Tatbestand kann zwar aus der Außenperspektive gelehrt und gelernt werden, vollzieht sich aber primär aus der Innenperspektive der Person als Träger und ist eine autonome, nicht erzwingbare Handlung des Staunens, Fragens, Zweifelns, Behauptens oder Miteinanderredens. [...] Inwiefern aber ist das Philosophieren ein Bildungsprinzip [...]? Die Antwort lautet, dass die Methodenkompetenz der Kulturtechnik des Philosophierens ein Mittel ist, das Selbstdenken und somit die Autonomie der Person zu fördern.“ (Ekkehard MARTENS, *Wozu Philosophie in der Schule?* In: Kirsten MEYER, *Texte zur Didaktik der Philosophie*. Stuttgart: Reclam 2010, 156–172, hier: 168 f.; vgl. hierzu auch Ekkehard MARTENS, *Methodik des Ethik- und Philosophieunterrichts*. Philosophieren als elementare Kulturtechnik. Hannover: Siebert 2003, 32 u. 36).

ten Textganzen zu erschließen, und dass dabei davon ausgehe, dass philosophische Schriften nach einem einheitlichen didaktischen Schema für den Unterricht aufbereitet werden könnten.⁸

Doch nicht alle philosophischen Texte eignen sich dazu, um auf dieselbe Weise vorzugehen – und literarische Schriften, die philosophisch von Bedeutung sind, vielleicht sogar noch weniger oder mitunter auch gar nicht. Hinzu kommt, dass in manchen dieser Texte auch explizite Rezeptionsanweisungen enthalten sind, die diesem Zugang geradezu widersprechen, und dass man sich hier mit Johannes Rohbeck fragen kann, ob es nicht das Ziel einer philosophischen Fachdidaktik sein sollte „die Methoden der Philosophie und philosophische Verfahren des Unterrichts zu transformieren“.⁹ Wenn beispielsweise Kant in der *Kritik der reinen Vernunft* das Exemplarische als „Gängelwagen der Urteilskraft“¹⁰ bezeichnet – warum sollte man Schüler und Schülerinnen dann überhaupt nach Beispielen für die Grenzen der Erkenntnis suchen lassen? Wenn Hume einen beträchtlichen Teil der Metaphysik als „das Ergebnis fruchtloser Anstrengungen der menschlichen Eitelkeit [...] oder aber als das listige Werk des Volksglaubens“ beschreibt“,¹¹ dabei „tiefbohrende Forschungen“¹² untersagt und von einer Wissenschaft „in unmittelbarer Beziehung zum tätigen und geselligen Leben“ träumt, wie kann es für das Textverständnis da hilfreich sein, Schüler und Schülerinnen jedes Argument und jeden Begriff einzeln analysieren

⁸ Vgl. Johannes ROHBECK, *Didaktik der Philosophie und Ethik*, 3. durchgesehene Aufl. Dresden: Thelem 2013, 53.

⁹ Johannes ROHBECK, *Philosophische Methoden im Unterricht*. In: Kirsten MEYER, *Texte zur Didaktik der Philosophie*. Stuttgart: Reclam 2010, 237–254, hier: 237). Ekkehard Martens spricht in diesem Zusammenhang davon, dass Rohbeck hier einen deduktiven Weg von der allgemeinen Methode der jeweils unterrichteten philosophischen Strömung zur Unterrichtspraxis beschreite und will demgegenüber selbst den induktiven Weg von der konkreten philosophischen Praxis im Philosophieunterricht zu einer Integration aller Denkrichtungen beschreiten. Tatsächlich aber trifft er hierbei eine entscheidende Vorentscheidung, indem er in der „sokratisch-aristotelische[n] Philosophie“ jene „elementare Praxis des Philosophierens“ erkennt, die in weiterer Folge alle Denkrichtungen auf eine gemeinsame Wurzel zurückführen ließe (MARTENS, *Methodik des Ethik- und Philosophieunterrichts*, 47). Damit schließt Martens allerdings von vornherein aus, dass die Vernunft-, Subjekt-, und Fortschrittskritik des Poststrukturalismus einen echten Bruch innerhalb der Ideengeschichte bedeutet und vertritt im Grunde die Annahme, dass die Philosophie in dieser Form im Denken des Einzelnen je schon angelegt sei (vgl. hierzu seine Ausführungen zu einem integrativen Methodenparadigma oder zur „Methodenschlange“: MARTENS, *Methodik des Ethik- und Philosophieunterrichts*, 54 u. 57).

¹⁰ Immanuel KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, nach der ersten und zweiten Original-Ausgabe hg. v. Raymund Schmidt, mit einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg 1993, zitiert nach der Paginierung der ersten Auflage von 1781 (A) und der zweiten Auflage von 1787 (B), hier: A134/B173.

¹¹ David HUME, *David Hume Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand*. Aus dem Englischen von Raoul Richter, durchgesehen und überarbeitet von Lambert Wiesing, mit einem Kommentar von Lambert Wiesing, zitiert unter Angabe der Konkordanzstelle in der Ausgabe von Selby-Bigge und Nidditch (Oxford 1975). Frankfurt am Main 2007, hier 18 f./R9 f.

¹² HUME, *Untersuchung*, 16/R7.

und prüfen zu lassen, wenn es nie Humes' Anspruch war, auf diesem Feld zu reüssieren? Und, wenn nun eine ganze Epoche der Philosophie gegen die Konzepte des Subjekts, der Autorschaft und des Werks anschreibt, liegt es dann nicht nahe, diese Texte auch didaktisch in der entsprechenden Weise aufzubereiten? Ist hier im Sinne Roland Barthes nicht ganz besonders zu beachten, dass nicht der Eindruck erzeugt wird, man gehe in die Lektüre ganz unschuldig hinein und trete unverändert wieder daraus hervor, könne den Text rein objektiv gebrauchen und mitunter gar die Absichten des Autors erkennen, die darin verborgen sind, in jedem Fall aber in der daran anschließende Diskussion oder auch in einem sokratischen Gespräch, das sie begleitet, die kleinen Meinungs- und Deutungsunterschiede fein säuberlich voneinander unterscheiden?¹³

Anhand ausgewählter Beispiele aus Literatur und Philosophie soll die vorliegende Arbeit diesen Fragen nachspüren und dabei aufzeigen, an welche didaktischen und ethischen Herausforderungen die Praxis der Lektüre aus einer postmodernen Sicht gebunden ist. Dabei sollen die theoretischen Überlegungen zur Bedeutung des Lesens und des Schreibens – insbesondere im Kontext der Erzählung beziehungsweise Narration – bei Ricoeur, Foucault, Butler, Benjamin¹⁴ und anderen an die konkrete literarische Praxis der Romantik rückgebunden werden. Das Ziel dabei ist nicht nur, hier die Parallelen aufzuzeigen und zu einer postmodernen Relektüre der entsprechenden Schriften anzuregen, sondern auch, in weiterer Folge darzulegen, wie die Literatur der Romantik im Umgang mit der philosophischen Postmoderne für die Fachdidaktik fruchtbar gemacht werden könnte.

Thematisch soll die vorliegende Arbeit sich dabei wie gesagt an ausgewählten Beispielen der literarischen Romantik abarbeiten und bei der kritischen Lektüre auf eine postmoderne philoso-

¹³ Zu Roland Barthes Kritik an der Vorstellung, dass das Subjekt im Kontext der Lektüre von dem Text nur auf eine ganz unschuldige Weise Gebrauch mache, ihn einfach analysieren und dazu Stellung beziehen könne vgl. die Anmerkungen in Fn. 2.

¹⁴ Was Walter Benjamin betrifft, wird bei der Relektüre der hier gegenständlichen literarischen Texte insbesondere dessen Essay *Der Erzähler* von Bedeutung sein. In diesem Essay unterscheidet Benjamin zwischen der Erzählung im eigentlichen Sinne, die noch stark in der mündlichen Tradition verankert ist und die dem Leser beispielsweise in Form eines Märchens moralischen Rat bietet, und dem Roman, der den moralischen Standpunkt der Erzählung nicht teilt und das Leben als voll von zerstreuten Begebenheiten betrachtet, die ihrerseits die Frage nach dem Sinn erheben (Walter BENJAMIN, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in: ders., *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, ausgewählt und mit einem Nachwort von Alexander Honold. Frankfurt a. Main 2007, 103–128, 119). Wie noch zu zeigen sein wird, bricht die literarische Romantik – nicht zuletzt auch durch die starken Anleihen bei der Form des Märchens – mit dieser Vorstellung, wonach der Roman und das Märchen beziehungsweise die Erzählung im eigentlichen Sinne streng zu unterscheiden sind, und ist in dieser Rücksicht um eine Vermittlung bemüht.

phische Ästhetik zurückgreifen, wobei sich zeigen wird, dass dort auf einer praktisch literarischen Ebene in manchen Punkten bereits vorweggenommen wird, was hier eine verstärkt theoretische Dimensionierung erhält. Gemäß dem eigentlichen Ziel dieser Arbeit, die bereits ange deuteten Querverbindungen zwischen Ethik und Ästhetik, Literatur und Philosophie und Postmoderne und Romantik für die philosophische Fachdidaktik fruchtbar zu machen, sollen dabei nur Lektüremöglichkeiten aufgezeigt werden und die didaktischen Ansätze, die sich im Ausgang davon gewinnen lassen – ein vollständiges oder gar in jeder Hinsicht authentisches Bild der verhandelten romantischen und postmodernen Schriften zu zeichnen, gehört jedenfalls nicht zum Anspruch dieser Arbeit. Wenn die Ausführungen für den einen oder anderen dadurch etwas an Breite oder gar Ausführlichkeit vermissen lassen – in methodischer Hinsicht sind sie jedenfalls nicht nur fest in den entsprechenden postmodernen ästhetischen Diskursen verankert, sondern sind bei der Deutung der gegenständlichen literarischen Schriften darüber hinaus auch stets auf die narratologischen Überlegungen Genettes als heuristischem Bezugspunkt rückgebunden.¹⁵

Auf diese Weise und durch eine knappe literaturhistorische Verortung der, für die literarische Epoche in jedem Fall paradigmatischen, drei hier gegenständlichen Schriften – Schlegels *Lucinde*, Eichendorffs *Taugenichts* und Hoffmanns *Sandmann* – kann ein erster Ansatzpunkt zu Beantwortung eines mit dieser Arbeit grob umrissenen Fragehorizonts geliefert werden. Im Zentrum stehen dabei vor allem die Fragen, warum eine postmoderne Relektüre literarischer Texte der Romantik aus einer philosophisch fachdidaktischen Perspektive wertvoll sein kann und inwiefern sich auf literarischer Ebene in Schlegels *Lucinde*, Eichendorffs *Taugenichts* und Hoffmanns *Sandmann* bereits ein für die spätere Postmoderne wegweisendes Textverständnis ankündigt. Ein Textverständnis, das die Praxis der Lektüre in ein völlig neues Licht rückt, mit einer Vielzahl an ästhetisch ethischen Herausforderungen verbindet und aus dem sich eben auch zentrale Erkenntnisse für die philosophische Fachdidaktik gewinnen lassen. Damit ist auch die Gliederung der vorliegenden Arbeit bereits grob umrissen: auf die knappe literaturhistorische Verortung der drei Schriften Schlegels, Eichendorffs und Hoffmanns folgt eine zum Teil auch kritische Ausei-

¹⁵ Der zentrale, wenn auch nicht der einzige, Ausgangspunkt ist dabei Genettes Hauptwerk *Die Erzählung* (vgl. Gérard GENETTE, *Die Erzählung*, 3., durchges. u. korrig. Aufl., übers. v. Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtet von Isabel Kranz. Paderborn 2010). Wie im Kontext der vorliegenden Arbeit noch zu zeigen sein wird, kann Genettes Narratologie selbst dort als heuristischer Bezugspunkt für eine spätere Deutung literarischer Texte dienen, wo dieselben explizit dekonstruktive Züge aufweisen, die in ihrem Kern die Konzepte des Autors und seines Werks angreifen – Konzepte an denen Genette in jedem Fall festhält.

nandersetzung mit den narratologischen Überlegungen Gérard Genettes, womit das erste, die Arbeit einleitende, Kapitel dann abgeschlossen ist. Die drei literarischen Texte werden dann jeweils in einem eigenständigen Kapitel verhandelt, bevor abschließend darauf eingegangen wird, inwiefern die Ergebnisse dieser Arbeit am Schnittpunkt zwischen Ethik und Ästhetik und Literatur und Philosophie mitunter wertvolle Erkenntnisse für die philosophische Fachdidaktik bereithält.

1.2. Die deutschsprachige Romantik – eine kurze Verortung der Textauswahl

Anders als beispielsweise im Fall der Aufklärung, deren Licht viele Sprachbarrieren überwinden konnte, ist es bei der Romantik als deutschsprachiger Literaturepoche kaum möglich, sie in einen gesamteuropäischen Kontext einzuordnen. Dies hat mehrere Gründe: einerseits positioniert sich der Personenkreis, der unter diesem Stern firmiert, im deutschsprachigen Raum in scharfer Abgrenzung zur Aufklärung – eine Abgrenzungsbewegung und eine negative Begriffsbestimmung, die auf diese Weise im englischsprachigen Bereich zur selben Zeit nicht zu finden ist.¹⁶ Andererseits und damit verbunden steht das Aufkommen des Begriffs „Romantik“ zur Bezeichnung einer gesamten literarischen Epoche im deutschen Sprachraum im Kontext eines spezifischen Schulstreits. Bezeichnet der Begriff „Romantik“ im gesamteuropäischen Zusammenhang sämtliche christlich moderne Tendenzen in Kunst und Literatur, die ausgehend vom Spätmittelalter mit der Bemühung verbunden sind, sich von der klassischen Tradition abzugrenzen,¹⁷ wird er in Deutschland in Anlehnung an das literarische Medium des Romans zunächst im pejorativen Sinne der Leichtsinnigkeit romanhafter Gedanken verwendet und dann – wie in der englischen Gartenbaukunst – synonym zu *pittoresque*. Erst im Kontext einer polemischen Auseinandersetzung, die ihren Ausgang von Baggesens und Voß’ offenem Affront gegen die Heidelberger

¹⁶ Vgl. Ernst MÜLLER, *Romantisch/Romantik*, in: Karlheinz BARCK et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Bd. 5: *Postmoderne – Synästhesie*. Stuttgart 2003, 315–344, 315.

¹⁷ Vgl. Detlef KREMER, *Romantik*, in: Jan-Dirk MÜLLER et al. (Hg.) *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3: P–Z. Berlin 2010, 326–331, 326.

Romantiker nimmt, etabliert sich der Begriff „Romantik“ als Bezeichnung jener Literaturepoche, deren zeitliche Erstreckung zumeist mit dem Zeitraum von 1795 bis 1830 angegeben wird.¹⁸

Die ersten Anfänge der Romantik liegen in Jena, bei Ludwig Tieck, Novalis sowie den Brüdern Friedrich und August Wilhelm Schlegel, um deren Zeitschrift *Athenaeum* sich gegen Ende des 18. Jhs. ein literarischer Wirkkreis formiert, der sich jedoch selbst noch nicht als romantisch bezeichnet und mit Novalis' Tod 1801 schließlich ein frühes Ende nimmt. Erst Clemens Brentano und Achim von Arnim, die neben Joseph von Eichendorff zu den Hauptvertretern der sogenannten Heidelberger Romantiker zählen, beanspruchen den Begriff „Romantik“ im Zusammenhang des bereits erwähnten Disputs mit Jens Baggesen und Johann Heinrich Voß in ihrer Zeitschrift für Einsiedler für sich. Die Zentren der späteren Romantik bilden dann Wien und Berlin, als Wirkungsstätten E. T. A. Hoffmanns, Joseph von Eichendorffs und auch Clemens Brentanos sowie Achim von Arnims.¹⁹ Letzten Ausläufen dieser literarischen Strömung in den 1860er-Jahren folgt Eichendorffs Tod, der zumeist mit dem Ende der Romantik gleichgesetzt wird.

Eine Besonderheit der Epochenbezeichnung „Romantik“ ist jedenfalls, dass ihre Vertreter die entsprechende Klassifikation, obgleich sie auf eine Polemik zurückgeht, selbst für sich beanspruchen, sodass eine entsprechende literaturgeschichtliche Klassifikation absolut legitim erscheint.²⁰ Zudem lassen sich bei aller Diversität der Protagonisten eine Vielzahl geteilter Leitmotive ausmachen: die Kritik an den Gedanken der Aufklärung etwa, insbesondere am Vernunftglauben und Wissenspathos, denen die subjektive Bedeutung des Gefühls sowie eine in der Anschauung gegebene Idee der Transzendenz entgegengesetzt werden, oder die Rückwendung auf das mittelalterliche Epos und damit einhergehend die Abwendung von der klassischen Antike und nicht zuletzt die Vorliebe für ein Oszillieren und Schweben zwischen unterschiedlichen Zuständen. Im Blick auf die groß angelegten Sammlungen von Märchen wie die *Kinder- und Hausmärchen* der Gebrüder Grimm oder von Liedtexten wie Arnims und Brentanos *Des Knaben Wunderhorn*, bedeutet die Rückwendung auf das mittelalterliche Epos und die Abwendung von der klassischen Antike da-

¹⁸ Vgl. MÜLLER, *Romantisch/Romantik*, 318–330.

¹⁹ Vgl. Roger PAULIN, *Romantik*, in: Walther Killy et al. (Hg.), *Literatur-Lexikon*. Bd. 14: *Begriffe, Realien, Methoden*, hg. von Volker Meid. München 1993, 316–321.

²⁰ Vgl. MÜLLER, *Romantisch/Romantik*, 334. Manche der Einsprüche, die üblicherweise gegen eine Epocheneinteilung ins Feld geführt werden können, verlieren vor dem Hintergrund der genannten Selbstzuschreibung an Gültigkeit: beispielsweise, dass die einzelnen Autoren und Autorinnen sowie der Schriften zu divers seien, um einer einzigen Epoche zugeordnet zu werden. Andere Einsprüche jedoch, die sich beispielsweise auf die mit den literarischen Epocheneinteilungen verbundene Kanonisierung beziehen, verlieren dadurch natürlich nicht an Gültigkeit.

bei vor allem auch die Konstruktion einer nationalen Identität – einer Identität, die dabei oft mehr suggeriert als gefunden wird, etwa dann, wenn die Gebrüder Grimm mündlich tradierte deutsche Volksmärchen versprechen, wo der Franzose Perrault die schriftliche Vorlage liefert.²¹

Dieser Umstand führt später zur teilweisen Vereinnahmung der Romantik durch den Nationalsozialismus – des *Taugenichts* etwa. Dabei ist die Romantik in ihrer gefühls- und anschauungsgeleiteten Suche nach einem organischen Absoluten und der Transzendenz ihrem Kern nach – zumindest auf den ersten Blick – absolut kein politisches Unterfangen, sondern vertritt in gesellschaftspolitischen Fragestellungen, wie Ernst Müller hervorhebt, oftmals geradezu beliebige Positionen, indem sie selbst dort nur das Absolute und eine spekulative Bedeutung sieht, wo eine Analyse des tatsächlichen Zusammenlebens gefordert wäre.²² Doch genau hierin, in ihrer Autonomie und der Betonung des Ästhetischen, liegt auch das kritische Potential der Romantik, mit dem sie zentrale Elemente der zeitlich viel später anzusetzenden Postmoderne vorwegnimmt: Merkmale romantischer Texte wie die Allegorie, die Ironie, das Fragmentarische und generell die Autonomisierung der Formen, die ihrerseits bereits als Dekonstruktion des aufklärerischen Vernunftpathos zu lesen sind, lassen sich als Spielarten einer zunehmenden Ästhetisierung deuten,²³ die der Vernunft- und Aufklärungskritik, dem Fragmentarischen und Regellosen der Postmoderne bereits erstaunlich nahekommen. Für Rancière etwa ist gerade diese Autonomie der Kunst und des Ästhetischen, durch die einem Leser Lebensformen frei von moralischen Werturteilen etc. in einer Weise angeboten werden, sodass er sie in ihrer Kontingenz erkennt. Eine Welt und eine Lebensweise, die *prima facie* notwendig scheint, wird dadurch fremd und gerade dadurch können solche ästhetisch autonomen Werke nach Rancière auf eine apolitische Weise politisch wirken, indem sie schließlich zu einer „Fremdheit des widerständigen Scheins [führen], die vom nicht notwendigen oder unerträglichen Charakter einer Welt zeugt“.²⁴ Und gerade im Blick auf solche Werke, die auf solche Weise wirken, gibt es nach Rancière auch „keinen postmodernen Bruch, sondern [nur] eine Dialektik des ‚apolitisch politischen‘ Werks“.²⁵

²¹ Vgl. Stefan NEUHAUS, *Grundriss der Literaturwissenschaft*, 4. überarb. Aufl. Tübingen 2014, 151 f.

²² Vgl. MÜLLER: *Romantisch/Romantik*, 326 f.

²³ Vgl. MÜLLER: *Romantisch/Romantik*, 326 sowie NEUHAUS, *Grundriss der Literaturwissenschaft*, 150.

²⁴ Jaques RANCIÈRE, *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Aus dem Französischen von Richard Steurer-Boulard, hg. v. Peter Engelmann, 3. überarb. Aufl. Wien 2016, 53.

²⁵ Im Detail: „Die Autonomie der ästhetischen Erfahrung, die die Idee der Kunst als autonome Wirklichkeit gründet, wird begleitet von der Abschaffung jedes pragmatischen Kriteriums der Trennung des Gebiets der Kunst von der der Nicht-Kunst, der Einsamkeit des Werks von den Formen des kollektiven Lebens. Es

Das Dekonstruktive, das Fragmentarische, die Autonomisierung der Formen, die Ablehnung des aufklärerischen Vernunftpathos und der Moralisierung – all diese Züge der literarischen Romantik können im Sinn dieser synchronen Geschichtsbetrachtung als postmodern betrachtet werden.

Und die in der vorliegenden Arbeit diskutierten Schriften der Romantik – Schlegels *Lucinde*, Eichendorffs *Taugenichts* und Hoffmanns *Sandmann* – können hier als exemplarisch gelten. In all diesen Texten lässt sich eine Tendenz weg von einer von Vernunftpathos getragenen aufklärerischen Moralisierung des Ästhetischen und den starren, an die Klassik angelegten literarischen Formen, die dabei zum Einsatz kommen, hin zu verstärkt autonomen ästhetischen Spielweisen erkennen, welche ethische Lebensformen auf eine mimetische Weise schlicht abbilden und es zunehmend dem Leser überlassen, das, was erzählt wird, zu durchleben und auszugestalten, um so selbst das Werk hinter dem Text zu erschaffen. Wo Schlegel mit seiner *Lucinde* versucht, die gesellschaftliche Praxis der Liebe in einer Weise abzubilden, sodass diese Schrift frei ist, sich in sich selbst zu bilden,²⁶ das heißt, durch die Rezeption auf immer neue Weise fortgeschrieben und als gesellschaftliche Praxis schließlich in je neuer Weise und adaptierter Form übernommen wird, dort spielt Eichendorffs *Taugenichts* in ästhetischer Hinsicht mit der Erwartungshaltung einer aufgeklärten Leserschaft, um deren Deutungshorizont – vor dem die Einfalt des Herzens als unmündig und moralisch unterlegen erscheinen muss – gezielt zu dekonstruieren. Nicht weniger dekonstruktiv wirkt auch Hoffmanns *Sandmann*, der auf ästhetische Weise eine Situation der interpretatorischen Unentscheidbarkeit gestaltet, die den Leser zwischen verschiedenen Auslegungsmöglichkeiten schweben lässt und auf diese Weise die konstitutive und mit viel Verantwortung verbundene Kraft der Narration, die sonst im Hintergrund wirkt, in den Vordergrund bringt, weil die Geschichte (Diegese) selbst in einem unauflösbaren Schwebestand verbleibt.

Am Schnittfeld zwischen Ethik und Ästhetik lässt sich in diesen drei Schriften bei aller inhaltlicher und formaler Verschiedenheit insgesamt eine zunehmend erstarkende Rolle des Lesers beobachten, der immer mehr gefordert wird. Auch dieser Grundzug der Romantik erinnert stark an postmoderne Kontexte – Stichwort: Tod des Autors. Um im Folgenden noch genauer zu zei-

gibt keinen postmodernen Bruch, sondern eine Dialektik des ‚apolitisch politischen‘ Werks.“ (RANCIÈRE, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 49).

²⁶ Vgl. Friedrich SCHLEGEL, *Lucinde*, in: ders., *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hg. v. von Ernst Behler et al., Bd. 5: *Dichtungen*, hg. u. eingel. v. Hans Eichner. München: Schöningh 1962, 1–82, hier: KFS V, 9; vgl. auch die Ausführungen in dem entsprechenden Kapitel zu Schlegels *Lucinde*.

gen, wie die Romantik hier auf einer praktisch literarischen Ebene zentrale Theoreme der späteren Postmoderne vorwegnimmt, werden die Schriften Schlegels, Eichendorffs und Hoffmanns in den entsprechenden Kapiteln aus einer postmodernen Perspektive gelesen, die sich aus den philosophischen Bestrebungen Foucaults, Butlers, Ricoeurs, Benjamins, Barthes, Rancières und anderer speist. Das Ziel ist es, durch eine weitgehend werkimmanente Deutung bestimmte Aspekte aufzuzeigen, welche die Erzählungen der drei Autoren auf einer ideellen Ebene mit dem Gedankenhorizont der philosophischen Postmoderne verbindet. Skizzenhaft soll damit eine mögliche Leseart präsentiert werden, die einen äußerst progressiven Grundzug dieser Schriften freilegt und die Rolle des Lesers sowie der Lektüre ins Zentrum rückt, jedoch ohne die drei Texte dabei im Gesamtwerk der Autoren oder in der historischen Konstellation zu verorten. Das verstärkte Absehen von den Konstitutionsbedingungen dieser Schriften entspricht dabei ganz der Zielvorstellung der vorliegenden Arbeit, eine mögliche Leseart zu präsentieren, eine Art, wie diese Texte unabhängig von den Intentionen, die die Autoren damit verbanden, gelesen werden können.

Anstatt auf den Konstitutionsbedingungen der jeweiligen Schriften aufzubauen und sich auf diese Art zu rechtfertigen, wird die Deutung vielmehr von der Narratologie Genettes gestützt, deren Aufgabe dabei im Allgemeinen und in den Worten von Thomas Kindt formuliert darin gesehen wird, „das Instrumentarium für eine Analyse von Erzählungen zu entwickeln, die bei deren weitergehender Untersuchung als heuristischer Bezugspunkt zu dienen vermag“ und in diesem Sinne die notwendigen „Fragen zwar zu stellen, nicht aber, sie zu beantworten“.²⁷ Wie im unmittelbar anschließenden Kapitel noch zu zeigen sein wird, nimmt die Narratologie Genettes dabei eine von Saussure ausgehende streng strukturalistische Perspektive ein, die in dem eben dargelegten Sinne nicht nur als heuristischer Bezugspunkt dient, sondern darüber hinaus auch gerade dort, wo sie an ihre Grenzen stößt, hilft, Erzählsituationen aufzudecken und deutlich zu machen, welche zentrale narratologische Konzepte wie das des Autors oder das des Werks gezielt unterminieren und dekonstruieren, um im selben Maße die Rolle des Lesers zu stärken – ein subversives Unterfangen, das sich in der literarischen Romantik besonders oft beobachten lässt.

²⁷ Tom KINDT, „Erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen“? ‚Der Sandmann‘ aus narratologischer Perspektive, in: in: Oliver HARAUS (Hg.), *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Stuttgart 2016, 101–114, hier: 104 u. 112.

1.3. Zur Methodenfrage: Genettes Narratologie als heuristischer Bezugspunkt

Die literarische Romantik bezieht in vielfacher Hinsicht Stellung gegen alles Regelgebundene: die Aufklärungs- und Vernunftkritik, die Ironie und die Betonung der Transzendenz auf inhaltlicher Seite werden dabei auf formaler Ebene von einem Spiel mit den literarischen Formen und Kategorien flankiert, das stark dekonstruktive Grundzüge trägt. Um das deutlich zu machen, müssen die Strukturen, mit denen hier auf literarischer Ebene bewusst gebrochen wird, geborgen und genau beschrieben werden. Und an dieser Stelle entfaltet Genettes Narratologie ihre volle Stärke – als heuristischer Bezugspunkt, um die ästhetischen Spielformen der literarischen Romantik besser zu verstehen. Dieser Zugang ist deshalb so vielsprechend, weil er offenlegt, wie jene Strukturen, die von außen an die drei hier gegenständlichen Schriften – Schlegels *Lucinde*, Eichendorffs *Taugenichts* und Hoffmanns *Sandmann* – herangetragen werden, daran leicht zerbrechen und weil er dabei nicht einfach ein bereichsspezifisches Ungenügen des strukturalistischen Ansatzes verdeutlicht, sondern vielmehr den dekonstruktiven Aspekt der Texte zu Tage fördert.

Um zu verstehen, warum Genettes Narratologie ein bestens geeignetes begriffliches Instrumentarium bietet, um die ästhetischen Umbrüche, welche mit der Romantik verbunden sind, zu deuten, und das, obwohl oder gerade weil sie daran zerbricht, hilft es auch, sich in Erinnerung zu rufen, dass diese Erzähltheorie an sich von einer strukturalistischen Kritik an der Hermeneutik als primärer oder sogar ausschließlicher erzähltheoretischer Methodenlehre getragen wird: von der Kritik an einer Überzeugung also, welche die Intentionen des Autors, den Geist eines Textes und das Ganze des Werkes in den Vordergrund rückt, um zugleich mit dem eigentlichen Gehalt der Schrift, dem roten Faden, im besten Fall auch die literarische Gattung zu bestimmen. Genau an diesem Punkt setzt Genette an und unterstellt hier eine Blindheit für die eigentliche Struktur des Textes, wo derselbe primär auf die Intentionen eines Autors zurückgeführt und als einheitliches Ganzes gelesen wird. Für Genette erfordert der Zugang zur Literatur zunächst eine Klärung ihres je spezifischen Codes, das heißt der semiotischen Strukturen innerhalb derer dieselbe sich bewegt – erst dann sind Sinnzuschreibungen nach hermeneutischen Kategorien für ihn möglich.²⁸ Genettes Narratologie versteht sich vielmehr als Referenzrahmen und Propädeuti-

²⁸ Vgl. Matei CHIHAIA, Gérard Genette, in: Matías MARTÍNEZ/Michael SCHEFFEL (Hg.), *Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler*. München 2010, 343–364, 346 f.

kum denn als alleiniger methodischer Bezugspunkt für die interpretative Lektüre eines Textes. Um den wissenschaftlichen Zugang zu literarischen Texten methodisch auf feste Füße zu stellen, geht Genette deshalb von den einfachsten sprachlichen Grundstrukturen aus, nämlich von Saussures Unterscheidung zwischen Signifikat und Signifikant, um darauf aufbauend zwischen dem Inhalt eines narrativen Textes – der Geschichte (Signifikat) – und seiner Aussage beziehungsweise dem Diskurs, in den sie eingeschrieben ist, also der Erzählung (Signifikant) zu unterscheiden.²⁹

Die sprachlichen Strukturen einer Erzählung vor Augen unterscheidet Genette also zwischen dem, was erzählt wird (Geschichte), dem Diskurs, durch den es erzählt wird (also der Erzählung im wörtlichen Sinn), und schließlich auch dem produzierenden narrativen Akt – der Art, wie es erzählt wird (Narration),³⁰ ob die Erzählung also mündlich oder schriftlich erfolgt, nachträglich oder gleichzeitig etc. Auf der Grundlage dieser begrifflichen Differenzierung, die es unter anderem ermöglicht, den narrativen Akt als solchen zu besprechen, lässt sich dann beispielsweise zwischen dem Modus (Wer sieht?) und der Stimme (Wer spricht?) einer Erzählung differenzieren. Eine begriffliche Differenzierung, die einen großen interpretatorischen Spielraum eröffnet und deren Stärken etwa im Blick auf Eichendorffs *Taugenichts* deutlich werden: indem man hier die interne Fokalisierung auf den *Taugenichts* zur Zeit der Narration ins Zentrum rückt, eröffnet sich eine interpretatorische Perspektive auf die Grundspannung zwischen der Naivität des Erzählers und der Komplexität der erzählten Handlung,³¹ von welcher der Textbestand insgesamt getragen wird.³² An diesem Beispiel zeigt sich bereits sehr deutlich, wie die Klärung des spezifischen semiotischen Codes einer Erzählung die Basis für die inhaltliche Deutung sein kann.

Hieran zeigen sich jedoch auch die Grenzen von Genettes Erzähltheorie, die, indem sie besonderes Gewicht auf den Modus einer Erzählung legt beziehungsweise auf die Narration, sich darin nicht nur von der – für den harten Kern des Strukturalismus essentiellen – binären zei-

²⁹ Vgl. GENETTE, *Die Erzählung*, 12.

³⁰ Vgl. hierzu: CHIHAIA, Gérard Genette, 354 sowie GENETTE, *Die Erzählung*, 11 f.

³¹ Peter Höfle spricht in diesem Zusammenhang davon, dass dieser Widerspruch zwischen dem „Oberflächeneindruck einer eingängigen Liebesgeschichte (oder sogar: einem Liebesmärchen) und einer vertrackten, wenn auch in ihren Elementen trivialen Handlung“ den „Grundakkord“ von Eichendorffs *Taugenichts* ausmache (Peter HÖFLE, *Kommentar*, in Joseph von EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, mit einem Kommentar von Peter Höfle. Frankfurt am Main 2007, 115–192, hier: 124).

³² Vgl. hierzu die näheren Ausführungen in dem entsprechenden Kapitel zu Eichendorffs *Taugenichts*.

chentheoretischen Unterscheidung zwischen Signifikat und Signifikant entfernt,³³ sondern sich im Blick auf die Wahl ihres Gegenstandes auch streng auf literarische Erzähltexte beschränkt.³⁴ Denn für Genette ist es letztlich der Modus des Gesagten, der die Erzählung als solche auszeichnet und durch den dieselbe sich dann etwa auch vom Drama unterscheidet, dessen szenische Darstellungsform sich Genettes Konzeption der Fokalisierung versperrt und deshalb für Genette auch nicht zur Gattung der Erzählung gezählt werden kann – denn, wie ließe sich noch sinnvoll von einem Fokus der Narration zu sprechen, wo der narrative Akt als solcher abhanden und die szenische Darstellungsform in den Mittelpunkt geraten ist? Dass Genette den Modus des Gesagten so stark ins Zentrum rückt, führt zudem zur Abstraktion vom eigentlichen Inhalt der Erzählung, das ist, semiotisch gesprochen, vom Signifikat – dort, wo Barthes etwa an den kulturellen oder hermeneutischen Codes eines Textes interessiert ist,³⁵ zeigt sich Genette an derartigen inhaltlichen Dimension der Erzählung ganz uninteressiert, da es für ihn nur der Modus des Gesagten ist, der eine Erzählung auszeichnet und aus narratologischer Perspektive von Interesse ist.³⁶

Diese Engführung führt zudem dazu, dass Genette im Blick auf faktuale Texte wie die Biographie, Historiographie oder Tagebuchnotiz von einer personalen Identität von Erzähler und Autor ausgeht,³⁷ ja, generell an der Konzeption Autors festhält, der in fiktionalen Text hinter dem Erzähler steht.³⁸ Im Hintergrund dürfte dabei folgende Überlegung stehen: wenn es der Modus ist, der eine Erzählung als solche auszeichnet, so ist das, was das Vorhandensein eines für die Erzählung konstitutiven Modus in letzter Instanz garantiert, in der Kohärenz der Erzählweise

³³ Vgl. für die Unterscheidung zwischen einem weichen Strukturalismus, dem Genette zuzurechnen ist, und einem harten, dessen Wesenszügen beispielsweise der frühe Barthes entspricht: Arne KLAWITTER/Michael OSTHEIMER, *Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen*. Göttingen 2008, 119.

³⁴ Vgl. Matthias AUMÜLLER, *Die Kontroverse um Strukturalismus und Kognitivismus in der Narratologie*, in: Ralf KLASNITZER/Carlos SPERHASE (Hg.), *Kontroversen in der Literaturtheorie/Literaturtheorie in der Kontroverse*. Bern 2007, 413–426, 418.

³⁵ Vgl. Thomas A. SCHMITZ, *Modern Literary Theory and Ancient Texts. An Introduction*. Malden 2007, 54 f.

³⁶ Vgl. Michael SCHEFFEL, *Narratologie – eine aus dem Geist des Strukturalismus geborene Disziplin?*, in: Martin ENDRES/Leonhard HERRMANN (Hg.), *Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*. Stuttgart 2018, 45–60, 55.

³⁷ Vgl. Axel RÜTH, *Erzählte Geschichte. Narrative Strukturen in der französischen Annales-Geschichtsschreibung*. Berlin 2005, 35.

³⁸ Vgl. Gérard GENETTE, *Implizierter Autor, implizierter Leser?*, übers. v. Andreas Knop, in: Fotis JANNIDIS u. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2012, 230–246, hier: 244.

zu suchen, die der Autor verbürgt – ein Autor, der sich in seinen Texte eben niederschlägt, und der, wie Genette betont, dabei niemals „ein untreues Bild seiner selbst produzier[en]“ kann.³⁹

Auch darum bietet Genettes Erzähltheorie einiges an Angriffsfläche, da sie mitunter blind ist für literarischen Projekte, in denen die Trennlinie zwischen Autor und Erzähler in der von Genette intendierten Weise nicht mehr gezogen werden kann, etwa, weil die Grenze zum Historiographischen – man denke hierbei beispielsweise an Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* – oder aber die Grenze zum Autobiographischen aufgebrochen wird. In der literarischen Romantik ist gerade dies oft der Fall: so trägt unter anderem auch Schlegels *Lucinde* unverkennbar biographische Züge und rückt dessen Beziehung zu Dorothea Veit auf unverhüllte und für die damalige Zeit auch äußerst skandalträchtige Weise in den Mittelpunkt.⁴⁰ Dort, wo Genettes Narratologie jedoch an ihre Grenzen stößt, dort gibt sie mitunter die dekonstruktiven Grundzüge zu erkennen, von denen die literarische Romantik über weiter Strecken getragen wird, sodass sie auch hier ein heuristischen Bezugspunkt bleibt, an dem eine spätere Interpretation unzweifelhaft ansetzen kann, um sich darauf zu stützen.

³⁹ GENETTE, *Implizierter Autor*, 238.

⁴⁰ Vgl. Ulrich BREUER, *Lebensstationen*, in: Johannes Endres (Hg.), *Friedrich Schlegel – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017, 1–32, hier: 10; vgl. hierzu auch die Ausführungen weiter unten.

2. Schlegels „Lucinde“

Ästhetisches Angebot einer ethischen Lebensweise

2.1. Das Konzept der Liebe: zwischen realem Skandal und fiktiver Erfüllung

Bei der ersten Lektüre von Friedrich Schlegels Roman *Lucinde* erheben sich, sofern man mit den biographischen Hintergründe vertraut ist, sicher oft dieselben zwei Fragen: Warum gibt Schlegel so unmissverständlich Intima seiner ohnehin bereits skandalträchtigen Beziehung zur vormals verheirateten Dorothea Veit preis – noch dazu zu dieser Zeit? Und wie ist dieses chaotische Changieren zwischen unterschiedlichsten Textgattungen – vom Brief, über die klassische Narration, Aphorismen, Reflexionen etc. – in diesem Zusammenhang zu deuten oder ist es überhaupt zu deuten? Klar ist auf den ersten Blick nur, dass sich bei den einzelnen Textbrocken trotz autobiographischer Züge nicht um autobiographische Versatzstücke handelt, wie Schlegels wiederholte Ankündigungen, einen Roman zu schreiben,⁴¹ und die mangelnde zeitliche und räumliche Referenzialisierbarkeit in Bezug auf die näheren Lebensumstände Schlegels sehr deutlich zeigen.

Klar ist aber auch, dass die im Roman verhandelte Liebesbeziehung zwischen Julius und Lucinde nicht einfach nur glückt, sondern dass hiermit eine metaphysische Tiefendimension verbunden ist, welche die Bestimmung des menschlichen Daseins schlechthin betrifft und von welcher der Roman in seiner Gesamtheit auf motivationaler Ebene getragen wird. Die einzelnen Lebensabschnitte, ja, die Jahre, welche der Protagonist durchläuft, reduziert er vor diesem Hintergrund allesamt auf diese eine Liebe zu Lucinde und erhebt sie in ihrer Gesamtheit zugleich zu „heilige[n] Sinnbilder[n]“ seiner Geliebten, welche, so Julius weiter, „die Mittlerin war zwischen meinem zerstückten Ich und der unteilbaren ewigen Menschheit; das ganze Dasein ein

⁴¹ Vgl. Mark-Georg DEHRMANN, *Literarische Werke*, in: Johannes Endres (Hg.), *Friedrich Schlegel – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017, 170–188, 171.

steter Gottesdienst einsamer Liebe“.⁴² In seiner Gesamtheit fest davon umrandet und gezeichnet durch dieses Ineinander von Einsamkeit und Liebe wird das menschliche Dasein in Schlegels *Lucinde* seinem Wesen dadurch bestimmt, allein zu sein und sich dabei gerade nach dem zu sehnen, was es in seiner existenziellen Einsamkeit niemals haben kann und dessen Gegenwart es liebend zwar genießen,⁴³ das es jedoch weder in der Form des Besitzes ergreifen noch als Zweck seines Handelns erreichen kann – das Geliebte, das in seiner Freiheit unendlich und in der Form des Besitzes zugleich unerreichbar ist. Die „einsame[] Liebe“ – eine Form des metaphysischen Begehrens und einer Sehnsucht, die nicht auf Erfüllung abzielt, die intrinsisch motiviert ist, ein Existenzial des Daseins schlechthin sowie dessen Agens – wird an anderer Stelle in der *Lucinde* dementsprechend auch als ein Suchen beschrieben, das den Vollzug des Daseins selbst bestimmt: „Nur in seinem Suchen selbst findet der Geist des Menschen das Geheimnis welches er sucht“.⁴⁴

Dass Schlegels Roman *Lucinde* mit der Liebe inhaltlich von einer Konzeption getragen wird, deren metaphysische Tiefendimension das für die Romantik typische Motiv einer ewigen Suche offenbart, legt eine entsprechende ewige Suche in formaler Hinsicht und in Gestalt eines Oszillierens zwischen Gattungsgrenzen bereits ansatzweise nahe, insbesondere dann, wenn man davon ausgeht, dass die Form hier schlicht den Inhalt widerspiegelt. Wie sich jedoch noch zeigen wird, ist die Konzeption der Liebe als einer ewigen Suche nicht einfach nur ein inhaltliches Motiv, das sich in der äußeren Form widerspiegelt, sondern ist vielmehr Teil einer poetologischen Überlegung, von der die Erzählung insgesamt getragen wird. Mit anderen Worten: der Text changiert nicht einfach zwischen den Gattungsgrenzen, um die besagte ewige Suche formaliter in irgend einer Weise abzubilden, sondern mit der chaotischen äußeren Form des Textes wird ein bestimmtes Ziel verfolgt und eine poetologische Überlegung, die sich aus der auch inhaltlich verfolgten Konzeption der Liebe heraus erklärt. So, wie sich in Aristoteles' Poetik die Einheit von Ort, Zeit und Handlung aus der Grundidee der Katharsis beziehungsweise der leichteren, weil von jeder Zerstreuung befreiten, Seelenreinigung erklärt, so erklärt sich die chaotische Form von Schlegels *Lucinde* aus der Konzeption einer Liebe, die das Geliebte von äußeren Zwängen befreien möchte – mit dem Unterschied jedoch, dass im Fall der *Lucinde* das eigentliche telos nicht außer-

⁴² SCHLEGEL, *Lucinde*, KFSÄ V, 71.

⁴³ „Die Liebe ist nicht bloß das stille Verlangen nach dem Unendlichen; sie ist auch der heilige Genuß einer schönen Gegenwart.“ (SCHLEGEL, *Lucinde*, KFSÄ V, 60).

⁴⁴ SCHLEGEL, *Lucinde*, KFSÄ V, 72.

halb der Textgestalt zu suchen ist wie bei Aristotles' Konzeption der Katharsis. Da die Schrift hier, wie noch zu zeigen sein wird, das ist, was der Erzähler liebt, und, weil er aus seiner Liebe heraus ihre Freiheit achtet, deshalb schenkt er ihr diese regellose Form – als Ausdruck der Liebe.

Die Erzählung hat mit anderen Worten gesagt einen Bekenntnischarakter – sie wird vor diesem Hintergrund in der Forschung oft auch als religiöses Buch gedeutet.⁴⁵ Und, dass sie als ein Bekenntnis zur Liebe zu lesen ist, bedeutet eben auch, dass sie nicht einfach nur von der Liebe handelt, sondern sich selbst als diese Liebe ereignet – in formaler wie in inhaltlicher Hinsicht. Das erklärt nicht zuletzt, warum die Liebe in Schlegels Roman *Lucinde* in einem metanarrativen Diskurs schließlich selbst zum Gegenstand einer Reflexion wird, welche die Komposition des Romans ebenso betrifft wie das Verhältnis des Erzählers zu seiner Erzählung. Denn der Erzähler bekennt sich zu seiner Liebe und möchte seiner Schrift aus seiner Liebe heraus die ihr gebührende Freiheit schenken:

Für mich und für diese Schrift, für meine Liebe zu ihr und für ihre Bildung in sich, ist aber kein Zweck zweckmäßiger, als der, daß ich gleich anfangs das was wir Ordnung nennen vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und durch die Tat behaupte.⁴⁶

Wie diese Textpassage deutlich zum Vorschein bringt, ist die Konzeption der Liebe in Schlegels *Lucinde* weit mehr als nur ein intradiegetisches Motiv und der Inhalt einer Erzählung – die Liebe gibt ist auch das formbestimmende Prinzip, das heißt, dass die Erzählung in ihrer Gesamtheit von der Konzeption der Liebe getragen wird. Man könnte auch sagen, dass die Liebe der Proibierstein und das Agens der Erzählung ist, an der die Komposition insgesamt zu messen ist und von der sie auch getragen wird. Die Erzählung bekennt sich in jeder Hinsicht zu jener Konzeption, von der sie handelt. Schlegels *Lucinde* kann vor diesem Hintergrund als der Versuch angesehen werden, durch die Konzeption der Liebe die Kluft zu überwinden, welche die Narration üblicherweise von der Diegese trennt: denn erzählt wird ja von der Liebe in der Form der Liebe.

Und, da die Liebe die Freiheit des Geliebten fordert – wie bereits ausgeführt bleibt die Liebe in Schlegels *Lucinde* eine einsame Liebe, weil sie nicht besitzen kann, worauf sie sich richtet und weil sie die Freiheit des Geliebten liebt –, impliziert diese vom Erzähler angesprochene „Liebe

⁴⁵ Vgl. hierzu die für diese Leseart die zugleich paradigmatische und an prominenter Stelle vorortete Einschätzung Hans Eichners in der Kritischen Ausgabe: Hans EICHNER, *Einleitung*, in: Friedrich SCHLEGEL, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe* (=KFSA), hg. v. von Ernst Behler et al., Bd. 5: *Dichtungen*, hg. u. eingel. v. Hand Eichner. München 1962, XVII–CXVI, hier: KFSA V, XXXV.

⁴⁶ SCHLEGEL, *Lucinde*, KFSA V, 9.

zu seiner Schrift“, dass, was erzählt wird, so erzählt wird, dass die Erzählung frei ist, sich in sich selbst zu bilden und dass in diesem Sinne alles daran, „was wir Ordnung nennen“ und das einem äußeren Zwang beziehungsweise einem Korsett gleichkäme, vernichtet wird. Derart soll die Schrift schließlich ihre Freiheit erlangen und das heißt, dass das, was letztlich zu lesen sein wird, nichts anderes sein soll als das Ereignis ihrer Entstehens *sui generis*, als „ihre Bildung in sich“.

Man muss sich das einmal kurz vor Augen führen, was Schlegels Roman *Lucinde* dem eigenen Selbstverständnis nach zu leisten beansprucht: das Ziel ist eine Narration, die sich in der Schwebelage befindet, die weder inhaltlich noch formal irgendwelchen äußeren Zwängen folgt und dennoch nicht einfach reine Willkür ist, sondern von Konzeption der Liebe getragen wird, die sie auf mimetische Weise abbildet und zum Ausdruck bringt. Hier muss man sich doch fragen, wie das überhaupt möglich sein soll. Wie kann sich der Erzähler zugleich aus seiner Erzählung zurückziehen und ihr dennoch einen bestimmten *telos* verleihen? In dieser schwierigen Konstellation scheint doch die Rede von einem Erzähler überhaupt nur noch dort möglich zu sein, wenn, was erzählt wird, nichts anderes als die Weise des Erzählens ist, wenn also nichts anderes als die Narration selbst erzählt wird und der narrative Akt in diesem Sinne in der Schwebelage bleibt und sich weder inhaltlich noch, was die Form betrifft, festlegt. Dann nämlich wird die Erzählung von einer Liebe zur Schrift getragen, die auf deren Freiheit Rücksicht nimmt. Und, unabhängig davon, ob diese poetologische Idee sich wirklich umsetzen lässt – scheint dies doch der Gedanke zu sein, den Schlegels *Lucinde* verfolgt. Und dieser erste Eindruck von der Konzeption des Textes soll vorerst einmal festgehalten werden: dass es sich bei Schlegels *Lucinde* um ein Bekenntnis zur Liebe handelt und dass diese Schrift sich deshalb als jene Liebe ereignen soll, von der sie handelt und dass sie selbst geliebt wird, in ihrer Freiheit. Bevor hier nun noch näher darauf eingegangen werden kann, was dies genau bedeutet, ist in dem nächsten Kapitel zunächst noch auf die eingangs bereits aufgeworfene Frage zurückzukommen, warum Schlegel einen derart skandalträchtigen und rein äußerlich derart chaotisch wirkenden Text wie die *Lucinde* überhaupt publiziert hat – denn, wie sich zeigen wird, ist hieraus noch einiges an Aufschluss darüber zu erwarten, was es genau bedeutet, wenn Schlegel seine *Lucinde* als ein offenes Bekenntnis zur Liebe gestaltet.

Im Blick auf die Frage nach der Intention, mit der Schlegel diesen absehbar skandalträchtigen Text publiziert, der obgleich nicht eindeutig referenzialisierbar, doch unverkennbar autobiographische Züge trägt, lassen sich wie gesagt wertvolle Rückschlüsse auf die Gesamtkonzeption des Textes ziehen, und zwar vor allem dann, wenn der grundsätzliche Bekenntnischarakter dieses Textes bereits offengelegt wurde. Denn das Zusammenspiel eines realen Skandals – der Zurschaustellung der an sich bereits skandalösen Liebe Schlegels zu Dorothea Veit – und der meta-

physisch-religiösen Liebeserfüllung auf der Ebene der Fiktion – Julius Liebe zu Lucinde ist eine Liebe voller Erfüllung –, das diesem Roman offensichtlich anheftet, offenbart deutlich dessen subversiven und revolutionären Charakter. Dies ist zumindest die Deutung Mark-Georg Dehrmann, der in Schlegels *Lucinde* vor diesem Hintergrund „die Kommunikation eines geglückten privaten Verhältnisses“ erkennt, das „eine zukünftige gesellschaftliche Erfüllung auf den Weg bringen“ kann und dies in jedem Fall auch soll.⁴⁷ Dieser Ansatz liefert in jedem Fall eine plausible Antwort auf die Frage nach Schlegels Beweggründen, diesen skandalträchtigen Text zu publizieren – hier könnte tatsächlich die Intention im Hintergrund gestanden haben, eine Revolution der gesellschaftlichen Praxis der Liebe ins Rollen zu bringen. Allerdings erklärt dies noch nicht die äußere Form Erzählung, in deren Rücksicht der Erzähler ja gerade behauptet, dass ihm „für [s]eine Liebe zu ihr [...] kein Zweck zweckmäßiger“ erscheine, als jede Ordnung zu vernichten.

Folgt man also dieser Deutung und unterstellt dem Text eine revolutionäre Absicht in Hinsicht auf die Konzeption der Liebe, dann erscheint es nur konsequent, hier auch eine Verbindung zwischen dieser Konzeption und der äußeren Form des Textes anzunehmen, da der Erzähler, Julius, beansprucht, dieser Schrift diese chaotische Form gerade aufgrund seiner Liebe zu ihr gegeben zu haben. Die äußere Form des Textes müsste dementsprechend einen nicht minder subversiven Charakter zu erkennen geben und die Konzeption der Liebe nicht weniger zum Ausdruck bringen als dessen Inhalt. Und gerade dies ist hier im Folgenden noch zu zeigen, inwiefern der Roman durch seine äußere Form wirklich auf eine Revolution und die damit verbundene Neuerung eines gesellschaftlichen Status quo abzielt und inwiefern das damit verbundene Changieren zwischen Gattungsgrenzen sich dann auch noch als eine Revolution der Liebe verständlich machen lässt. Vor dem Hintergrund eines solchen Nachweises ließe sich Schlegels *Lucinde* mit Dehrmann und über ihn hinausgehend dann in ihrer Gesamtheit – also nicht nur auf einer inhaltlichen Ebene, sondern auch mit Rücksicht auf ihre literarische Form – als „Kommunikation eines geglückten privaten Verhältnisses“ deuten, das „eine zukünftige gesellschaftliche Erfüllung auf den Weg bringen“ kann und versucht auf die gesellschaftliche Praxis der Liebe auf eine subversive Weise einzuwirken.

⁴⁷ Vgl. zu dieser Deutung der *Lucinde*: DEHRMANN, *Literarische Werke*, 177 f.

2.2. Die Dekonstruktion des Autors und die Freiheit der Schrift

Folgt man der Deutung, wonach Schlegels *Lucinde* in Rücksicht auf die Praxis der Liebe auf subversive Weise ein gesellschaftliches Umdenken veranlassen will und dass dies das Hauptanliegen dieses Textes ist, so stellt sich auch die Frage, durch welche Textform dieses Ziel am besten zu erreichen wäre, da der Text in dieser politischen Dimension auch an der Wirksamkeit zu messen ist, die er auf formaler Ebene erzielen kann. Auf inhaltlicher Ebene vollzieht sich die Subversion vor allem über Parallelen und Widersprüche zwischen Fiktion und Wirklichkeit: einerseits lässt Julius' Beziehung zu Lucinde starke Nähe zu Schlegels Verhältnis zu Dorothea Veit erkennen, andererseits aber ist jene Beziehung auf metaphysischer Ebene von Glück erfüllt, wo dieses Verhältnis aus damaliger Sicht schlicht ein Skandal ist. Hier zeigt sich also ein deutlicher Widerspruch zwischen Fiktion und Wirklichkeit – und gerade dadurch kann der Text auf einer inhaltlichen Ebene auf eine subversive Weise für eine neue Praxis der Liebe plädieren, indem er zeigt, wie erfüllend diese Art zu lieben ist, die gesellschaftlich aber noch alles anders als akzeptiert ist.

Auf einer inhaltlichen Ebene ist es also der Widerspruch zwischen Fiktion und Wirklichkeit, durch den sich Schlegels *Lucinde* in den Worten Dehrmanns als „Kommunikation eines geglückten privaten Verhältnisses“ zu erkennen gibt, die „eine zukünftige gesellschaftliche Erfüllung auf den Weg bringen“ soll. Dementsprechend wäre es aus einer wirkungsästhetischen Perspektive naheliegend, dem Text auch eine solche Form zu geben, dass er auch, was seine äußere Gestalt betrifft, die Grenzen zwischen Realität und Fiktion bewusst überschreitet – und hier ist es vor allem das Verhältnis des Autors zum Erzähler, das bei dieser Grenzüberschreitung im Zentrum stehen müsste, und zwar einerseits, da die Stimme des ersteren real ist, wo die des letzteren Fiktion verbürgt, und andererseits, weil der Widerspruch, auf den der Leser bei seiner Lektüre gestoßen wird, sich gerade an dieser Schnittstelle ereignet: wo die Liebe des autodiegetischen Erzähler Julius' Erfüllung findet, ist die Liebe des Autors Schlegel, die darin abgebildet wird, ein echter Skandal. Geht man hier von einer strengen Parallelität zwischen Form und Inhalt aus, dann müsste dem Autor schließlich auch versagt bleiben, was dem Erzähler gelingt – so, wie Julius in Liebesdingen Erfüllung findet, Schlegel aber auch starken gesellschaftlichen Widerstand stößt. Auf diese Weise würde dann ästhetisch zum Ausdruck gebracht, was ethisch gefordert ist.

Was die Form betrifft ist die *Lucinde* grundsätzlich aus dreizehn Kapiteln zusammengesetzt, deren Titel teils die zu erwartende Textsorte verraten. Die Textgattungen, welche von den einzelnen Kapitelüberschriften für sich beansprucht werden, rücken die subjektive Sicht, aus wel-

cher der Roman insgesamt geschrieben ist, ins Zentrum: die „Dithyrambische Fantasie über die schönste Situation“ etwa oder die „Charakteristik der kleinen Wilhelmine“, die „Allegorie von der Frechheit“ etc. Dabei ist es nicht der subjektive Charakter dieser Textsorten per se, der die Differenz zwischen Fiktion und Wirklichkeit unterläuft. Hierzu hätte es die unterschiedlichen Textformen erst gar nicht gebraucht – eine einfache Abhandlung voller Aphorismen oder Ähnliches hätte da genügt. Vielmehr ist es der Umstand, dass die eigentliche Erzählung, der Abschnitt „Lehrjahre der Männlichkeit“, auf beiden Seiten von je sechs Kapiteln, die Subjektivität des Erzählenden auf unterschiedliche Weise ins Zentrum rückenden, Textgattungen umrandet wird. Die Einbettung des eigentlich epischen Teils in diese sechs Kapitel, die ihm teils auch eine fiktive Rahmung verleihen,⁴⁸ führt zu einem starken Verlust aufseiten der Kohärenz und dazu, dass der Modus des Erzählens oft wechselt und von metanarrativen Kommentaren durchbrochen wird.⁴⁹

Dabei muss eines klar sein: wenn die Erzählelemente insgesamt derart an Konsonanz einbüßen, dass es dem Leser unmöglich wird, darin noch die Einheit eines Sinns zu sehen, dann wird damit auch die Simulation von Faktualität durchbrochen, die für eine Erzählung unerlässlich ist, um sich vom Faktualen zu unterscheiden – es diese Simulation, welche die Erzählung als Fiktion zu erkennen gibt und vom Faktischen unterscheidet. Einzelne metanarrative Kommentare stören diese Simulation, wenn aber mit der Textform zugleich die Praxis der Erzählung so oft wechselt, dass man außerstande ist, hierin noch eine durchgängige Handlung zu erkennen, dann zerfällt für den Leser auch der Erzähler in einzelne, nur assoziativ verbundene Fragmente. Denn, welchen Sinn macht es noch, davon zu sprechen, dass es Julius ist – eine fiktive Figur in einem Roman –, der erzählt, wenn, das Ereignis, das damit angesprochen wird, sich als Ganzes nicht mehr identifizieren lässt? Was bleibt da noch außer dem Namen und ein paar willkürlichen Assoziationen betreffend die Gefühle und die Entwicklung der Figur? Eine Figur, die eben nur scheinbar ein Erzähler ist. Und gerade dies, dass Schlegels *Lucinde* in ihrer Gesamtheit und für sich betrachtet keinen Erzähler hat – das erst lässt die Grenze zwischen Erzähler und Autor verschwimmen und führt zu einer Überschreitung der Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit,

⁴⁸ Gemeint sind hier die „Bekanntnissen eines Ungeschickten“ und der Abschnitt „Julius an Lucinde“, die als fiktiver Paratext fungieren – vgl. zu den unterschiedlichen Rahmungen der *Lucinde*: DEHRMANN, *Literarische Werke*, 173 f.

⁴⁹ Vergleiche für die metanarrativen Kommentare im Text exemplarisch: Schlegel, *Lucinde*, KFS V, 8 f., 13, 23, 63 u.ö.

weil der Leser nun gezwungen ist, die Erzählung und ihren Erzähler, die ihm der Autor nicht geliefert hat, selbst zu übernehmen. Er selbst muss erschaffen, was der Autor ihm nicht liefert.

Die *Lucinde* provoziert den Leser auf eine ästhetische Weise dazu, die Geschichte selbst zu erzählen, den Erzähler zu konstruieren und durch die Übernahme der entsprechenden Verantwortung selbst schließlich der Autor dieses Textes zu werden: indem der Roman den Erzähler gezielt dekonstruiert, überträgt er die Verantwortung für die Einheit der Praxis der Erzählung, die eigentlich der Autor trägt, an den Leser.⁵⁰ Hierin liegt dann auch die subversive Sprengkraft dieses Textes begraben, in der Dekonstruktion des Konzepts der Autorschaft und im Schnittfeld zwischen Ethik und Ästhetik. Um jenes gesellschaftliche Umdenken bewirken zu können, das er auf einer inhaltlichen Ebene anstrebt, präsentiert sich der Roman losgelöst von der Frage nach seinem Ursprung und nach dem Autor und wendet sich in seiner ästhetischen Erscheinungsweise als ein reines Angebot an den Leser, als Möglichkeit, die Erzählung selbst zu übernehmen und sich darin selbst zu finden. Ihm allein überträgt er die Verantwortung dafür, dem Geschriebenen auch einen Sinn zu geben und es zu erzählen. Ähnlich, wie die fiktive Figur Julius in ihrer ganzen Nähe zur realen Person Schlegel eine Sinnerfüllung erfährt, wo dieser sich an gesellschaftlichen Grenzen stößt, so kann der Schrift auf einer formalen Ebene damit gelingen, was sich der Handhabe Schlegels völlig entzieht, nämlich als Schrift selbst dazu aufzurufen, weitererzählt zu werden und damit eine gesellschaftlich subversive Kraft zu entwickeln, die unabhängig von ihrem Autor ist. Nur, wenn der Text den Leser auf diese Weise dazu auffordert, die Verantwortung für die Erzählung zu übernehmen, muss der Leser selbst das Werk hinter dem Text erschaffen und ihm nicht nur einen Sinn verleihen, sondern auch eine Bedeutung für das eigene Handeln, indem er die Verantwortung für die darin angelegte kulturelle Praxis von sich aus übernimmt. Und, wer seine Schrift liebt, der wird – wenn es überhaupt möglich ist, auf diese Art zu lieben –, sich ihre Freiheit wünschen, sodass sie sich selbst gestaltet und in sich weiterbildet, was aber nur gelingt, wo sie den Leser von sich aus dazu anstachelt und ihn dazu reizt, erzählt

⁵⁰ Julia K.C. SAMWER analysiert in diesem KOntext die Weise, in welcher der schreibende Erzähler sich innerhalb der Erzählung in dem von ihm Geschriebenen erst schreibend liest und erkennt darin eine Metapher für das Verhältnis des Autors Friedrich Schlegel zu seinem Roman *Lucinde*. Sie spricht damit einerseits erwähnte Verschwimmen der Grenzen zwischen Autor und Erzähler an und weist andererseits auch darauf hin, dass der Roman *Lucinde* klassisch postmoderne Konzeptionen wie den „Tod des Autors“ und die „Geburt des Lesers“ insofern vorwegnimmt, als er aufzeigt, dass das Schreiben auch stets Lesen und mithin auch Finden seiner selbst bedeutet, das heißt, dass sowohl sich die Verantwortung für den Sinn dessen, was geschrieben wird, als auch dessen, wer geschrieben hat, vom Autor auf den Leser verlagert (vgl. Julia K.C. SAMWER, *Symbole der Erkenntnis. Zu Friedrich Schlegels ‚Lucinde‘ und Novalis’ ‚Heinrich von Ofterdingen‘*. Würzburg 2009, 83).

zu werden und so zum Teil einer gesellschaftlichen Praxis und zum Träger und Subjekt des entsprechenden Diskurses zu werden. Genau das soll Schlegels *Lucinde* leisten, die sich selbst als eine „reizende[] Verwirrung“ bezeichnet, die einer Liebe entsprungen ist, deren eigentliches Ziel und tiefer Wunsch die „Bildung [dieser Schrift] in sich“ betrifft:⁵¹

Für mich und für diese Schrift, für meine Liebe zu ihr und für ihre Bildung in sich, ist aber kein Zweck zweckmäßiger, als der, daß ich gleich anfangs das was wir Ordnung nennen vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und durch die Tat behaupte.⁵²

Zusammengefasst bleibt hier also festzuhalten, dass Schlegels *Lucinde* in ihrer ganzen Konzeption von vornherein darauf abzielt, am Schnittpunkt zwischen Fiktion und Wirklichkeit in ihrer ästhetischen Erscheinungsweise eine ethische Dimension zu entfalten und sich als eine kulturelle Praxis an den Leser zu wenden, die im Sinne seiner Verantwortung übernommen werden will. Schlegels *Lucinde* setzt damit auf einer literarisch praktischen Ebene bereits um, wovon Autoren wie Roland Barthes, Judith Butler, Michel Foucault oder Paul Ricoeur erst sehr viel später sprechen werden, und vor allem geht der subversive und politische Anspruch, welchen dieser Text damit erhebt, weit darüber hinaus, was etwa Corinna Dziudzia als sein wesentliches Bestreben erkennt, nämlich mit der unkonventionellen und utopischen Lebensweise der beiden Hauptfiguren, Julius und Lucinde, einfach nur zur Reflektion anzuregen.⁵³ Schlegels Bemühungen gehen hier viel weiter, indem er seiner Schrift ein Eigenleben zugesteht und den Leser durch die gezielte Dekonstruktion einer Vielzahl an textstrukturellen Orientierungshilfen nötigt, auf einer praktischen Ebene selbst als Erzähler tätig zu werden und die *Lucinde* auf eine immer neue Weise zu erzählen.

⁵¹ Diese Deutung der *Lucinde*, wonach dieselbe frei sein soll, um ihrem Gehalt nach erst von einem Leser erschaffen zu werden, entspricht auch Schlegels Perspektive auf die hermeneutische Literaturkritik, wonach das Kritisieren immer bedeute, den Autoren besser zu verstehen, als dieser sich selbst verstanden hat (vgl. zu dieser Thematik insbes. Jure ZOVKO, *Verstehen und Nichtverstehen bei Friedrich Schlegel. Zur Entstehung und Bedeutung seiner hermeneutischen Kritik*. Stuttgart-Bad Canstatt 1990, 140 ff.). Jure Zovko weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass diese Perspektive auch impliziert, dass das literarische Kunstwerk stets auch eine Komponente beinhalte, die über das bewusste Schaffen seines Autors hinausgeht (vgl. ebd.).

⁵² SCHLEGEL, *Lucinde*, KFS V, 9.

⁵³ Vgl. hierzu im Detail die Ausführungen von Corinna Dziudzia: „Auch *Lucinde* lebt wie Julius so ein ‚gebildetes Leben‘ als Gegenentwurf zum Konventionellen, insofern ist Schlegels *Lucinde* utopischen Charakters. Der Roman gilt als Versuch der Umsetzung der progressiven Universalpoesie, die unter dem Postulat der verschiedenen Kunstformen steht. Der durch die einzelnen Teile entstehende Eindruck soll für den Leser einen Bruch mit der Normalität herstellen, die Funktionsweisen des Alltags unterlaufen und über die Reflexion während des Lesens Kunst und Leben in eine neue Einheit bringen, über die der moderne Mensch sonst nicht mehr verfügt.“ (Corinna DZIUDZIA, *Ästhetisierung und Literatur. Begriff und Konzept von 1800 bis heute*. Heidelberg 2015, 39 f.)

Um diese Argumentationslinie nun noch näher auszuführen und die literaturwissenschaftlichen und philosophischen Hintergründe der damit verbundenen Überlegungen deutlicher zu beleuchten, um also zeigen, wie das Aufbrechen des Konzepts der Autorschaft in der *Lucinde* zu einer Synthese der beiden Bereiche, Ethik und Ästhetik, führt, ist ein kleiner Umweg nötig, der von einer Reflexion auf die Erfolgsbedingungen einer Erzählung bei Paul Ricoeur den Ausgang nimmt und über die Frage nach der Schnittstelle zwischen Erzählung und Gerechtigkeit bei Walter Benjamin zu Schlegels Roman *Lucinde* zurückführt.

2.3. Die Rolle des Lesers und die kulturelle Praxis des Erzählens

Um dem subversiven Charakter an den Schnittstellen zwischen Ethik und Ästhetik und zwischen Fiktion und Wirklichkeit gerecht zu werden, den Schlegels *Lucinde* für sich beansprucht, und den im Text teils sehr prominenten poetologischen Reflexionen, die damit verbunden sind, sind auch grundlegende literaturwissenschaftliche und philosophische Fragen nach den Konstitutionsbedingungen einer Erzählung und nach der gesellschaftlichen Praxis des Erzählens zu klären: Was heißt es überhaupt zu erzählen? Was zeichnet die Erzählung, was die Praxis des Erzählens aus und worin unterscheidet sich die Rolle des Erzählers von der des Autors? Im Blick auf Schlegels *Lucinde* sind die Antworten auf diese Fragen vor allem in poststrukturalistischen und phänomenologischen Positionen zu finden. Denn, indem diese Zugänge den Fokus verstärkt auch auf den Leser setzen und in der Schrift mehr erkennen als nur das Zusammenspiel von Zeichen mit einer bestimmten kulturellen Bedeutung, indem sie die strenge Unterscheidung zwischen Signifikat und Signifikant hinter sich lassen, die beispielsweise in der Narratologie Barthes oder auch bei Genette noch deutlich zu finden ist, schaffen sie Raum für ein Sinngeschehen, das mit der kulturellen Praxis der Erzählung verbunden ist und eine ethische Dimension eröffnet, die über den durch den reinen Textbestand bezeichneten kulturellen Code hinausgeht, die eben mehr ist als nur die „Moral von der Geschichte“ und die nur in Begriffen der Verantwortung zu fassen ist.

Was also heißt es zu erzählen? Auf textgrammatischer Ebene scheint es prima facie die Kohärenz zu sein, die der Schrift die nötige Einheit gibt, um darin die Stimme eines Erzählers zu erkennen. Die Kohärenz allein aber macht noch keine Erzählung und erklärt auch nicht den Unterschied zu faktualen Texten. Und, wenn der rote Faden verloren geht, heißt das auch nicht gleich

das Ende der Erzählung. Was erzählt wird, muss vielmehr einheitlich auf eine bestimmte Weise klingen – die Kohärenz muss in der Erzählweise liegen. Genette unterscheidet vor diesem Hintergrund zwischen der Erzählung, die an einen Modus (Wer sieht?) und eine Stimme (Wer spricht?) gebunden ist, und der Diegese beziehungsweise der Geschichte, die sie erzählt. Die Kohärenz der Erzählweise garantiert dabei in letzter Instanz der Autor, der sich in seinen Texten niederschlägt, und nach Genette niemals „ein untreues Bild seiner selbst produzier[en]“ kann.⁵⁴ Genettes Entwurf, der sich in der Anwendung auf eine Vielzahl von Texten als überaus praktikabel erweist, versperrt sich damit allerdings vor jenen Texten und Erzählungen, die wie Schlegels *Lucinde* im Einzelnen zum Teil gar nicht zu erkennen geben, wer hier sieht und wer hier spricht, und deren Modus über die ganze Schrift hinweg noch viel weniger eindeutig zu bestimmen ist. Um diesen Text überhaupt als eine Erzählung zu deuten, ist daher ein Perspektivenwechsel notwendig – die Bedeutung des Geschriebenen und die Art, es zu erzählen, kann hier nicht in dem gefunden werden, was die Schrift von sich aus offenbart, sondern nur dort, wo sie gelesen wird.

Die Erzählweise wird damit an das Rezeptionsgeschehen gebunden und ihre Kohärenz in diesem Sinne als Gleichklang verstanden oder, in den Worten Ricoeurs, als Konsonanz. Schlegels *Lucinde* mag also von sich aus weder einen einheitlichen Erzählmodus noch eine Erzählstimme zu erkennen geben – aufseiten des Lesers kann sie dennoch als Erzählung vernommen werden. Die Erzählung an das Rezeptionsgeschehen zu binden, heißt dabei, sie mit der Erwartungshaltung und dem intentionalen Bewusstsein des Lesers zu verknüpfen. In phänomenologischer Rücksicht muss der Leser den Text dementsprechend intentional auf ein Ende hin lesen, von dem her derselbe sich als eine Erzählung zu erkennen gibt. Dabei ist mit dem Begriff „Ende“ hier keine Form des Abschlusses gemeint ist, sondern vielmehr ein der Lektüre handlungsimmanentes Ende, ein hermeneutischer Fluchtpunkt sozusagen, der darin liegt, das Gelesene als Erzählung verstehen zu wollen und handlungsimmanent immer schon davon auszugehen, dass es auf diese Weise erklingen und sich die entsprechende Konsonanz also einstellen wird. Das heißt, dass das Geschriebene selbst nur diese Erwartungshaltung aufseiten des Lesers schüren muss, um als gelesenes dann als Erzählung zu gelten. Anders als bei Genette wäre es dieser Überlegung folgend gerade der Leser und nicht der Autor, der die Konstruktion des Erzählers in letzter Instanz verantwortet.

⁵⁴ Gérard GENETTE, *Implizierter Autor*, 238.

Aus einer phänomenologischen Perspektive, welche das Rezeptionsgeschehen und die Lektüre ins Zentrum rückt, ist es also der Leser, der das Werk hinter dem Text erschafft, indem seine Lektüre von dem immanenten Ende getragen und begleitet wird, alles Gelesene auf die gleiche Weise erklingen zu lassen. Mit dem Begriff des immanenten Endes, der auf Ricoeur zurückgeht, ist demnach eine Konstitutionsbedingung der Erzählung angesprochen, welche das narratologische Zentrum vom Autor auf den Leser verlagert. Paul Ricoeur spricht hier von „Bedingungen des Erfolges“, die „in den stillschweigenden oder ausdrücklichen Vertrag eingegangen sind, den der Verfasser mit dem Leser abschließt: ich schaffe das Werk ab, und ihr schafft es, so gut ihr könnt“. Dass äußere Ende der Erzählung – dass jemand sie als Erzählung vernimmt – ist also zugleich die Bedingung ihres eigentlichen Erfolgs. Paul Ricoeur beschreibt dies näher wie folgt:

Was ist jedoch ein immanentes Ende, so wird man fragen, wenn das Ende kein Abschluss mehr ist? / Diese Frage führt die gesamte Analyse an einen Punkt der Ratlosigkeit. Dieser Punkt wäre unüberschreitbar, wenn man nur die Form des Werkes betrachtete und die Lesererwartungen vernachlässigte. Denn in ihnen sucht das Paradigma des Konsonanz Zuflucht, weil es hier auch entsteht. Was letztlich unhintergebar zu sein scheint, ist die Erwartung des Lesers, daß schließlich irgendeine Konsonanz die Oberhand gewinnt. [...] Damit das Werk noch das Interesse des Lesers finde, muß die Auflösung der Fabel als ein Signal an den Leser verstanden werden, an dem Werk mitzuarbeiten, ja selbst die Fabel zu gestalten.⁵⁵

Dieses immanente Ende, von dem Ricoeur hier spricht, ist in seinen Augen also eine Erfolgsbedingung der Erzählung insgesamt, das heißt, ein Text muss vonseiten des Autors nur so geschrieben sein, dass es für die Leser möglich ist, die Konsonanz in der Mannigfaltigkeit seines Geschriebenen zu entdecken oder dass er zumindest dazu aufgefordert und provoziert wird, den Gleichklang des Geschriebenen bei der Lektüre zu erwarten. In diesem Sinne ist der Leser auch der Fluchtpunkt aller Sinnzuschreibungen, die mit der Lektüre einer Erzählung verbunden sind.

Schlegels Roman *Lucinde* ist, wenn überhaupt, dann aus dieser Perspektive, die im Blick auf die Erfolgsbedingungen einer Erzählung den Leser ins Zentrum und den Autoren in den Hintergrund rückt, als eine Erzählung zu deuten. Dass die *Lucinde* mit literarischen Gattungsgrenzen bricht, Aphorismen, Reflexionen, Briefe, Erzählungen und vieles mehr in sich vereint und dass ihre Einheit letztlich nur rein äußerlich gewährleistet ist⁵⁶ – nämlich durch die Veröffentlichung als Buch, den symmetrischen Aufbau, die arabeske Anlage oder durch die scheinbar paratextuellen Elemente im Abschnitt *Julius an Lucinde*, die den Leser einen Briefroman erwarten lassen – und

⁵⁵ RICOEUR, *Zeit und Erzählung*, 43 f.

⁵⁶ Vgl. DEHRMANN, *Literarische Werke*, 174 f.

dass darüber hinaus auch vielfach, beispielsweise in den Aphorismen, die Frage aufkommt, ob es denn wirklich Julius und nicht etwa Schlegel selbst ist, der hier spricht, bestärkt diesen Eindruck noch,⁵⁷ dass der Autor seinen Erzähler hier gezielt dekonstruiert und zugleich Anreize schafft, um hier dennoch eine Erzählung zu erwarten. Mit anderen Worten muss sich die Erzählung in Schlegels *Lucinde* selbst erst über die Erwartungshaltung des Lesers bilden und zu diesem Zweck auch, wie es im Text selbst heißt, eine „reizende[] Verwirrung“ stiften, die den Leser genau dazu anhält, dort wo er nichts als reines Chaos sieht, doch eine Erzählung zu erwarten.

Doch, so wird man sich mitunter fragen, wozu das alles? Was ist damit, dass der Leser dem Werk erst eine Stimme leiht, mehr geleistet, als wenn der Autor diese Verantwortung trüge? In einer der vielen poetologischen Reflexionen gibt Schlegels *Lucinde* selbst preis, welcher Anspruch hier zugrunde liegt. Der Text spricht in der folgenden Passage aus dem Abschnitt *Julius und Lucinde* davon, auf der Ebene der Schrift ein „Leben und Lieben“ abbilden zu wollen, das seinem Gehalt nach und aus der Perspektive des Geistes zwar systematisch erscheint, seiner originären Erscheinungsweise und Form nach aber als Chaos nachzubilden und zu ergänzen sei:

[D]er Stoff, den unser Leben und Lieben meinem Geiste und meiner Feder gibt, [ist] so unaufhaltsam progressiv und so unbiegsam systematisch [...]. Wäre es nun auch die Form, so würde dieser in seiner Art einzige Brief dadurch eine unerträgliche Einheit und Einerleiheit erhalten und nicht mehr können, was er doch will und soll: das schönste Chaos von erhabnen Harmonien und interessanten Genüssen nachbilden und ergänzen.⁵⁸

Entlang einer Unterscheidung zwischen Form und Inhalt des Geschriebenen offenbart der Text hier seinen im aristotelischen Sinne mimetischen Anspruch, das Leben als solches nachzubilden, und ergänzt dabei zugleich, dass sich die Form des Lebens in ihrer originären Erscheinungsweise jedoch von der Art, wie sie sich dem Geiste zeigt, qualitativ stark unterscheidet:⁵⁹ dem „Geiste“ und der „Feder“ zeigt sich systematisch, was offenbar zunächst als „schönstes Chaos von erhabnen Harmonien“ erlebt wird. Die Grundlage für diese Unterscheidung scheint dabei eine zeitliche Perspektive zu sein: denn nachzubilden ist ein per se chaotischer Vollzug des Lebens,

⁵⁷ Auf eine ähnliche Weise und damit in Verbindung stehend lässt sich auch ein Wechsel der Adressaten des Geschriebenen in Schlegels *Lucinde* beobachten – ein Umstand, auf den Julia K. C. Samwer sehr treffend hinweist (vgl. SAMWER, *Symbole der Erkenntnis*, 109).

⁵⁸ SCHLEGEL, *Lucinde*, KFSÄ V, 9.

⁵⁹ Vgl. zum mimetischen Anspruch von Friedrich Schlegels *Lucinde*, den Vollzugscharakter des Lebens abzubilden: DEHRMANN, *Literarische Werke*, 174 f. Vgl. hierzu auch Jure Zovkos Ausführungen zu Schlegels poetologischer Grundüberzeugung, die Welt müsse im Kunstwerk in all ihrer Widersprüchlichkeit durch einen nicht eindeutig festzulegenden Sinn nachgebildet werden und damit durch eine positive Form des Nichtverstehens (vgl. ZOVKO, *Verstehen und Nichtverstehen bei Friedrich Schlegel*, 148–151).

der zunächst und von sich aus als Genuss und Harmonie erklingt. Dieses Leben in Genuss und Chaos ist dem Geist später jedoch nur noch als ein Inhalt und als Gegenstand einer Vergegenwärtigung gegeben ist beziehungsweise als ein „Stoff“ für Geist und Feder. Mit anderen Worten ist das Leben als Ereignis aus dieser Perspektive des Verstandes und des Schreibens der eigenen Gegenwart je schon entrückt und auf immer uneinholbar der Vergangenheit zuteil geworden, wobei die Repräsentation im Geiste offenbar eine Synthesisleistung ist, die „Einerleiheit“ stiftet. Diese „Einerleiheit“ möchte der Text jedoch nicht abbilden – im Gegenteil verfolgt er das Projekt, das Leben in seiner originären und das heißt chaotischen Erscheinungsform nachzubilden und dabei die Synthesisleistung des Geistes rückgängig zu machen beziehungsweise gezielt zu dekonstruieren. Dass dieser Vorsatz unter diesen epistemologischen Vorzeichen, so könnte man ergänzen, natürlich nur ein Ideal bleiben kann und an Grenzen gebunden ist, liegt auf der Hand.

Doch, wie dem auch sei, Schlegels *Lucinde* möchte als ein in sich höchstmannigfaltiger Textkorpus den Ereignischarakter der Lebenswelt in seiner ganzen Mannigfaltigkeit jedenfalls mimetisch nachzeichnen und dabei jenes Bild eines synthetischen Ganzen, das sich dem Autoren vom aus der Perspektive einer vergegenwärtigenden Synthesis des Verstandes erschließt, gezielt dekonstruieren und bewusst hinter sich lassen. Und eben hieraus erklärt sich schließlich die eigentliche Absicht des Textes und die Motivation, aus der heraus er sich in einer solch unsystematischen Form präsentiert. Denn, das ist nun der Punkt, an dem die Ästhetik – ganz ohne Eingriff eines moralisierenden Gehabes – die Ethik berührt: indem er die genannte Perspektive gezielt dekonstruiert, um das Leben in seiner originären Erscheinungsweise nachzubilden, präsentiert sich der Text zugleich als ein Angebot an den Leser, die auf der Ebene der Schrift mimetisch nachgeahmte Lebensform selbst zu durchleben, ihr notgedrungen und ganz aus eigener Kraft einen Sinn zu verleihen, da sie sich von sich aus nicht zu einem Sinnnganzen fügt, und auf diese Weise die Geschichte kraft der eigenen Subjektivierung, das heißt, indem er sie durchlebt, erst zu erzählen und die eigene Identität auf einer narrativen Ebene entsprechend zu konstituieren.⁶⁰

In gewisser Weise will dieser Text dem Roman als einer epischen Form damit etwas wiedergeben, was er im Ausgang von der ursprünglichen Handwerksform der Erzählung verloren

⁶⁰ Im Kontext dieses mimetischen Charakters der Erzählung – beziehungsweise der gesellschaftlichen Präfiguration (Mimesis I), der ihre Konfiguration begegnet (Mimesis II) und die der Leser refiguriert (Mimesis III) – erhält die kulturelle Praxis des Lesens auch bei Ricoeur eine zentrale Rolle bei der Ausbildung der eigenen Identität (vgl. hierzu RICOEUR, *Zeit und literarische Erzählung* 269 f. und Stephanie WALDOW, *Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart*. München 2013, 179 f. u. 184 f.).

hat. Um diesen Gedanken zu verdeutlichen, ist ein kurzer Umweg über Walter Benjamins Ausführungen in dessen Aufsatz *Als lang tradiertes Handwerk und kulturelle Praxis verfügt die Erzählung nach Benjamin nämlich noch Der Erzähler notwendig*. Nach Walter Benjamin verfügt eine Erzählung über eine einzigartige Aura, durch die sich der Erzähler als der Gerechte und der Weise in seine Erzählung einschreibt. Deshalb haftet der Erzählung auch unabhängig vom Gehalt des Erzählten (Diegese) die Spur des Erzählenden an, wie Walter Benjamin in der folgenden Textpassagen aus seinem Essay *Der Erzähler* betont:

Die Erzählung, wie sie im Kreis des Handwerks – des bäuerlichen, des maritimen und dann des städtischen – lange gedeiht, ist selbst eine gleichsam handwerkliche Form der Mitteilung. Sie legt es nicht darauf an, das pure „an sich“ der Sache zu überliefern wie eine Information oder ein Rapport. Sie senkt die Sache in das Leben des Berichtenden ein, um sie wieder aus ihm hervorzuholen. So haftet an der Erzählung die Spur des Erzählenden wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale.⁶¹

So betrachtet geht der Erzähler unter die Lehrer und Weisen ein. Er weiß Rat — nicht wie das Sprichwort: für manche Fälle, sondern wie der Weise: für viele. [...]. Der Erzähler ist die Gestalt, in welcher der Gerechte sich selbst begegnet.⁶²

Die Aura des Weisen hat der Romancier, wie in dem nachfolgenden Auszug aus seinem Essay zu lesen ist, nach Benjamin aber nun bereits verloren, weil er das Leben im Lichte eines „verewigende[n] Gedächtnis[ses]“ abbildet und ihm einen letzten Sinn verleiht, wo der Erzähler im Blick auf „vielen zerstreuten Begebenheiten“ nur Rat weis und auch nicht mehr wissen möchte – man erinnere hier an die inhaltlich sehr ähnlichen Ausführungen Schlegels *Lucinde*, wonach sich das Leben dem Schreibenden zunächst als Einheit beziehungsweise Sinnganzes darbietet, sodass es eines gezielten Vorhabens bedarf, um es in seiner originären chaotischen Form abzubilden. Walter Benjamin hält in diesem Sinne schließlich fest:

Was an diesen Stellen [= an den Stellen der Anrufung der Muse zu Beginn der homerischen Erzählung] sich ankündigt, ist das verewigende Gedächtnis des Romanciers im Gegensatz zu dem kurzweiligen des Erzählers. Das erste ist dem einen Helden geweiht, der einen Irrfahrt oder dem einen Kampf; das zweite den vielen zerstreuten Begebenheiten.⁶³

⁶¹ BENJAMIN, *Der Erzähler*, 111.

⁶² BENJAMIN, *Der Erzähler*, 128.

⁶³ BENJAMIN, *Der Erzähler*, 118.

Hie „Sinn des Lebens“ — da „Moral von der Geschichte“: mit diesen Losungen stehen Roman und Erzählung einander gegenüber, und an ihnen läßt sich der gänzlich verschiedene geschichtliche Standindex dieser Kunstformen ablesen.⁶⁴

Dass Schlegels *Lucinde* nicht in dieses Bild eines Romans passt und in dieser Diktion eher der Erzählung zuzurechnen ist, welche „zerstreuten Begebenheiten“ in sich fasst, als dass sie wie ein Roman, was sich ereignet, aus der Perspektive des großen Ganzen erhascht, zeigt sich auch an der ganz und gar fehlenden, für einen Roman aber typischen, Handlungs- und Charakterentwicklung. Und Es zeigt sich auch am Selbstverständnis dieses Textes, der nach dem Prolog mit den „Bekanntnissen eines Ungeschickten“ anhebt und damit einerseits fernab eines Bescheidenheitsgestus bereits anzeigt, dass die Art, in der hier geschrieben wird, nicht logisch strukturiert oder in sich geordnet ist,⁶⁵ was schließlich auch ganz dem arabeskenhaften Aufbau der *Lucinde* entspricht beziehungsweise er Bedeutung, die Friedrich Schlegel der literarischen Form der Arabeske beimisst. Gisela Dischner fasst Schlegels Zugang zu dieser literarischen Form und zu der genannten Schreibpraxis auf sehr treffende Art wie folgt zusammen:

Friedrich Schlegel, der die ‚Arabeske‘ für die Ur- und Grundform aller poetischen Fantasie hält, damit auch als vorbildlich für den Roman erklärt, der alle Gattungen und dichterischen ‚Haltungen‘ verbindet, geht von jenen kleinen ‚Spielgemälden‘ an den Rändern der großen Gemälde aus, wo der Dichter sozusagen spielerisch-unverbindlich, vom Zufall sich noch treiben lässt, die Entwürfe und kleinen Kompositionselemente einfach ‚hinkritzelt‘, die später im großen Gemälde vielleicht Verwendung finden. Gerade dies Nebensächliche, Winzige, Spielerische, das noch die Zufälle des Lebendigen enthält, erklärt Schlegel zu Hauptsache, denn hier (und vor allem im arabesken Witz) liegt der Hinweis auf die unendliche Fülle des Lebens, auf die nicht realisierten Möglichkeiten, auf die Potentialität. Es handelt sich nicht um Erfindungen jenseits des Wirklichen, es handelt sich vielmehr um Entdeckungen des verborgenen Wirklichen, auch dem des eigenen Inneren, das der automatisierten Wahrnehmung nicht mehr auffällt.⁶⁶

„Ungeschickt“, als Kritzelei und in Form einer Arabeske geschrieben will die *Lucinde* genau das: das Leben als „das schönste Chaos“ in seiner vom Geiste noch nicht durchdrungenen, durch den Verstand noch nicht vergegenwärtigten Form „nachbilden und ergänzen“, in seiner unendlichen Fülle entdecken und die noch nicht realisierten Möglichkeiten hinweisen. In der Diktion Walter Benjamins ist dieser Text deshalb eher einer Erzählung zuzuordnen, die von den „vielen zerstreuten Begebenheiten“ berichtet, ganz ohne eine Handlungs- oder Charakterentwicklung

⁶⁴ BENJAMIN, *Der Erzähler*, 119.

⁶⁵ Vgl. zu diesem Befund, wonach das Adjektiv „ungeschickt“ mehr eine für die Schrift programmatische Ankündigung denn ein Bescheidenheitsgestus ist: SAMWER, *Symbole der Erkenntnis*, 81.

⁶⁶ Gisela DISCHNER, *Friedrich Schlegels ‚Lucinde‘ und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs*. Hildesheim: Gerstenberg Verlag 1980, 33 f.

und auch ganz ohne einen Helden. Die *Lucinde* ist das Angebot einer auf der Ebene der Schrift nachgeahmten Lebensform – ein Angebot an den Leser, das, was hier erzählt werden soll, selbst zu durchleben, und die Geschichte dadurch erst zu schreiben. Durch seine ungebundene chaotische Form und die vielen rohen Begebenheiten, von denen er berichtet, fordert dieser Text den Leser dazu auf, sich selbst und das Werk, das er liest, durch die Lektüre hindurch erst zu bilden.

Indem diese Schrift es dem Leser überlässt, erzählt zu werden, und ihn nur dazu reizt, diese Verantwortung und die damit verbundene ethische Identität auch zu übernehmen, schreibt sie sich an der Schnittstelle zwischen Ethik und Ästhetik und im Grenzbereich dessen ein, was Walter Benjamin mit dem Roman einerseits und der Erzählung andererseits verbindet. Die ihrer Zeit vorausseilende metaphysische Konzeption einer sich erfüllenden Liebe, die in ihrer überdeutlichen Nähe zur skandalträchtigen Beziehung Schlegels zu Dorothea Veit, auf einer inhaltlichen Ebene bereits sehr große subversive Kräfte entfaltet, wird dem Leser in Form von aus dem Leben gerissenen Begebenheiten und auf einer rein phänomenalen Ebene als ein Ereignis angeboten, das noch nicht verstanden und von der vorausseilenden Erinnerung eines Romanciers und dessen verewigendem Gedächtnis noch nicht durchdrungen wurde. Der Leser wird von der Schrift nur dazu aufgefordert, dem, was sich ereignet, einen Sinn zu geben und es zu erzählen – indem er das Geschriebene aber als Erzählung versteht und als eine Einheit deutet, muss er die Moral hinter dieser Geschichte in sich selbst entdecken, alles erst einmal in sich einsenken lassen und es dann wieder aus sich hervorholen, sodass daran schließlich in den Worten Walter Benjamins die Spur des Erzählenden „wie die Spur der Töpferhand an der Tonschale“ haftet. Der Rat, den dieser Text seinem Leser gibt, trifft denselben als eine Aufforderung, kraft der Narration die eigene Identität in einem gesellschaftlich höchst aufgeladenen Diskurs der Liebe erst zu finden.

3. Eichendorffs „Aus dem Leben eines Taugenichts“

Ästhetische Subversion der Moral

3.1. Die märchenhafte Einfalt des Textes und die Reduktion der Wirklichkeit

Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* erklingt als eine besonders leichtfüßige Melodie aus sich scheinbar wiederholenden Episoden eines typenhaften Tageträumers und der Illusionen und Wünsche, die seine Perspektive auf den ersten Blick, wenn nicht trüben, so doch zumindest zu beeinträchtigen scheinen. Der Eindruck der Leichtfüßigkeit und Geradlinigkeit des Textes wird dabei unter anderem auch durch die fehlende Figurenentwicklung⁶⁷ und eine oft schwammige räumliche und zeitliche Kontextualisierung bestärkt. So wird die Erzählung zwar zwischen Rom und Wien verortet und es sind darin auch vereinzelte Zeitangaben zu finden. Dabei gleicht die Darstellung der Orte des Geschehens ihrer Form nach sogar den zu der Zeit, als dieser Text verfasst wurde, stark verbreiteten, stets eine persönliche Note tragenden Reiseberichten und zeigt sich damit prima facie als objektive Beschreibung mit subjektiver Note. Der entsprechende Eindruck, den diese Repräsentationsform hinterlässt, wird aber zugleich konterkariert, wenn Rom auf eine äußerst mystische und von Phantasie durchzogene Weise als das Zentrum des katholischen Glaubens in den Blick gerät⁶⁸ und das Schloss vor Wien, als der zweite zentrale Austra-

⁶⁷ Albrecht Schau weißt in diesem Kontext unter anderem auf die ewige Jugend des Taugenichts hin, der in der Geschichte rein äußerlich nicht zu altern scheint (vgl. Albrecht SCHAU, *Märchenformen bei Eichendorff. Beiträge zu ihrem Verständnis*. Freiburg 1970, 101).

⁶⁸ Die Beschreibung Roms durch den Erzähler entspricht dabei ganz den früheren Imaginationen des Taugenichts, der sich Rom sonntäglich in der Wiese liegend „wie die ziehenden Wolken über“ sich „mit wunderschönen Bergen und Abgründen am blauen Meer, und goldenen Thoren und hohen glänzenden Thürmen, von denen Engel in goldenen Gewändern sangen“ vorstellte (Joseph von EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts. Text, Materialien, Kommentar*. München 1977, 56). Auf seiner Reise beschreibt der Taugenichts die Stadt als „immer deutlicher und prächtiger“ vor sich heraufsteigend und, so führt der Erzähler

gungsort des Handlungsgeschehens, nur mit allgemeinen Attribute belegt und derart typenhaft beschrieben wird, dass es sich um jedes andere Schloss an jedem anderen Ort handeln könnte.⁶⁹

Die Symbiose von Darstellungsform und -inhalt bewirkt dabei, dass „Wirklichkeit und Phantasie“, wie Carel ter Haar es formuliert, „ineinander über[gehen]“ und „dadurch aber beide real“ werden –⁷⁰ denn die Orte und Zeiten, die zur Darstellung kommen, wirken an sich real, werden jedoch in überaus phantastischen, fast märchenhaften Weise präsentiert. Was die Darstellung des Raumes in Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* betrifft, wird somit kurz gesagt der Schein eines realen Schauplatzes erzeugt. Mit diesem Schein wird dann jedoch insofern gebrochen, als die Orte durch die typenhaften Attributionen von Mannigfaltigkeit des individuell Wirklichen entlastet werden. Dadurch wird die märchenhafte Illusion erweckt, dass der gegenständliche Raum überall möglich sei – wie das Schloss in einem Märchen, das eben nur ein Typ seiner Art ist. Ähnlich verhält es sich dann auch mit den Zeitangaben, die, wie Albrecht Schau verdeutlicht, gerade so unbegreiflich und im Grunde zeitlos erscheinen, wie es für Märchen typisch wäre – denn die Ereignisse geschehen „eines Morgens“, „eines Sonntags“, „wie gestern und vorgestern und immerdar“ oder sind „schon lange her“ –⁷¹ auch hier wird, durch relative Zeitangaben, eine Realität suggeriert, die auf phantastische Weise zu jeder Zeit möglich wäre.

Wenn man die Besonderheiten im Blick auf die Raum- und Zeitdarstellungen innerhalb von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* bereits im Blick hat, dann erschließt sich diese für die Romantik typische Illusion eines Ineinandergreifens von Phantasie und Wirklichkeit in Form

weiter aus „die hohen Burgen und Thore und goldenen Kuppeln glänzten so herrlich im hellen Mondschein, als ständen wirklich die Engel die in goldenen Gewändern auf den Zinnen und sängen durch die stille Nacht (ebd., 57). Auch hier sind die Grenzen zwischen Phantasie und Wirklichkeit schwimmend.

⁶⁹ Über das Schloss und seine unmittelbare Umgebung erfährt man etwa, dass „[d]icht am herrschaftlichen Garten [...] die Landstraße“ vorbeiging, ferner wird dem Leser über das Vorhandensein eines Schlossgartens, von Türmen und eines Zollhäuschens berichtet (EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 16) – nähere Details werden nicht genannt. Ein Schloss mit Schlossgarten, Türmen und Zollhaus aber ist überall möglich, sodass die Art, wie das Schloss beschrieben wird, sehr typen- und märchenhaft erscheint. Dem entspricht auch, dass die Personen auf dem Schloss weitgehend nur ihrem Stand nach bezeichnet werden – als Portier, Gärtner, Dame etc. und damit jede individuelle Identität vermissen lassen.

⁷⁰ Carel ter HAAR, *Joseph von Eichendorff. Aus dem Leben eines Taugenichts. Text Materialien. Kommentar.* München 1977, 157.

⁷¹ Albrecht SCHAU, *Märchenformen bei Eichendorff. Beiträge zu ihrem Verständnis.* Freiburg 1970, 101; Carel ter Haar weißt in diesem Zusammenhang auch darauf hin, dass die Zeitangaben im *Taugenichts* insgesamt ungreifbar bleiben, insofern sich dieselben auch deutlich über die innere Logik der Zeit hinwegsetzen und ihr gezielt widersprechen – etwa, wenn am Vorabend noch der Schnee vom Dache fällt und sich am darauffolgenden Tag bereits die Kornfelder im sommerlichen Winde wiegen (vgl. HAAR, *Joseph von Eichendorff*, 158).

einer wahrhaftig gewordenen Illusion auch bereits aus dem Titel – wie Carel ter Haar verdeutlicht erinnert der Titel seiner Form nach nämlich zunächst an autobiographische Schriften wie Goethes *Aus meinem Leben*, die zu der Zeit, in welcher Eichendorffs *Taugenichts* entstand, noch sehr verbreitet waren.⁷² Dass das Leben aber, aus dem in diesem besonderen Fall erzählt werden soll, das eines Taugenichts' ist, dessen Name nicht näher genannt wird und der folglich nicht in seiner Existenz, sondern als Typ von Relevanz ist, gerade das zeigt mitunter eben bereits an, dass hier eine subjektiv geprägte Wirklichkeit auf märchenhaft phantastische Art zur Darstellung gelangt. Vom märchenhaften Charakter des Textes zeugen dann im weiteren Verlauf der Erzählung auch die vielen nebulösen Herrschaften und verkleidete Gestalten, die zauberhaften Brunnen und Burgen, wiederkehrende Lieder und Liebeleien – die Erzählung liest sich in ihrem Fortgang fast archetypisch wie ein Märchen. Klar, der – wie sich erst am Ende des Textes offenbart – im Grunde komplexe Handlungsstrang, die Darstellung der Innensicht des Protagonisten und vor allem, dass alles, was zunächst magisch wirkt – beispielsweise das italienische Schloss, auf dem der Taugenichts zeitweile residiert –⁷³, sich am Ende doch rational erklären lässt, das alles zeigt, dass auch immer wieder mit der Form des Märchens gebrochen und dass damit gespielt wird.

Im Hintergrund steht dabei auch Eichendorffs, ganz in der Tradition der Romantik stehende, poetologische Überlegung, dass die Kunstpoesie zur Naturpoesie werden soll und umgekehrt.⁷⁴

⁷² Vgl. HAAR, *Joseph von Eichendorff*, 156.

⁷³ Da das Schlosspersonal den Taugenichts für eine sich auf dem Schloss versteckende Adelige hält, wird er dort auch dementsprechend hofiert, was auf ihn einen sonderbaren und märchenhaften Eindruck erweckt. Dies kommt unter anderem in der folgenden Textpassage deutlich zum Ausdruck: „Ich lebte auf dem einsamen Schlosse wie ein verwünschter Prinz. Wo ich hintrat, hatten die Leute eine große Ehrerbietung vor mir, obgleich sie schon alle wußten, daß ich keinen Heller in der hatte. Ich durfte nur sagen: ‚Tischlein deck' dich!‘ so standen auch herrliche Speisen, Reis, Wein, Melonen und Parmesankäse da.“ (EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 16).

⁷⁴ Vgl. zu Eichendorffs Bemühen um eine Vermittlung zwischen Kunst- und Naturpoesie den folgenden Auszug aus dessen Spätschrift *Zur Geschichte des Dramas*: „Es ist allgemein anerkannt, und von uns und Andern schon vielfach gesagt worden, daß es überhaupt zweierlei Hauptarten des Dichtens gibt; die eine vom Allgemeinen nach dem Besondern gerichtet, für die fertige Idee den irdischen Ausdruck suchend, während die andere vom Besondern der irdischen Erscheinung nach deren tieferer Bedeutung, nach dem Ewigen und Wahren emporstrebt. Man hat die erstere Kunstpoesie, die andere Naturpoesie genannt. Beider Unterschied aber ist, wenn wir sie nicht nach ihrer Manipulation, sondern in ihrem Endresultat fassen, eigentlich nur ein scheinbarer. Denn die Kunstdichtung wie die Naturdichtung werden ja eben erst dadurch Poesie, daß jene ihre wesenslosen Gedanken in einzelnen wirklichen Naturgestalten verkörpert, diese dagegen dasselbe Material nach demselben Lichte wendet und emporpfeilern läßt. Beide also treffen, gleichviel ob herabsteigend oder aufsteigend, auf dem gemeinsamen Boden der Natur zusammen, und es wird uns, wenn die Gestalten nur wahrhaft lebendig geworden, gar nicht einmal einfallen danach zu fragen, wie und woher sie ihre Seele empfangen haben.“ (Joseph Freiherr von EICHENDORFF, *Zur Geschichte des Dramas*, in: ders., *Werke in sechs Bänden*, Bd. 6: *Geschichte der Poesie*. Frankfurt am Main 1990, 633–803, hier: 687 f.).

Denn, dass die Schrift ihrer Form nach einem Märchen gleich um eine Reduktion der Wirklichkeit bemüht ist und dass sie, in den Worten Carel ter Haars, die Kunstlosigkeit und Einfalt des Herzens zum gestalteten Prinzip erhebt,⁷⁵ das kann auch dahingehend verstanden werden, dass darin die Kunst zur Natur werden soll. Tatsächlich ist es diese Einfalt des Herzens, die sich in den Raum- und Zeitdarstellungen, in der Sprache, in der Figurenentwicklung und vor allem im Wesen des Taugenichts niederschlägt, welche die besonders melodische Leichtfüßigkeit dieser Schrift auszeichnet – hier stehen nicht die philisterhafte, aufklärerische Reflexion, die Bildung eines Menschen und die Kultur der eigenen Natur im Zentrum, vielmehr soll die Kunst selbst auf eine natürliche und einfältige Weise erscheinen, also so, dass der Bereich des Ästhetischen mit dem lebensweltlichen Bereich des Ethischen und der Gesinnung zusammenfällt. Das Konzept der Einfalt des Herzens kann in Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* dabei als der Weg betrachtet werden, über den Eichendorff diese Einheit von Ethik und Ästhetik erreichen möchte.

„Mir war es wie ein ewiger Sonntag zu Gemüte“⁷⁶ – dieses glücksverheißende Urteil des Erzählers, das sich gleich zu Beginn der Erzählung findet und das Teil jener Analepse ist, die in den Worten Ricoeurs „das Späterkommen der narrativen Stimme im Verhältnis zu der von ihr erzählten Geschichte“⁷⁷ einleitet, kündigt diese Einfalt des Herzens, von der die Geschichte getragen wird, bereits an und ist dabei zugleich auch ein vorausseilendes Urteil über die Erfahrung, welche den Leser im Kontext seiner Lektüre erwarten wird. Hierauf, auf der Erwartungshaltung, welche der Text aufseiten des Lesers schürt und die Absichten, die damit verfolgen könnte, soll aber erst das nachfolgende Kapitel eingehen.

3.2. Das gelesene Märchen und der geschriebene Roman

„Mir war es wie ein ewiger Sonntag zu Gemüte“ – die Art dieses den Taugenichts einleitenden Rückblicks, die Einfalt des Herzens, die er offenbart, kündigt den Duktus der nachfolgenden

⁷⁵ Vgl. HAAR, Joseph von Eichendorff, 144 ff.

⁷⁶ Joseph von EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, mit einem Kommentar von Peter Höfle. Frankfurt a. Main 2007, 3.

⁷⁷ RICOEUR, *Zeit und literarische Erzählung*, 168.

Erzählung, wie gesagt, bereits an. Die Erzählung ist dabei aus einer auto- und intradiegetischen Erzählperspektive geschrieben und erstaunlich daran ist, dass, um die soeben eingeführte Wendung Ricoeurs wieder aufzugreifen, das Späterkommen der narrativen Stimme im Verhältnis zur der von ihr erzählten Geschichte, dabei mit dem Lebensgefühl, das hier beschrieben wird, auf einer erzählerischen Ebene nicht bricht. Ganz im Gegenteil wird trotz des erzählerischen Präteritums so erzählt, als ob der autodiegetische Erzähler den Ausgang seiner Geschichte nicht bereits kannte und noch ganz in diesem Gefühl befangen wäre, die Augenblicke, von denen er spricht, nie verlassen hätte und vor jeder Reflexion, die stets nur eine später kommende Repräsentation des eigentlichen Ereignisses ist, mit aller Einfalt des Herzens in einem *nunc stans* verweilte.⁷⁸

Dies macht den eigentlichen Zauber der Erzählung aus – die Einfalt, mit der erzählt wird, lässt zunächst auf magische Weise unerklärlich wirken, was aus der Perspektive eines Erzählers, der die Geschichte rückblickend erzählt, eigentlich rational erklärt werden könnte. Nun ließe sich diese mit der gestalterischen Einfalt der Erzählung verbundene Magie von Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* natürlich auch erzielen, wenn man gleich im Präsens schriebe, auf das erzählerische Präteritum verzichtete – das schiene im Blick auf die Konfiguration eines Erzählers, der den Ausgang seiner eigenen Geschichte nicht zu kennen scheint, auch konsistenter. Doch für Eichendorff, das gilt es zu berücksichtigen, ist diese Einfalt des Herzens keinesfalls mit Naivität oder schlichter Unwissenheit gleichzusetzen: wie Albrecht Schau verdeutlicht, ist Eichendorff auf poetologischer Perspektive um eine katholisch motivierte „lebendige Vermittlung, die zur wechselseitigen Durchdringung von Kunst und Gesinnung, Dichtung und Religion hinführt“ bemüht, die sich gegen den Protestantismus und eine aufklärerische Moraltheologie wendet –⁷⁹ die Art, wie sich die besagte Einfalt des Herzens in der Art der Erzählung niederschlägt, ist vor

⁷⁸ Carel ter Haar weist hier sehr treffend auf folgenden Umstand hin: „Der Taugenichts gestaltet als Erzähler die Welt in der Novelle ohne jeden Versuch, sie irgendwie zu objektivieren“ (HAAR, *Joseph von Eichendorff*, 164; vgl. hierzu auch Haars Bemerkungen zur Kunstlosigkeit und Einfalt der Sprache sowie der Gestaltung des Taugenichts im Allgemeinen: ebd., 147 sowie Schaus Anmerkungen zur Formelhaftigkeit und künstlichen Verknappung der Erzählsprache im Taugenichts: SCHAU, *Märchenformen bei Eichendorff*, 116 ff.). So ist die Erzählung – der Figur des Taugenichts entsprechend – weitgehend in einer sehr einfachen, subjektiven Sprache gehalten und Hinweise auf den Ausgang der Geschichte werden nicht gegeben – der Erzähler scheint die Ereignisse nicht reflektiert zu haben und zur Zeit der Erzählung immer noch in jener Einfalt des Herzens befangen zu sein, die ihn während der erzählten Zeit in seinem Leben angeleitet hat.

⁷⁹ HAAR, *Joseph von Eichendorff*, 15.

diese Hintergrund eher als Zeichen eines zur Natur und Gesinnung gewordenen Vertrauens auf Gott denn als Mangel an Erfahrung oder Blindheit vor dem Ausgang der Geschichte zu deuten.⁸⁰

Hinzu kommt, dass das erzählerische Präteritum aus narratologischer Perspektive, zumindest nach Paul Ricoeur, eine zentrale Funktion innerhalb der Narration übernimmt. Und diese Funktion lässt sich an Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* beziehungsweise an der besagten formelhaften Einleitung – „Mir war es wie ein ewiger Sonntag zu Gemüte“ – fast prototypisch exemplifizieren. Denn diese Einleitung bewirkt eine für den Erfolg der Erzählung wesentliche Illusion: indem die Geschichte nämlich so erzählt wird, „als ob das Irreale geschehen wäre“, wird nach Ricoeur eine „metaphorische Beziehung“ zwischen der realen Praxis der Erinnerung und der fiktiven Erzählung gespannt. Diese Beziehung ist für Ricoeur nun unerlässlich im Blick auf den Übergang zwischen der Erfahrung vor und nach dem Text, also für jenen Erfahrungsaustausch, den die Erzählung seines Erachtens anstößt, indem sie eine gesellschaftlich präfigurierte Praxis im Blick auf eine spätere Rekonfiguration mimetisch neu konfiguriert. Das Wort des Erzählers – „Mir war es wie ein ewiger Sonntag zu Gemüte“ – fungiert hier also im Sinne Ricoeurs zunächst als Türschwelle in eine fiktive Welt, die, einmal überschritten, von der Illusion des Faktischen und des bereits Vergangenen begleitet wird und dabei der märchenhaften Eröffnungsklausel „Es war einmal“ gleicht. Durch diese Illusion des faktisch Vergangenen wirkt die Erzählung auf metaphorischer Ebene wie eine Erinnerung und ist so imstande, eine Lektüre zu zeitigen, durch welche die bereits in der Erzählung neu konfigurierte gesellschaftliche Praxis mit der deutenden Erinnerung des Rezipienten verbunden und auf diese Weise rekonfiguriert wird.

Die Erzählung kann auf diese Weise eine Wirklichkeit suggerieren, die kraft der Lektüre auf einer metaphorischen Ebene als Erfahrung durchlebt und mit der Erinnerung verbunden werden soll – und eben dies zu bewirken, ist die Funktion des erzählerischen Präteritums. Denn, wenn die Erzählung erklingt, kann sich der Leser einerseits getrost zurücklehnen, weil er weiß, dass, was erzählt wird, nur Fiktion ist – er wird dabei andererseits gerade dadurch in den Bann gezogen, dass er die Geschichte als fiktive Vergangenheit vernimmt und die erzählte Zeit der Fiktion

⁸⁰ Vgl. hierzu die Ausführungen von Höfle, nach dessen Ansicht „[d]er systematische Angelpunkt der Erzählung und die Glücksvoraussetzung für den Taugenichts“ darin liegen, „dass dieser selbst nicht weiß, in welchem Erzählmuster er sich bewegt“ und während sich für Eichendorff hierin ein „Gottvertrauen“ ausdrücke, führe das Erzählmuster zugleich dazu, dass der Text märchenhaft wirke (HÖFLE, *Kommentar*, 130). Albrecht Schau vertritt hier eine gänzlich andere Perspektive. Wenn er davon ausgeht, dass der Taugenichts als solcher die Entscheidungen für seine Handlungen gar nicht selbst trage (vgl. SCHAU, *Märchenformen bei Eichendorff*, 103 u. ö.), dann verwechselt er die Einhalt seines Herzens mit blinder Naivität.

somit und kraft ihrer Ähnlichkeit mit einer tatsächlich durchlebten Zeit mit der eigenen Erinnerung verbindet. Daraus bezieht die Erzählung nach Ricoeur schließlich ihr volles Potential, eine gesellschaftlich erinnerte Praxis, die sie aufgreift und erzählerisch neu konfiguriert, auch rückwirkend zu verändern, dadurch vollzieht sich in der Fiktion jener Übergang, den er als „Übergang von der Erfahrung vor zu der nach dem Text“ bezeichnet. Für Ricoeur steht das Tempus des Verbs – in der Erzählung meist das (epische) Präteritum – eben grundsätzlich in untrennbarer Verbindung zur erlebten Zeit, ja, die Sprache ist seiner Ansicht zufolge für die Erfahrung und die erlebte Wirklichkeit schlechthin konstitutiv und gerade deshalb hat die Erzählung für ihn auch die Kraft und Funktion, aufseiten des Lesers eine bereits gemachte Erfahrung rückwirkend zu verändern, wie es in den folgenden Textpassagen aus *Zeit und literarische Erzählung* deutlich wird:

Sofern man das System der Tempi als den linguistischen Apparat betrachten kann, der es erlaubt, die zur Tätigkeit der narrativen Konfiguration geeignete Zeit zu gestalten, kann man sowohl den Analysen von Tempus gerecht werden wie auch die Behauptung [...] in Frage stellen, dass die Verbalzeiten nichts mit der Zeit zu tun haben. Wie wir schon sagen, vollzieht die Fiktion unaufhörlich den Übergang von der Erfahrung vor zu der nach dem Text.⁸¹

Die Haltung der Entspannung, die durch die Verbalzeiten signalisiert wird [...] suspendiert den Glauben an die Vergangenheit als gewesene, um sie auf die Ebene der Fiktion zu verlegen, wie es durch die oben erwähnte Eröffnungsklausel der Märchen [= „Es war einmal“, MB] angeregt wird. So wird eine indirekte Beziehung zur erlebten Zeit durch die Vermittlung der Neutralisierung bewahrt.⁸²

Um nun wieder auf Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* zurückzukommen: auf den ersten Blick leistet diese Formel „Mir war es wie ein ewiger Sonntag zu Gemüte“ nun nichts anderes als diese für den Erfolg der Erzählung nach Ricoeur wesentliche Illusion der Vergangenheit und provoziert aufseiten des Lesers jene Haltung der Entspannung, die eine indirekte Beziehung der fiktiven Zeit der Erzählung zur erlebten Zeit beziehungsweise zur Erfahrungswelt des Lesers vermittelt. Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* will den Leser scheinbar von Anfang an auf dieser Ebene der Erfahrung ansprechen und gleicht dabei dem Märchen, das im Ausgang von der Einstiegs-klausel „Es war einmal“ die Lektion bereithält, dass es in Zukunft anders sein sollte.

Doch dieser Text will auch weit mehr als nur das, denn bei näherer Betrachtung bricht der *Taugenichts* wiederholt und gezielt mit ebendieser Illusion: durch die intradiegetische Erzählperspektive öffnet sich der Text nicht nur einer für ein Märchen ganz untypischen romanhaften

⁸¹ RICOEUR, *Zeit und literarische Erzählung*, 124.

⁸² RICOEUR, *Zeit und literarische Erzählung*, 126.

psychologischen Innensicht und schwankt hier ganz im romantischen Sinne zwischen den Gattungen, Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* nötigt den Leser damit zugleich, als Märchen zu lesen, was als Roman geschrieben ist⁸³ – der Leser sieht sich dadurch gedungen, die Erfahrung der Lektüre selbst zu gestalten, sich selbst eine Lektion zu erteilen und sich in diesem Sinne auch selbst neu zu lesen (inwiefern die Lektüre hier eine Rekonfiguration des eigenen Selbst anregt, wird im nachfolgenden Kapitel noch etwas näher erörtert). Letztlich führt der Text dem Leser damit auch überdeutlich die Grenzen der hermeneutischen Perspektive vor Augen: so, wie der Sinn des Geschriebenen erst durch die Lektüre entsteht, werden auch das Subjekt und das Objekt dieses Geschehens erst prozessimmanent konstituiert – in gewissem Sinne und aus einer semiotischen Perspektive liest sich der Leser also selbst, und zwar auf eine immer neue Weise, da er sich als Leser nicht unabhängig von dem Objekt des Diskurses, in den er als Subjekt eingebunden ist, konstituieren kann. In gewisser Weise und in den Worten Barthes muss sich der Leser bei der Lektüre von Eichendorffs *Aus dem Lebens eines Taugenichts* deshalb auch selbst vergessen, um zu lesen, da er nur dann auch ernsthaft in den Diskurs eintritt, der ihn als Leser konstituiert.⁸⁴ Um das weiter auszuführen, ist neben einer näheren Betrachtung der Struktur von Eichendorffs Erzählung auch ein Rückgriff auf Benjamins Unterscheidung von Roman und Erzählung nötig.

Das zentrale Merkmal von Eichendorffs Erzählung ist, wie bereits gesagt, die interne Fokalisierung auf den Taugenichts zur Zeit der Erzählung. Diese Fokalisierung verleiht dem Text jene Leichtfüßigkeit, durch die der Leser ebenso wenig von der Intrige ahnt, die sich hintergründig abspielt, wie der Erzähler zum Zeitpunkt der erzählten Zeit – bis zum Schluss bleibt man über die wahren Hintergründe absolut im Unklaren. Von daher wirken die Figuren und Begebenhei-

⁸³ Car tel Haar betont in diesem Zusammenhang, dass das Gesamtgeschehen „im Vergleich zur Realität des Alltags durchaus märchenhaft“, dass die „die einzelnen Episoden aber [...] an und für sich aus realistischen Begebenheiten“ und dass dort, „wo diese ins Märchenhaft-Phantastische zu verkehren scheinen [...] der Erwartungshorizont des Lesers durch eine unterwartete, meist komisch-groteske Situation durchbrochen“ würde (HAAR, *Joseph von Eichendorff*, 154). Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* ist also aus einer Vielzahl realistischer Episoden zusammengesetzt, die auf ästhetischer Ebene jedoch in einer Weise gestaltet wurden, sodass der Leser immer wieder ein Märchen erwartet und dabei stets aufs Neue enttäuscht wird.

⁸⁴ Nach Barthes ereignen sich die Subjektivität und Objektivität in jeder Form der Spracharbeit, das Lesen eingeschlossen, stets aufs Neue (Roland BARTHES, *Vergnügen – Schreiben – Lesen. Ein Gespräch mit Jean Ristat*, in: Adelbert REIF (Hg.), *Antworten der Strukturalisten: Roland Barthes, Michel Foucault, Francois Jacob, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss*. Hamburg: Hoffmann und Campe 1973, 25–42, 34). Dies zeigt die Grenzen einer hermeneutischen Textexegese auf, die stets den Sinn des Ganzen sucht, ohne zu sehen, dass das Lesen als semiotischer Prozess dem Objekt der Lektüre immer wieder vorausgeht, sodass zu lesen im Grunde bedeutet, stets alles, was zuvor erschlossen wurde, nun vergessen zu müssen. Lesen beginnt mit dem Vergessen, in den Worten Barthes bedeutet das: „weil ich vergesse, lese ich“ (BARTHES, *S/Z*, 15).

ten im Verlauf dieser Erzählung vielfach nebulös und neben Volksliedern, typenhaften Orten und Gestalten (der Wald, das Schloss, der Graf etc.), der Isolierung des Protagonisten, der minnehafte Liebe sowie der Betonung des Nationalen ist es vor allem dieser Aspekt, der die intradiegetischen Ereignisse mit einem märchenhaften Schleier umgibt. Das zeigt sich etwa, wenn der Taugenichts sich plötzlich auf einem Schloss wiederfindet und dort ohne sein Wissen oder aktives Zutun, als kleines Rädchen in einem größeren Getriebe, für die Liebste des dortigen Grafen gehalten wird, die sich aufgrund einer politischen Intrige momentan bedeckt halten muss und als Maler verkleidet. Als der Taugenichts beginnt, die Umstände seines Aufenthalts auf dem fraglichen Schloss allmählich zu hinterfragen, beobachtet er vom dortigen Turm aus ein Gespräch zwischen Schlossverwalter und Haushälterin – die er bezeichnender Weise nur „die Alte“ nennt – und beschreibt die innere Repräsentation wie folgt:

Was wollen die, dachte ich, zu dieser Stunde noch draußen im Garten? Mich schauderte, denn es fielen mir alle Mordgeschichten ein, die ich in meinem Leben gehört hatte, von Hexen und Räubern, welche Menschen abschlachten, um Herzen zu fressen.⁸⁵

Ähnlich märchenhaft wirkt es, wenn der Taugenichts sein Leben auf dem Schloss als das eines verwunschenen Prinzen beschreibt oder die Orte während seines späteren Aufenthaltes in Rom wie traumhafte Gebilde vor seinem inneren Auge auf eine sehr schleierhafte Weise einfach zu verschwinden scheinen. Als Leser weiß man hier genauso wenig wie der autodiegetische Erzähler, dessen Perspektive sich ja auf den Zeitpunkt der Erzählung beschränkt. Man weiß nicht, ob es nur die Einbildung und Unerfahrenheit des Sprechers ist, durch die der Inhalt der Erzählung so übernatürlich erklingt, oder ob hier echter Zauber vorliegt, wo alles so märchenhaft wirkt:

Ich lebte auf dem einsamen Schlosse wie ein verwunschener Prinz. Wo ich hintrat, hatten die Leute eine große Ehrerbietung vor mir, obgleich sie schon alle wußten, daß ich keinen Heller in der Tasche hatte. Ich durfte nur sagen: „Tischlein deck' Dich!“ so standen auch schon herrliche Speisen, Reis, Wein, Melonen und Parmesankäse da.⁸⁶

Es war wie verzaubert, als wäre der stille Platz mit dem Brunnen und der Garten und das Haus bloß ein Traum gewesen und beim hellen Tageslicht alles wieder von der Erde verschwunden.⁸⁷

Die Fokalisierung auf den Taugenichts lässt die Sprache naiv und formelhaft, die Figuren typenhaft und die Orte als von Zauber umgeben wirken und erhebt den Protagonisten, der in Wahr-

⁸⁵ EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 53.

⁸⁶ EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 16.

⁸⁷ EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 63.

heit nur der Spielball einer viel komplexeren Geschichte ist, zum eigentlichen Helden seiner Erzählung – kurz: sie nötigt den Leser das Geschriebene als Märchen zu lesen.⁸⁸ Die Fokalisierung verdeckt damit nicht nur die wahren Hintergründe der Geschichte, sondern auch den eigentlichen Aufbau der Erzählung: denn Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* ist bei näherer Betrachtung in fünf Akte unterteilt (Kap. 1 und 2 spielen in Wien, 3 und 4 beschreiben die Reise, 5 und 6 die Erlebnisse auf dem Bergschloss, 7 und 8 handeln in Rom, 9 und 10 in Österreich). Der Text weist damit eine an das klassische Drama angelehnte Struktur auf und dieser Umstand wird auf metanarrativer Ebene auch aufgegriffen, wenn von einem Schluss wie in einem „wohlerzogenen“ Roman die Rede ist und davon, dass der Taugenichts in einem „Roman mitgespielt“ habe.⁸⁹ Dies und die offenen intertextuellen Bezüge und die allzu deutlichen Reminiszenzen an das Volksmärchen – so etwa an die schöne Magelone⁹⁰ – durch die der Text sich in sich selbst widerspiegelt und reflektiert (*mise en abyme*) lässt die Figuren und Orte aus der Rolle fallen und führt zum offenen Bruch mit der märchenhaft erzählten intradiegetischen Welt.

Wie im folgenden Kapitel zu zeigen sein wird, ist es gerade dieser Bruch oder vielmehr, dass der Text den Leser in der eben dargestellten Weise dazu nötig, ein Märchen zu lesen, wo nur ein Roman zu finden ist, wodurch Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* nicht nur einfach mit den Gattungsgrenzen spielt, sondern dem Leser vielmehr vor Augen führt, dass er selbst es war, der hier ganz im Sinne eines Märchens eine tiefere Moral entdecken wollte, wo nur blankes Leben und menschliche Intrige war, wo die Einfalt des Herzens herrschte. Anstatt den Leser moralisch zu belehren und die jeweils intendierte Moral am Beispiel der erzählten Geschichte zu verdeutlichen, soll diese Erzählung den Leser jene Gesinnung – die *Einfalt des Herzens* –, die ihr in formaler wie inhaltlicher Hinsicht ja bereits eingeschrieben ist, als solche also *durchleben* lassen, um so, ganz den poetologischen Überlegungen Eichendorffs entsprechend, die Einheit von Kunst und

⁸⁸ Albrecht Schau geht hier davon aus, dass der Taugenichts als Protagonist der Diegese und der Held derselben sei (vgl. SCHAU, *Märchenformen bei Eichendorff*, 99). Damit verkennet er aber die für die Romantik so typische Ironie – in diesem Fall ist der Protagonist eben nur scheinbar der Mittelpunkt des Geschehens.

⁸⁹ EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 88.

⁹⁰ Im Zollhäuschen, kurz nachdem er den Portier hinausgeworfen hat und der schönen Frau Blumen bringen will, aber Reiterschritte hört, fühlt sich der Taugenichts daran erinnert: Er handelt von Magelone, der Tochter des Königs von Neapel. Magelone und ein Graf Peter verlieben sich ineinander, obwohl Magelone einem anderen versprochen ist, und fliehen gemeinsam vom Hof. Als ein Vogel den Ring der Magelone raubt und Peter ihn verfolgt, gerät er in türkische Sklaverei. Er kann zwar entkommen, aber erst nach jahrelanger Irrfahrt wieder seine Magelone in die Arme schließen, die inzwischen ein Armenspital gegründet hat. Vgl. zur Funktion der mit diesen intertextuellen Bezügen verbundenen *Mise en Abyme* auch: HÖFLE, *Kommentar*, 131 f.

Natur zu bewirken und die ästhetische Form als lebendige Gesinnung zu gestalten. Damit verbunden ist dann auch eine Rekonfiguration der eigenen Erinnerung, an welche die Erzählung durch den Einsatz des epischen Präteritums auf metaphorischer Ebene ja anschließt, sodass Eichendorffs Schrift auf literarisch praktischer Ebene bereits jenen Gedanken exemplifiziert, den Ricoeur erst viel später als „Übergang von der Erfahrung vor zu der nach dem Text“ formuliert.

Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* spielt mit den Gattungen, um den Leser auf ironische Art, die eigene Naivität vor Augen zu führen, dass er ein Märchen suchte, wo nur ein Roman zu finden war. Die Schrift führt auf diese Weise auch zur Dekonstruktion des Erzählers und zu einem neuen Verständnis dessen, was der Leser leistet. Der Leser muss hier erkennen, dass ihm die Schrift auf einer moralischen Ebene nicht mit einem guten Rat zur Seite steht,⁹¹ sondern, dass sie selbst eine gelebte Gesinnung ist, die kraft der eigenen Verantwortung des Lesers übernommen oder zumindest hinterfragt werden will. Wenn man mit Walter Benjamin davon ausgeht, dass „[d]er erste wahre Erzähler [...] der von Märchen [ist]“ und, dass Märchen Rat wusste, „wo guter Rat teuer war [...], und wo die Not am höchsten war“,⁹² dann lässt sich Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* als ein Angebot an den Leser deuten, die Einfalt des Herzens, welche die literarische Form des Märchens offenbart, nicht einfach nur zu rezipieren und sich davon blind belehren zu lassen, sondern diese Einfalt zu durchleben und sie schließlich als Gesinnung zu übernehmen. In Eichendorffs Erzählung muss der Leser erkennen, dass er bei der Erzählung selbst am Werk, dass hier kein Rat zu finden und er sich selbst der nächste war.

Ja, er muss erkennen, dass dieser Text ihn letztlich nur auf eine höchst provokante Weise dazu aufgefordert hat, das Notwendigste zu tun, nämlich den darin abgebildeten Diskurs auch zu hinterfragen und selbst die Verantwortung für die eigene Praxis zu tragen, weil es – und hier ist der Text trotz seiner Entstehungszeit eindeutig einem postmodernen Gedankenhorizont verbunden – im Sinne Barthes keine klare Grenze mehr gibt zwischen dem Subjekt und dem Objekt der Lektüre und weil es auch keine Moral und keine Wahrheit mehr hinter jener kulturellen Praxis gibt, welche durch die Erzählung zwar aufgegriffen, die durch den Leser und dessen Lektüre aber auch immer wieder neu gestaltet und dann auch fortgetragen wird. Wie genau Ei-

⁹¹ Diesem Umstand entspricht Eichendorffs Überzeugung, dass die Poesie weder die Magd der Religion noch die der Moral sein sollte und dass die Moraltheologie dementsprechend nichts auf der Bühne zu suchen habe, dass also das poetische Werk nicht das Mittel sein sollte, um eine moralische oder religiöse Lehre an ein Publikum zu bringen (vgl. hierzu: SCHAU, *Märchenformen bei Eichendorff*, 12 f.).

⁹² BENJAMIN, *Der Erzähler*, 121.

chendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* den Leser in diesem Zusammenhang schließlich in die Verantwortung nimmt, das soll im Folgenden noch einmal in aller erforderlichen Kürze etwas näher ausgeführt werden, wobei dann auch Judith Butlers Konzept der Parodie eine zentrale Rolle spielen wird.

3.3. Die Provokation des Lesers und die ästhetische Subversion der Moral

Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* – ein Buch, das als Märchen gelesen werden will, aber als Roman geschrieben ist. Es ist diese Grundspannung, die den Text wie keine andere durchzieht. So taugt der Taugenichts für die hintergründige Intrige des Grafen, die den Plot durchwirkt, gerade deshalb, weil er „noch keinen Roman gelesen“ hat⁹³ – den Dingen ihren Lauf lässt, sie mit der bereits beschriebenen Einfalt des Herzens auf eine Art wahrnimmt und erzählt, die eben an ein Märchen erinnern lässt. Dadurch tappt der Leser hier in eine Falle, weil die Einfalt in der Darstellungsweise die Erwartung eines märchenhaften Geschehens schürt. Dabei kommt die märchenhafte Idylle aber nur auf, weil der komplexe Stoff aus der Sicht einer scheinbar naiven Figur dargestellt wird – der Text lebt von dieser Grundspannung zwischen der scheinbaren Naivität des Erzählers und der hintergründigen Komplexität der erzählten Handlung. Dieser innere Widerspruch zwischen Narration und Diegese wird durch die im Text oft eingezogene intertextuellen Bezüge noch verstärkt, beispielsweise durch die Hinweise auf die Märchen, an die sich der Taugenichts aus verschiedentlichen Anlässen erinnert fühlt.⁹⁴ Diese Hinweise führen dazu, dass der Text sich selbst reflektiert (*mise en abyme*), was wiederum die Figuren aus der Rolle fallen lässt und derart auch einen Bruch mit der sonst so märchenhaft scheinenden Welt bedingt.

Die Brüche in der Narration und die besagte Grundspannung zwischen der scheinbaren Naivität des Erzählers und der hintergründigen Komplexität der Handlung sind unter anderem auch

⁹³ EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 88.

⁹⁴ Im Zollhäuschen, kurz nachdem er den Portier hinausgeworfen hat und der schönen Frau Blumen bringen will, aber Reiterschritte hört, fühlt sich der Taugenichts beispielsweise an das Märchen von der schönen Magelone erinnert (vgl. EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 19), das inhaltlich starke Parallelen zu Eichendorffs Schrift aufweist. Auf dem Bergschloss, auf dem der Taugenichts auf seiner Reise nach Italien residiert, findet sich dahingegen ein Bezug auf das Märchen „Tischlein deck dich“ (vgl. EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 16).

der Grund dafür, warum Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* nicht als naive Dichtung, die die Wirklichkeit nur nachahmt, gelesen werden kann. Rezeptionsgeschichtlich blieb die besagte Grundspannung des Textes nicht selten völlig unbemerkt. Auf einseitige Weise wurde etwa nur die scheinbare Naivität des Erzählers in den Blick genommen und auf Banalität und Humor reduziert, was eigentlich auf ein typisches Motiv der Romantik verweist: die Ironie als Schweben zwischen Zuständen. Oder aber die Reduktion der Wirklichkeit, die Eichendorffs Schrift wie ein Märchen wirken lässt, wurde für bare Münze, die leichtfüßige Grundstimmung der Schrift als echter Ausdruck einer nationalen Seele verstanden. Kosch etwa erscheint Eichendorff in diesem Sinne als „der deutscheste der deutschen Dichter“, er spiegle „de[n] alte[n] Geist des deutschen Volkes am reinsten wider; deutsches Glauben, Hoffen und Lieben, das deutsche Gemüt, der aufrechte deutsche Mannesstolz, die innige deutsche Naturfreude, Kindlichkeit, Sehnsucht“.⁹⁵

Dass der Text zunächst nur so gelesen werden will – kindlich, voller Mannesstolz, Heroentum und Sehnsucht –, in Wahrheit aber eine ganz andere Lehre für den Leser bereithält, nämlich, dass er selbst es war, der trotz unzähliger Hinweise, es handle sich um einen Roman, hier ein Märchen lesen wollte und hinter den traumhaften und mystischen Gebilden nicht das blanke und intrigante Leben, sondern eine tiefergreifende Moral mitsamt all der Prüfungen und einem ungebremsen Heldenmut vermutete, das wird hier außer Acht gelassen. Doch hierin liegt die eigentliche Moral begraben, in dem für die Romantik typischen Spiel mit der Wirklichkeit und dem Verschwimmen aller Grenzen. Nach Seidlin besteht Eichendorffs Kunst vor allem darin, die „Wirklichkeiten zu entwirklichen, die Dinge nicht darzustellen, sondern sie gleichsam in Luft aufzulösen“.⁹⁶ Und hier, in Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts*, hat diese Entwirklichung die Konzeption des Lesers erreicht: der Text lässt den Leser zunächst ein Märchen erschaffen und an die Eindimensionalität der Handlung glauben, um ihm dann, ganz zum Schluss, schlagartig die Augen zu öffnen und mit der Vielzahl an Handlungssträngen, die zu jeder Zeit im Hintergrund standen, zu konfrontieren. Der Held, den er selbst erschaffen hat und an den er glaubte, ist nur ein Spielball in einem politischen Kalkül. Folgt man hier Ricoeurs Ansatz, wonach die Erzählung, in einem dreistufigen mimetischen Prozess von einer gesellschaftliche Praxis ausgeht (mimesis I), die sie reformuliert und auf eine Weise erklingen lässt, welche die Erinnerung an-

⁹⁵ Wilhelm Kosch, Vorwort, in: Joseph von EICHENDORFF, *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff*. Historisch-Kritische Ausgabe Bd. 1: *Gedichte*, 1. Hälfte: *Gedichte*. Regensburg 1923, VIII.

⁹⁶ Vgl. Oskar SEIDLIN, *Versuche über Eichendorff*. Göttingen 1965, 15.

spricht (mimesis II), um aufseiten des Lesers so zu einer Veränderung des Erfahrungshorizonts, der Konzeption der Wirklichkeit und der eigenen Subjektivität zu führen (mimesis III),⁹⁷ dann scheint Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* den Leser auf subversive Weise zu einer radikalen Neubewertung seiner selbst und der gesellschaftlichen Praxis, an der er teilhat, bewegen und einen Bruch der Position, die er in dem entsprechen Diskurs bezieht, herbeiführen zu wollen.

Die subversiven Kräfte der Erzählung entfalten sich dabei in typisch romantischer Manier in Form der Parodie. Die Art, in der Eichendorff hier auf einer ästhetischen Ebene gestaltend wirkt, lässt es dabei fast so scheinen, als setze er auf praktisch literarischer Ebene bereits jenes Konzept der Parodie um, das Judith Butler erst sehr viel später und dann aus einer poststrukturalistischen Perspektive als probates Mittel zur subversiven Intervention in gesellschaftlich prekären Lagen präsentieren wird. Und tatsächlich finden sich hier nicht nur einige erstaunliche Parallelen, sondern diese poststrukturalistische Perspektive gibt, wie im Folgenden noch zu zeigen sein wird, auch das Agens hinter der Erzählung des *Taugenichts* zu erkennen. Durch die Brille von Judith Butlers Konzept der Parodie gelesen, zeigt sich einerseits, wie nahe die literarische Praxis in Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* den theoretischen Ansätzen des Poststrukturalismus bereits kommt, ohne dass hier eine rezeptionsgeschichtlich nachvollziehbare Verbindung vorläge. Andererseits fördert dieser Zugang aber auch die Grundintentionen dieses Textes zu Tage. Um das beides zu zeigen und damit darzulegen, inwiefern Eichendorffs Schrift aus poststrukturalistischer Perspektive von einem höchst subversiven Grundton durchzogen wird, bedarf es zunächst noch einer Klärung dessen, was Judith Butler überhaupt mit dem Konzept der Parodie verbindet.

Judith Butlers Überlegungen nehmen ihren Ausgang dabei unter anderem von dem Gedanken, dass ein Diskurs, indem er sich selbst reproduziert, die Vorstellung einer substanziellen Grundlage, auf die er sich bezieht, auf paradoxe Weise selbst hervorbringen kann, indem er eine besonders starke Form der Kohärenz bewirkt. Kurz gesagt bedeutet dies, dass das, worüber gesprochen wird, erst dadurch hervorgebracht wird, dass darüber gesprochen wird. So verhält es sich nach Butler auch mit der menschlichen Identität: was daran beständig scheint, ist niemals mehr als ein Phänomen der inneren Kohärenz eines Diskurses – einer diskursiven Praxis gleich-

⁹⁷ Bei Ricoeur unterscheidet sich die literarische Sprache gerade hierdurch von der deskriptiven: jene öffnet sich der Welt in einer subversiven Weise, diese nicht (vgl. zu dieser Thematik auch: Jens MATTERN, *Paul Ricoeur zur Einführung*. Hamburg 1996, 120 f.)

wohl, die sich auf unbegreifliche Weise erst selbst erzeugt und dann am Leben hält.⁹⁸ Das Individuum ist dabei je schon in bestimmte Diskurse geworfen und in seiner Identität von der entsprechenden Praxis abhängig. Aus diesem Grund kann es sich, sofern es sich aufgrund der herrschenden Praxis in einer prekären Situation wiederfindet, dem entsprechenden Diskurs nicht einfach diametral entgegenstellen, nicht nur, da dies den Diskurs auch reproduzieren und seine Kohärenz nur befördern würde, sondern auch, weil ein Diskurs, der bis tief in die Grundfeste der die eigenen Identität hineinreicht, kraft dieser Identität nicht verlassen werden kann.⁹⁹

Um hier etwas zu verändern, kann man mit der gängigen Praxis nicht einfach brechen, man muss den Diskurs, nach Judith Butler, durch Nachahmung gezielt unterlaufen und damit, was bereits notwendig und im Wesen des Subjekts begründet scheint, in seiner historischen Kontingenz aufzeigen. Und genau an diesem Punkt bringt Butler das Konzept der Parodie ins Spiel: die Parodie ahmt innerhalb eines bestimmten Diskurses, der verschiedentliche gesellschaftliche Positionen bereithält, ein scheinbares Original, also eine diskursive Praxis nach, die allein aufgrund ihrer Kohärenz einen substanziellen Kern zu haben scheint – allerdings erfolgt die Nachahmung dabei von einer gesellschaftlichen Position aus, die innerhalb des jeweiligen Diskurs für diese bestimmte Praxis nicht vorgesehen ist. Und eben hierin besteht dann die Parodie: diese Form der Nachahmung offenbart die Kontingenz und die grundsätzliche Standortungebundenheit der gegenständlichen diskursiven Praxis und verdeutlicht auf eine subversive Weise, dass die entsprechende Praxis nicht auf ein im jeweiligen Subjekt verankertes Wesen, einen substanziellen Kern, ein Original zurückgeht, sondern eben nichts anderes denn ein historisch bedingtes Phänomen der Kohärenz ist – als Beispiel nennt Judith Butler unter anderem die Übernahme von heteronormativen Konzepten und Handlungsweisen durch Dykes oder die Drag-Community.¹⁰⁰

Und genau diese Form der parodistischen Nachahmung lässt sich auch in Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* bemerken: in der Form einer Parodie ahmt der Text auf einer literarisch praktischen Ebene eine märchenhafte Eindimensionalität nach, wo im Hintergrund zu jeder Zeit – aber zunächst ohne das Wissen des Lesers – romanhaft komplexe Handlungsstränge wirken.

⁹⁸ Vgl. Judith BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London 2002, 32 f. u. ö. Vgl. für meine Ausführungen zu den theoretischen Ansätzen Judith Butlers auch Max BRINNICH, *Notizen zum Gedächtnis. Handkes Notizbücher der 1970er und 80er: philosophischer Kontext und literarische Verantwortung*. Wien 2020, 78 f.

⁹⁹ Vgl. hierzu BUTLER, *Gender Trouble*, 19.

¹⁰⁰ Vgl. hierzu BUTLER, *Gender Trouble*, 174 ff.

Die gesamte Erzählung, die von der Innensicht des Taugenichts getragen wird und die in Wahrheit von der Einfalt seines Herzens zeugt, wirkt, indem sie die Eindimensionalität des Märchens nachahmt, dadurch zunächst nicht nur naiv und mystisch verklärt, sondern eben unwirklich und wie aus einem Märchen gerissen. Dem Leser, der hier entsprechend zunächst eine eindimensionale Identität konstruiert – einen scheinbar naiven und einem Märchen entnommenen Charakter, der sich in einem aufgeklärten Philistertum behaupten muss und dabei lächerlich wirkt –, wird durch die verschiedentlichen intertextuellen Bezüge im Texte, aber insbesondere durch den Schluss, der die im Hintergrund wirkenden komplexen Handlungsstränge offenbart, die Kontingenz seiner Deutungspraxis vor Augen gehalten. Er muss erkennen, dass diese Identität, die er als märchenhaft und phantastisch konstruiert hat, eine Figur in einem Roman und Teil eines potentiell realen Handlungsgefüges sein kann. Eben hierin, dass diese märchenhafte Handlungspraxis in einen dafür gänzlich untypischen Kontext gestellt wird, liegt die eigentliche Parodie des Textes. Die Einfalt des Herzens, die Eichendorff zum gestalterischen Grundprinzip des Textes erhoben hat, erscheint aus einer aufgeklärten Perspektive phantastisch und wie ein reines Märchen – diese Einfalt in ein potentiell reales Handlungsgefüge zu stellen, bedeutet, auf parodistische Weise aufzuzeigen, dass die aufklärerische Deutungs- und Wahrnehmungspraxis ein historisch kontingentes Phänomen ist. Dies ist eine höchst subversive Form der Kritik an dem zu der Zeit, in der der Taugenichts entstanden ist, vorherrschenden Diskurs, der diese Art der Gesinnung – die Einfalt des Herzens – durch seine Deutungspraxis in eine prekäre Lage gebracht hat und diese Lebensweise als ungebildet, mystisch verklärt und noch vieles mehr erscheinen lässt.

Auf diesen gegen den damals vorherrschenden Diskurs gerichteten revolutionären Charakter der Erzählung weißt unter anderem auch Lukács hin, wenn er schreibt: „Diese schöne, tendenzlose Idylle drückt als Ganzes eine Revolte aus gegen die – menschlich gesehen – zwecklose und inhumane Geschäftigkeit des modernen Lebens, gegen die Tüchtigkeit, gegen den Fleiß des alten und des neuen Philisters.“¹⁰¹ Auch Jost Hermand erkennt, ganz auf dieser Linie stehend, in der Verherrlichung des Vagabundentums nicht nur einen antibürgerlichen, sondern vor allem einen antiaufklärerischen Impetus, wobei der Taugenichts in seinem Tun seines Erachtens von der Frage geleitet wird, wie er sich eine bürgerliche Existenz aufbauen kann, ohne dabei selbst

¹⁰¹ Georg LUKÁCS, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1952, 59.

zum Philister zu werden.¹⁰² Dass der antiaufklärerische Impetus dabei auf einer ästhetisch gestalterischen Ebene von der Form der Parodie getragen wird, wie es hier behauptet wurde, ist dabei jedoch keinesfalls nur eine Randnotiz – im Gegenteil: indem Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* dem Leser, der das Parodistische dieser Schrift aller Wahrscheinlichkeit nach zunächst in der scheinbaren Naivität der Narration vermuten wird, die Kontingenz der eigenen Deutungs- und Wahrnehmungspraxis vor Augen führt, ist dieser Text als Versuch einer Parodie auf den Leser zu deuten, als parodistische Nachahmung und damit Infragestellung seiner aufklärerischen Perspektive, als Revolte an der Schnittstelle zwischen Ethik und Ästhetik. Eine kindlich naive, märchenhaft idyllische Erzählung, voller Zauber, von Magie erfüllt, am Ende moralisch belehrend – das ist es, was der Leser bei seiner Lektüre wahrscheinlich erwartet oder vor sich zu liegen glaubt, was er dann jedoch bekommt, ist nichts als die subversiv herbeigeführte Infragestellung der eigenen Deutungspraxis, eine Parodie auf die eigene Identität und den gutgemeinten Rat, dass es keinen guten Rat gibt, dass das Vertrauen auf Gott und dass die Einfalt des Herzens genügt.¹⁰³

¹⁰² Vgl. Jost HERMAND, *Der ‚neuromantische‘ Seelenabgrund*, in: Wolfgang Paulsten (Hg.), *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*. Heidelberg 1969, 95–115.

¹⁰³ Dafür, dass aus ethischer Perspektive letztlich die Einfalt des Herzens als ein Vertrauen auf Gott im Zentrum des Textes steht, sprechen zunächst die zahlreichen Textpassagen, in denen sich der Taugenichts dementsprechend äußert – als er z. B., einen Anschlag auf sein Leben befürchtend, vor einem Aufruhr im Bergschloss flüchtet und sich dabei über die wahren Hintergründe des Geschehens nicht ganz im Klaren zu sein scheint „befiehlt er seine Seele „dem lieben Gott, denn das verworrene Getümmel wurde immer lauter und näherte sich immer mehr und mehr“ (EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, 56). Neben werkimmanenten Gründen spricht jedoch biographische Gründe für diese Interpretationslinie – dass Eichendorff den Befreiungskriegen seiner Zeit eine katholische und von hoher Frömmigkeit gekennzeichnete, zugleich konservativ-aristokratische Grundhaltung entgegenhält, ist dem Taugenichts sehr gut abzulesen (vgl. hierzu auch: HAAR, *Kommentar*, 111–128; vgl. zum Motiv des Vertrauens auf Gott in Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* auch: SCHAU, *Märchenformen bei Eichendorff*, 110 f.).

4. Hoffmanns „Der Sandmann“

Spur einer konstitutiven Kraft der Narration

4.1. Narration, Fiktion und Wirklichkeit: Abbilder ohne Original

Wo beginnt das Abbild und wo endet die Wirklichkeit? Ist die Erzählung nur als eine Fiktion auf dem Papier real oder gar die Realität als solche nur Fiktion? Und, wenn die Realität nur Fiktion ist, welche Form der Realität gebührt der Narration? Hoffmanns *Der Sandmann* kreist wie kaum eine andere Erzählung um Fragen der Grenzen zwischen Wirklichkeit und Fiktion, des äußeren Geschehens und der inneren Repräsentation, der Innen- und Außenwelt sowie der Narration in ihrer Wirkung und Bedeutung. Das spiegelt sich zunächst auf inhaltlicher Ebene wider: der Student Nathanael wird, ausgelöst durch ein Kindheitstrauma, von der fixen Idee verfolgt, er würde von einem Dämon heimgesucht – dem Sandmann. Mit demselben wird der Protagonist der Erzählung zuerst in der Form eines düsteren Märchens vertraut, bevor er ihn in der Gestalt eines Alchemisten wiedererkennt und ihm dann – zumindest dem eigenen Ermessen nach – als Wetterglashändler erneut begegnet. Die fixe Idee des Studenten, er würde von einer zur Wirklichkeit geronnenen Märchenfigur verfolgt, lässt dabei an sich bereits die Grenzen zwischen innerer Repräsentation und äußerem Geschehen verschwimmen, jedoch bleibt die damit verbundene Dekonstruktion des Wirklichen innerhalb der Erzählung nicht auf die innere Wahrnehmung des Protagonisten beschränkt. Denn, ob dessen fixe Idee nun wahnhaft oder aber ein echtes Abbild der Wirklichkeit ist, bleibt innerhalb der Diegese unklar und lässt sich interpretatorisch nicht

entscheiden. Es ist also unklar, ob das Verhalten der Hauptfigur psychotisch ist oder die Reaktion auf dämonische Ereignisse,¹⁰⁴ es ist unklar, was hier eigentlich Abbild ist und was Original.

Auf einer inhaltlichen Ebene ist es aber nicht nur dieser potentiell trügerische Charakter einer im Inneren des Subjekts nur abbildhaft repräsentierten Wirklichkeit durch den in Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann* die Unterscheidung zwischen Abbild und Original immer wieder aufgegriffen und aufs Neue unterlaufen wird. So findet sich gleich zu Beginn des Textes ein metanarrativer Kommentar des Erzählers, der in diesem Kontext auch auf die Narration in ihrer wirklichkeitskonstitutiven Funktion rekurriert.¹⁰⁵ Mit diesem selbstreflexiven Gestus relativ zu Beginn der Erzählung macht der *Sandmann* noch einmal deutlich, dass der besagten Unterscheidung zwischen Abbild und Original in der Gesamtkonzeption der Erzählung keinesfalls nur eine Nebenrolle gebührt – denn, wenn die Narration per se wirklichkeitskonstitutiv sein kann, dann wird dadurch aus einer Repräsentationsform des Wirklichen beziehungsweise aus einem Abbild das eigentliche Original. Die wirklichkeitskonstitutive Funktion der Narration ist aber auch innerhalb der Diegese ein großes Thema. Denn, wie Grizelj treffend hervorhebt,¹⁰⁶ nimmt Nathanaels fixe Idee ihren Ausgang ja gerade von einer Narration: in seiner Kindheit gibt sich Nathanael nämlich damit nicht zufrieden, dass die Mutter, ihre Äußerung, der Sandmann komme, schlicht als Hinweis auf die Schlafens- und Bettgezeit verstanden wissen will. Der Junge erkundigt sich

¹⁰⁴ Christian Kirchmeier weist in diesem Zusammenhang darauf hin, dass Hoffmann von dem zu seiner Zeit noch sehr verbreiteten Mesmerismus fasziniert war, der nicht nur eine Wechselwirkung zwischen körperlicher und geistiger bzw. unsichtbarer Realität postulierte, sondern damit auch auf eine Nachtseite der Naturwissenschaften verwies. Dieser Widerspruch zwischen Mesmerismus und der aufgeklärten Naturwissenschaft, der innerhalb der Diegese durch das Verhältnis zwischen Nathanael und Clara verkörpert wird, durchziehe die ganze Erzählung (vgl. Christian KIRCHMEIER, *Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur. „Der Sandmann“ aus der Sicht der Literatursoziologie* (Bourdieu, Luhmann), in: Oliver HARAUS (Hg.), *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns „Der Sandmann“*. Stuttgart 2016, 160–176, hier: 168 f.). Der Text bezieht dabei jedoch keine eindeutige Position, indem er völlig im Unklaren lässt, ob der Widerspruch zwischen Mesmerismus und Naturwissenschaften sich zugunsten einer der beiden Seiten auflösen lässt, sodass sich auch hier die Frage erhebt, was hier das Original ist und was das trügerische Abbild.

¹⁰⁵ E. T. A. HOFFMANN, *Der Sandmann*, hg. v. Rudolf Drux. Stuttgart 2004, 18 f.

¹⁰⁶ Grizelj hebt bei seiner Deutung von Hoffmanns *Der Sandmann* besonders die Rolle hervor, die das Narrativ innerhalb der Diegese spielt: „Es ist vor allem die ‚Geschichte‘ der Amme, das fiktionale, stimmlich geführte Narrativ, das den Sandmann als Gespenst erst herstellt und Nathanaels Weltwahrnehmung nachhaltig beeinflusst.“ (Mario GRIZELJ, *Alterität als Medienspektakel in „Der Sandmann“*, in: Oliver HARAUS (Hg.), *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns „Der Sandmann“*. Stuttgart 2016, 269–282, hier: 275). Ein Umstand, den Grizelj in dieser Textpassage unberücksichtigt lässt, der für die vorliegende Auseinandersetzung mit Hoffmanns Schrift aber von entscheidender Bedeutung ist (s. hierzu die Ausführungen weiter unten), betrifft die interpretatorische Unentscheidbarkeit hinsichtlich des Stellenwerts dieses Narrativs: ob es einfach nur „Nathanaels Weltwahrnehmung nachhaltig beeinflusst“, wie Grizelj schreibt, oder aber, ob der Sandmann innerhalb der Diegese eine reale Figur und folglich eine ernstzunehmende Bedrohung ist.

ob seiner Zweifel dann bei der Kinderfrau der Schwester, die ihm von dem entsprechenden Märchen berichtet, das in den Worten der Mutter zu einer reinen Redewendung geronnen ist. Das Märchen wird Nathanael so erzählt, als sei es die Wirklichkeit, und so nimmt er das Gehörte für bare Münze, wobei intradiegetisch wiederum unklar bleibt, ob, was der Junge vernimmt, ein Anflug von schwarzer Pädagogik oder gutgemeinte Warnung vor einem realen Übel ist.¹⁰⁷

Dass die Erzählung insgesamt so angelegt ist, dass sich dies eben nicht entscheiden lässt, gibt nun noch einen weiteren Aspekt ihres semantischen Gehalts zu erkennen – und auch dieser Aspekt kreist um die Frage nach dem Verhältnis zwischen Abbild und Original. Denn, unabhängig davon, ob, was Nathanael in seiner Kindheit erzählt wird, die späteren Ereignisse nun prophetisch vorwegnimmt und ein zur Wirklichkeit gewordenes Märchen ankündigt oder aber als Teil einer komplexen Wahnvorstellung zu deuten ist – feststeht, dass der Narration in beiden Deutungsszenarien eine wirklichkeitskonstitutive Funktion zukommt: hier als Auslöser einer späteren Psychose, dort als Prophezeiung des Unausweichlichen. Dadurch aber, dass nicht entschieden werden kann, was hier zutrifft und was nicht, oszilliert die Erzählung aus der Sicht des Lesers zwischen diesen beiden Möglichkeiten, und rückt damit letztlich jene wirklichkeitskonstitutive Funktion der Narration in den Vordergrund, welche die beiden Fälle im Hintergrund verbindet. Auf diese Weise wird in Hoffmanns *Der Sandmann* dann nicht nur das Verhältnis von Fiktion und Wirklichkeit thematisch, sondern viel stärker noch reflektiert der Text auf die wirklichkeitskonstitutive Kraft der Narration als solche – unabhängig davon, was eigentlich wirklich ist.

Dieser thematische Schwerpunkt spiegelt sich auch in der Struktur der Erzählung wider. So beginnt die Erzählung mit drei Briefen: im ersten Brief legt Nathanael dar, wie er in dem Wetterglashändler Coppola den Alchemisten Coppelius wiedererkennt, den er Zeit seiner Kindheit für den Sandmann aus den Erzählungen der Kinderfrau seiner Schwester hielt. Der Brief hätte eigentlich an Lothar adressiert sein sollen, wurde von Nathanael aber versehentlich an dessen Schwester und die ihm versprochene Ehefrau Clara gerichtet. Clara antwortet Nathanel im zweiten Brief, der ihr entsprechendes Schreiben aber unbeantwortet lässt und sich mit dem dritten

¹⁰⁷ Diese intradiegetische Unentscheidbarkeit scheint an dieser Stelle vom Autor gezielt herbeigeführt. Dafür spricht unter anderem auch der Umstand, dass sich in Hoffmanns Manuskript an der entsprechenden Stelle noch eine Textpassage findet, die nahelegt, dass zuletzt auch Nathanaels Mutter daran glaubt, dass das Märchen des Sandmanns in dem Alchemisten Coppola seine reale Entsprechung findet, wohingegen der Vater des Protagonisten diese Identitätsverhältnis zwischen der Figur des Sandmanns und dem befreundeten Alchemisten mit allem Nachdruck bestreitet (vgl. hierzu: Claudia LIEB, *Der Sandmann*, in: Detlef KREMER (Hg.), *E.T.A. Hoffmann Leben–Werk–Wirkung*, 2., erw. Aufl. Berlin/New York 2010, 169–185, hier: 170).

Brief an Lothar wendet. Dass der Erzähler hier auf die Briefform zurückgreift, um seine Erzählung einzuleiten, und dass diese Form auf einer kommunikativen Ebene so katastrophal scheitert – die Briefe sind falsch adressiert (Nathanaels Brief an Clara), bleiben ohne Antwort (Claras Brief an Nathanael und Nathanaels Brief an Lothar) und vermissen überhaupt jeden dialogischen Charakter (im dritten Brief reagiert Nathanael zwar auf Claras Schreiben Bezug, tritt aber nicht direkt mit Clara in Kontakt, sondern nur mit ihrem Bruder) etc. – ist dabei einerseits, wie Christan Kirchmeier verdeutlicht, als implizite Kritik an dem aufklärerischen „Konzept der Mitteilbarkeit von Individualität“ zu werten, von dem diese literarische Form schließlich getragen wird.¹⁰⁸ Das heißt, dass der Brief, der auch als stellvertretend für die zur Zeit der deutschsprachigen Aufklärung gängige literarische Form des Briefromans gesehen werden kann, als soziale Ausdrucksform des Subjekts an der Vermittlung zwischen Individuum und Gesellschaft, wie sie für die Konstitution einer moralischen Gemeinschaft im Sinne der Aufklärung notwendig ist, scheitert.

Andererseits aber zeigt gerade der Umstand, dass die Kommunikation hier so katastrophal scheitert, und zwar, obwohl, was die Figuren hier von sich geben, für deren späteres Handeln durchaus programmatisch und insofern auch authentisch ist,¹⁰⁹ dass der dargestellte Briefverkehr aus erzählerischer Perspektive gerade nicht darauf ausgelegt ist, den Leser einfach nur über die Hintergründe des späteren Geschehens aufzuklären – es geht hier nicht nur darum, dem Leser Auskunft über biographische Einzelheiten sowie die allgemeinen Sichtweisen und Charakterzüge der gegenständlichen Figuren zu erteilen. Denn das in den Briefen Geschriebene ist zwar jeweils programmatisch für das spätere Verhalten dessen, der schreibt, und wird zum Teil auch biogra-

¹⁰⁸ Vgl. hierzu KIRCHMEIER, *Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur*, 167 f. Ähnlich wie Kirchmeier, der davon spricht, dass Hoffmann die Form des Briefromans nur aufnehme, um das „Scheitern dieser Kommunikation“ zur Darstellung zu bringen (ebd.), betont auch Lieb, dass Hoffmann diese literarische Form der Kommunikation nur aufgreife, um „einen Parafall misslingender Kommunikation“ zu inszenieren, um das Genre des Briefromans, das bis zur Jahrhundertwende Hochkonjunktur hatte, damit ad absurdum zu führen (vgl. LIEB, *Der Sandmann*, 176).

¹⁰⁹ Gideon Stiening gelingt es, in diesem Kontext zu zeigen, inwiefern die beiden Briefe Nathanaels' dessen späteres Verhalten erklären, indem sie die dafür konstitutive Vorgeschichte aus der Sicht des Protagonisten darstellen (vgl. Gideon STIENING, *Über die Grenzen des Verstehens und die Gefahren ihrer Missachtung*, in: Oliver HAR-AUS (Hg.), *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns 'Der Sandmann'*. Stuttgart 2016, 54–70, hier: 56 f.). Wenn Stiening allerdings die Überzeugung vertritt, Hoffmann spiele hier „– wie das Gros der Briefromane im 18. Jh. – mit einer Authentizitätsfiktion“ (ebd. 59) und damit eine unkritische Rezeption dieser literarischen Form aufseiten Hoffmanns zumindest nahelegt, dann übersieht er, dass das wesentliche Konstitutionsmoment dieser literarischen Form nicht in der Authentizitätsfiktion besteht – hierin unterscheidet sich der Brief nicht von anderen literarischen Form wie dem Tagebuch, der Notiz etc. –, sondern in einer nicht nur authentischen, sondern auch höchst individuellen Mitteilung des Selbst besteht. Diese Mitteilung aber scheitert in Hoffmanns *Der Sandmann* auf katastrophale Weise (vgl. die Ausführungen oben sowie die Anm. 108), sodass dieser Text eher als rigorose Kritik an dieser literarischen Form zu deuten ist.

phisch verortet. Zu beachten ist jedoch, dass dem Schriftverkehr als solchen, das heißt unabhängig vom Gehalt der darin auf einer individuellen Ebene erteilten Auskünfte, auf intradiegetischer Ebene für den weiteren Handlungsverlauf kaum eine richtungsweisende Bedeutung zukommt. Denn die Briefe sind weit davon entfernt, das Verhalten des jeweiligen Adressaten nachhaltig zu beeinflussen oder zu verändern und bilden für sich betrachtet also an sich isolierte narrative Gebilde – jeder Brief steht für sich selbst und ein Dialog kommt durch die Briefe nicht zustande.

Wenn sich im unmittelbaren Anschluss an die Briefe dann ein heterodiegetischer Erzähler einschaltet, der sich als ein Freund der Familie zu erkennen gibt, und in einer metanarrativen Textpassage erklärt, dass er sich erst im Unklaren war, wie er diese Erzählung beginnen soll, sich dann jedoch dazu entschied, mit diesen Briefen anzufangen,¹¹⁰ dann bleibt hier aus einer narratologischen Perspektive absolut unklar, welchen Mehrwert diese Briefe haben, wenn der Erzähler, was darin gesagt wird, doch in weit weniger Worten zusammenfassen hätte zusammenfassen können und wo diese Briefe doch im Grunde auf nicht mehr verweisen als eben darauf, dass sie als Kommunikationsform scheitern – denn auch das, dass die Kommunikation zwischen den Figuren hier scheitert hätte man als Erzähler, so könnte sich der Leser hier denken, doch einfach kurz erwähnen können und hätte es nicht auf diese Weise ausbreiten müssen. Sind diese Briefe also vielleicht nur als die Verlegenheit eines Erzählers zu deuten, der nicht wissend, wie er seine Erzählung beginnen soll, eine fragwürdige Entscheidung traf? Nein – der Fall liegt hier anders: denn, als narrative Gebilde, welche die Identität der Figur, die durch sie spricht, abbilden, fügen sich diese drei Briefe ja bestens in den weiteren Verlauf der Erzählung ein – und genau dies ist auch der Eindruck, den der Leser hiervon gewinnen muss: als solche haben diese Briefe zur Klärung des weiteren Geschehens zwar kaum etwas beigetragen und als Kommunikationsform sind sie katastrophal gescheitert, aber immerhin zeichnen sie ein über den weiteren Verlauf der Erzählung hinweg durchaus kohärentes Bild des jeweiligen Absenders. Indem das Moment der Kommunikation in diesen Briefen also ad absurdum geführt wird und in den Hintergrund gerät,¹¹¹ gerät mit anderen Worten die identitätsstiftende Kraft der Narration in den Vordergrund.

¹¹⁰ HOFMANN, *Der Sandmann*, 18 f.

¹¹¹ Vgl. zu dem Befund, wonach das für diese literarische Kleinform konstitutive Moment der Kommunikation in den drei Briefen, welche Hoffmanns *Der Sandmann* einleiten, gezielt ad absurdum geführt wird, auch die folgende Darstellung Sütterlins: „Mit diesen drei Episteln führt Hoffmann das Briefroman-Genre – das Genre, das in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts Hochkonjunktur gefeiert hatte als Darstellung authentischer Ich-Aussprache und Kommunikation – ad absurdum in einer Eskalation des Versehens, des Missverstehens, der misslungenen Kommunikation“ (Nicole A. SÜTTERLIN, „Phantom unseres eigenen Ichs“ oder „ver-

An der Schnittstelle zwischen Narration und (individueller) Wirklichkeit ist *Der Sandmann* dabei auch hier darum bemüht, das Verhältnis zwischen Abbild und Original neu auszuloten oder gar zu unterminieren. Denn, da im Kontext des Briefverkehrs kein zwischenmenschlicher Austausch stattfindet, steht, was darin geschrieben wird, für sich – im ersten Brief vergegenwärtigt sich Nathanael seine frühkindlichen Ereignisse, ohne dass der Leser diese Retrospektive und die Auskünfte, die er hier erhält, mit einer anderweitigen Darstellung abgleichen könnte, im zweiten Brief vergegenwärtigt sich Clara den Brief Nathanaels, ohne dabei in einen Dialog mit demselben einzutreten, und der dritte Brief reflektiert wiederum den zweiten, ohne an Clara gerichtet zu sein – ohne Dialog und ohne Eingriff eines Erzählers, der das Geschriebene kritisch auf seinen Wahrheitsgehalt hin beleuchtete oder das darin Vergegenwärtigte gar aus einer neutralen Perspektive und in seiner Gegenwart zur Darstellung brächte, ermangeln diese Repräsentationsformen des Korrektivs und der Referenzialisierbarkeit. Sie bilden Abbilder ohne ein Original und haben jede Spur zu der Gegenwart, die sie in Erinnerung rufen, bereits längst verloren. Auf ähnliche Weise ließe sich auch über die bereits angesprochene Erzählung der Kinderfrau sagen, es sei ein Abbild ohne Original. Denn es kann nicht entschieden werden, ob es sich hier aus intradiegetischer Perspektive um ein Märchen, das als Auslöser der späteren Psychose Abbild einer Innenwelt ist, oder aber, ob es sich um ein unmittelbares Abbild der Außenwelt handelt. Das heißt, auch hier ist die Narration eine Vergegenwärtigungsform, welche die Beziehung zu dem, was sie vergegenwärtigt, bereits verloren hat – auch diese Narration ist ein Abbild ohne Original.

4.2. Ästhetische Dekonstruktion des Lesers und ethische Öffnung für den Anderen

Dieses Phänomen, dass durch die Narration die Unterscheidung zwischen Abbildung und Original gezielt unterwandert wird, betrifft nun auch den intradiegetisch-heterodiegetischen Erzähler in Hoffmanns *Sandmann*, der sich als Freund der Familie zu erkennen gibt und seine Erzählung mit den besagten drei Briefen einleitet – wie Stephanie Großmann und Hans Krah verdeutlichen,

fluchter Doppeltgänger“? Über die Unentscheidbarkeit von Hoffmanns „Der Sandmann“, in: Oliver HARAUS (Hg.), *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Stuttgart 2016, 84–100, hier: 91).

bleibt in Rücksicht auf denselben nämlich vollkommen unklar, „woher er sein detailliertes Wissen über Gedanken oder intime Situationen, bei denen niemand zugegen gewesen ist, eigentlich hat“.¹¹² Das heißt, dass auch hier das, worauf sich die Narration als Vergegenwärtigung eines vergangenen Ereignisses eigentlich bezieht, völlig im Unklaren bleibt. Man erfährt hier als Leser nur, dass die Narration ein Akt der Erinnerung ist – der Erzähler ist ein Freund der Familie –, wobei jedoch jede Spur zur Bewusstseinsgegenwart des erinnerten Moments zernichtet wird, sodass dass auch der Erzähler als Abbild ohne Original erscheint und zur Darstellung gelangt.¹¹³

Durch eine Metalepse beziehungsweise, indem er den Leser direkt anspricht und damit die Grenzen zwischen intra- und extradiegetischer Wirklichkeit unterminiert,¹¹⁴ wirbt der Erzähler dabei zunächst für das wahrhaft Wunderbare der vorliegenden Erzählung, womit er die für eine Narration wesentliche Authentizitätsfiktion und den mimetischen Charakter des Nachfolgenden beziehungsweise seiner Erzählung zunächst bestärkt und untermauert:

Seltsamer und wunderlicher kann nichts erfunden werden, als dasjenige ist, was sich mit meinem armen Freunde, dem jungen Studenten Nathanael, zugetragen, und was ich Dir, günstiger Leser! zu erzählen unternommen. Hast Du, Geneigtester! Wohl jemals etwas erlebt, was Deine Brust, Sinn und Gedanken ganz und gar erfüllte, alles andere daraus verdrängend? Es gäbe und

¹¹² Stephanie GROßMANN/Hans KRAH, *Zeichenordnungen und zeichenhafte Täuschungen in ‚Der Sandmann‘*, in: Oliver HARAUS (Hg.), *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Stuttgart 2016, 71–83, hier: 79. Wie Großmann und Krah ausführen, greift *Der Sandmann* die damit verbundene „Thematik von Zeichen und Zeichendeutung“ vielerorts auf – so finden sich im Gedicht, das Nathanael an Clara richtet, etwa Referenzen auf die Gemälde des niederländischen Landschaftsmalers Ruisdaels und deren angeblich wolkenlose Szenerien – wie Großmann und Krah weiter ausführen, sind die Gemälde des Malers jedoch gerade bekannt für deren dramatische Wolkenkonstellationen (vgl. ebd., 77). Auch an der Stelle erfolgt die Vergegenwärtigung (hier: des Gemäldes) also so, dass der Bezug zum Original bereits verloren ist.

¹¹³ Dass die Narration in Hoffmanns *Der Sandmann* solche Abbilder ohne Original erzeugt, dass hebt auch Christian Kirchmeier hervor, wenn er davon spricht, dass diese Schrift insgesamt von einer „paradoxe[n] Poetik des Abbildes ohne Vorbild“ getragen werde (KIRCHMEIER, *Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur*, 173). Für Kirchmeier gelingt es dem Erzähler durch die damit verbundene Erzählstrategie „die objektive Wahrheit der Literatur in einer modernen Gesellschaft zu formulieren, in der keine Beobachtung mehr den Anspruch auf objektive Wahrheit stellen kann“ (ebd.). Kirchmeier berücksichtigt bei seiner ansonsten sehr stimmigen Interpretation allerdings die Rolle des Lesers nicht, der vom Erzähler nicht zuletzt durch das Mittel der Metalepse (s. oben) in die Erzählung miteingebunden wird und auch sonst von dem ontologisch unklaren Status der intradiegetischen Welt in seiner Deutungshoheit unmittelbar herausgefordert wird – indem die Erzählung den Leser als hermeneutisches Subjekt gezielt herausfordert und damit auch zur Verantwortung ruft, erhält der Topos der Relativität der Erkenntnis in Hoffmanns *Der Sandmann* eine zutiefst ethische Dimension, die Kirchmeier in seinen Ausführungen noch unberücksichtigt lässt (s. hierzu die Ausführungen weiter unten).

¹¹⁴ Vgl. zur hier besprochenen Funktion dieser Metalepse und des darauffolgenden metanarrativen Kommentars: Britta HERMANN, *Der Sandmann* (1816), in: Christine LUBKOLL/Harlad NEUMEYER (Hg.), *E. T. A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2015, 48–53, hier: 49.

kochte in Dir, zur siedenden Glut entzündet sprang das Blut durch Adern und färbte höher Deine Wangen. Dein Blick war so seltsam als wolle er Gestalten, keinem anderen Auge sichtbar, im leeren Raum erfassen und die Rede zerfloß in dunkle Seufzer.¹¹⁵

Durch den unmittelbar an diese Textpassage anschließenden metanarrativen Kommentar, in dem der Erzähler wirkungsästhetisch auf die literarische Form des Briefes reflektiert, wird diese Authentizitätsfiktion jedoch gestört, weil durch diese wirkungsästhetischen Überlegungen zugleich das literarische Produktionsgeschehen und damit letztlich auch der fiktionale Charakter der Erzählung in das Blickfeld des Lesers gerät:

„Es war einmal“ – der schönste Anfang jeder Erzählung, zu nüchtern! – „In der kleinen Provinzstadt S. lebte“ – etwas besser, wenigstens ausholend zum Klimax. – Oder gleich in medias res: „Scher ' Er sich zum Teufel', rief, Wut und Entsetzen im wilden Blick, der Student Nathanael, als der Wetterglashändler Guiseppe Coppola“ – Das hatte ich in der Tat schon aufgeschrieben, als ich in dem wilden Blick des Studenten Nathanael etwas Possierliches zu verspüren glaubte; die Geschichte ist aber gar nicht spaßhaft. Mir kam keine Rede in den Sinn, die nur im mindesten etwas von dem Farbenglanz des innern Bildes abzuspiegeln schien. Ich beschloß, gar nicht anzufangen. Nimm, geneigter Leser! die drei Briefe, welche Freund Lothar mir gütigst mitteilte, für den Umriss des Gebildes, in das ich nun erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen mich bemühen werde. Vielleicht gelingt es mir, manche Gestalt, wie ein guter Portraitmaler, so aufzufassen, dass du es ähnlich findest, ohne das Original zu kennen, ja dass es dir ist, als hättest du die Person recht oft schon mit leibhaftigen Augen gesehen. Vielleicht wirst du, o mein Leser! dann glauben, dass nichts wunderlicher und toller sei, als das wirkliche Leben und dass dieses der Dichter doch nur, wie in eines matt geschliffnen Spiegels dunklem Widerschein, auffassen könne.¹¹⁶

Der Erzähler spricht es hier auch selbst an, dass er etwas dem Leibhaftigen so ähnliches schaffen, die Wirklichkeit also in einer Weise mimetisch nachbilden möchte, dass man es als Leser „ähnlich finde[]t, ohne das Original zu kennen“. Mit anderen Worten soll die Narration auf den Leser hier in einer Weise wirken, dass diesem scheint, er habe, wovon erzählt wird, selbst erlebt – und eben dafür muss das Erzählte (die Diegese) authentisch wirken – aus diesem Grund wirbt der Erzähler hier zunächst auch für das Wunderbare der Geschichte –, die Erzählweise aber (die Narration) muss nah am Geschehen (der Erzähler gibt sich als ein Freund der Familie zu erkennen), aber doch zugleich so erscheinen, dass jegliche Verbindung zum Original beziehungsweise zu demjenigen Ereignis gekappt wird, das in der Erzählung mimetisch nachgebildet werden soll – auf diese Weise wird es dem Leser möglich, das dadurch wurzel- und herrenlos gewordene Erinnerungsbild mit der eigenen Erinnerung zu verbinden, als das eigene zu tragen, zu leben.

¹¹⁵ HOFFMANN, *Der Sandmann*, 17.

¹¹⁶ E. T. A. HOFFMANN, *Der Sandmann*, hg. v. Rudolf Drux. Stuttgart: Reclam 2004, 18 f.

Dabei – und das ist für die vorliegende Arbeit von entscheidender Bedeutung – durchlebt der Leser nichts anderes als die Kraft der Narration selbst, die er an den herren- und wurzellosen Erinnerungsbildern am eigenen Leib und in Reinform erfährt, fernab von jeglichem Referenzrahmen und losgelöst von der Unterscheidung zwischen Wirklichkeit und Fiktion.¹¹⁷ Die wiederholten Metalepsen im Text, durch die der Erzähler mit dem Leser in einen Dialog eintritt und so die Grenzen zwischen intra- und extradiegetischer Wirklichkeit verschwinden lässt, verstärken diesen Effekt noch, indem sie die Verantwortung für die Narration und für die Produktion der entsprechenden Erinnerungsbilder verstärkt an den Leser zu übertragen. Denn im Kontext dieser Metalepsen wird der Leser vonseiten des Erzählers gezielt in die Frage danach miteinbezogen, was eigentlich Sache der vorliegenden Erzählung ist und was eigentlich erzählenswert:¹¹⁸ „Hast Du, Geneigtester! Wohl jemals etwas erlebt, was Deine Brust, Sinn und Gedanken ganz und gar erfüllte, alles andere daraus verdrängend“,¹¹⁹ erkundigt sich der Erzähler in diesem Sinne in der oben zitierten Textpassage aus Hoffmanns *Sandmann*. Wo der Leser die entsprechende Verantwortung übernimmt, das heißt, wo er kraft der eigenen Narration solche herrenlosen Erinnerungsbilder produziert, durchlebt und auch erfährt, wird ihm die wirklichkeitskonstitutive Kraft der Narration schließlich in Form einer schwindelerregenden Dekonstruktion der binären Auffassung von Wirklichkeit und Fiktion vor Augen geführt – die Kraft einer Narration, die dieser binären Unterscheidung wie überhaupt jeder Unterscheidung zwischen Abbild und Original auf eine vor-ursprüngliche Weise vorausgeht und es für den Leser dementsprechend unentscheidbar macht, was aus einer intradiegetischen Perspektive der Fiktion (des Protagonisten) und was der

¹¹⁷ Peter Brandeis versteht die Narration im *Sandmann* als ein „experimentelles Spiel mit Wissen und Nicht-Wissen“, das durch die Metapher optischer Apparaturen (das Perspektiv etc.) sowie des dadurch vermittelten Wissens vorangetragen wird (Peter BRANDEIS, *Optische Täuschungen. Zur Ordnung von Wissen und Nicht-Wissen in ‚Der Sandmann‘*, in: Oliver HARAUS (Hg.), *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Stuttgart 2016, 123–137, hier: 135). Bei seiner Deutung übersieht Brandeis allerdings, dass im Text vollkommen unklar bleibt, ob die optischen Apparaturen ein realitätsgetreues Abbild der Wirklichkeit liefern, die einzig wahre Wirklichkeit zeigen oder ob es sich dabei um Trugbilder handelt – das Fehlen eines Referenzrahmens macht es unmöglich, sich hier aus interpretatorischer Sicht letztgültig zu entscheiden. Angesehen dieser interpretatorischen Unentscheidbarkeit müsste man als Interpret bereits von zwei gesonderten Bereichen des Wissens und des Nicht-Wissens im *Sandmann* ausgehen – das heißt, eine interpretatorische Vorentscheidung treffen – um in der Narration ein Spiel mit diesen Bereichen zu erkennen.

¹¹⁸ Vgl. zum hier dargelegten Verständnis der Figur der Metalepse, wonach deren Funktion im Wesentlichen darin besteht, die Verantwortung für die Narration in einem hohen Maße an den Leser zu übertragen: Alice STAŠKOVA, *Metalepse als ‚translatio‘ bei E.T.A. Hoffmann*, in: Daniel MÜLLER NIELABA et al., *Figur – Figura – Figuration: E.T.A. Hoffmann*. Würzburg 2011, 73–88, hier: 77.

¹¹⁹ HOFFMANN, *Der Sandmann*, 18 f.

Wirklichkeit geschuldet ist.¹²⁰ Der „Sprung in die Performativität einer ungesicherten Interpretation“ von dem Staškova in Rücksicht auf diese interpretatorische Unentscheidbarkeit spricht und den sie als einen „Sprung nach unten“ beschreibt, der „auf dem Kopfsteinpflaster aus Buchstaben den eigenen zerschmetterten Kopf zu erkennen“ gibt,¹²¹ ist in diesem Sinne an eine Dekonstruktion des Glaubens an eine substanzielle Form der Wirklichkeit – eine Wirklichkeit an sich – gebunden, die zugleich ein Bewusstsein für den narrativen Ursprung des Wirklichen eröffnet.

Eine ähnliche Deutung von Hoffmanns *Sandmann* schlägt auch Nicole Sütterlin vor, wenn sie im Blick auf die interpretatorische Unentscheidbarkeit, die einem bei der Lektüre des *Sandmanns* begegnet, davon spricht, dass dieser Text, zumindest aus der von ihr geteilten dekonstruktivistischen Perspektive, nicht von der Ambivalenz von phantastischer und alltäglicher Wirklichkeit regiert wird, sondern, dass der *Sandmann* vielmehr „als eine unauflöslche, aporetische Konstellation“ zu verstehen sei, welche „die Beziehung zwischen Realität und Phantastik, Welt und Fiktion nicht zwei- und mehrdeutig, sondern unentscheidbar“ macht.¹²² Folgt man dieser Deutung, dann ist Hoffmanns *Der Sandmann* auch ein Plädoyer für eine entkernte, eine oberflächliche Welt, in der

¹²⁰ An diesem Punkt zeigen sich die Grenzen einer hermeneutisch motivierten Lektüre auf: an einem Text, der sich festen Sinnzuschreibungen widersetzt, indem er die Verantwortung für die Narration in hohem Maße an den Leser überträgt. Diese Grenzen überschreitet beispielsweise Gideon Stiening, wenn er versucht, die dem *Sandmann* „innewohnende Bedeutungskohärenz zu rekonstruieren“ (vgl. STIENING, *Über die Grenzen des Verstehens und die Gefahren ihrer Missachtung*, 68 f.). Bei seinem Versuch bricht er eine Lanze für die Aufklärung: denn Hoffmanns Text, so Stiening, inszeniere nicht „das Scheitern der Aufklärung schlechthin“, sondern zeige lediglich „die Grenzen des Verständnisses für das pathologisch Andere der Vernunft“ auf. Dieses „Andere Vernunft“, so Stiening weiter, spiegle „die Unsicherheit des Protagonisten auf der Ebene der Erzählung“ (ebd.) wider – was im Text interpretatorisch unentscheidbar wirkt, sei dementsprechend nur diese Unsicherheit des Protagonisten, die den Grundton der Erzählung angibt. Diese These ist aber nur solange plausibel, solange man wie Stiening von Vornherein davon ausgeht, dass die Erzählung einer „Logik der kranken Seele“ folgt und dabei den von Krankheit gezeichneten Gesundheitszustand des Protagonisten widerspiegelt. Tatsächlich aber spricht viel dafür, dass Hoffmanns *Sandmann* sowohl auf inhaltlicher als auch auf struktureller Ebene (s. hierzu die Ausführungen oben) nicht nur die Grenzen des Verstehens neu bestimmt (um etwa im Sinne Stienings „die Unsicherheit des Protagonisten auf der Ebene der Erzählung“ zu wiederholen), sondern dabei vor allem die wirklichkeitskonstitutive Funktion der Narration und eine Logik der Narration ins Zentrum rückt, die über die Unterschiede zwischen Verstehen und Nichtverstehen, Wirklichkeit und Fiktion letztlich erhaben ist. Die Unsicherheit beim Lesen dieses Textes wäre vor diesem Hintergrund nicht mit der Unsicherheit des Protagonisten gleichzusetzen, sondern würde vielmehr den Umstand widerspiegeln, dass der Text sich nicht festlegt, was den ontologischen Status des Gesagten betrifft, und die Verantwortung hierfür an den Leser überträgt (vgl. zum ontologisch unklaren Status der intermedialen Welt im *Sandmann*: KINDT, „*Erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen*“?, 108; Kirchmeier weist in diesem Kontext darauf hin, dass gerade die optischen Geräte im *Sandmann* – wie das Perspektiv – eine Welt sichtbar machen, deren ontologischer Status unklar ist: vgl. KIRCHMEIER, *Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur*, 170 f.).

¹²¹ STAŠKOVA, *Metalepse als ‚translatio‘* bei E.T.A. Hoffmann, 88.

¹²² SÜTTERLIN, „Phantom unseres eigenen Ichs“ oder „verfluchter Doppeltgänger“? Über die Unentscheidbarkeit von Hoffmanns „*Der Sandmann*“, 93.

es keine Grundlage mehr gibt, um eine substantielle Entscheidung zu treffen, und dann ist der *Sandmann* auch ein Lehrstück ohne Lehre, ein Lehrstück, dessen Lehre darin besteht, dass es keine Lehre gibt¹²³ – eine ästhetische Dekonstruktion fester Sinnzuschreibungen und damit verbunden auch der Bedeutungskohärenz der Identität des Lesers, die von seiner Lektüre erst hervorgerufen wird. Hoffmanns *Sandman* ist so gesehen auch ein Weckruf für eine konstitutive Kraft der Narration, die der binären Unterscheidung zwischen Abbild und Original vor-ursprünglich vorausgeht und deren Produkte ihrem Wesen nach unergründlich bleiben – ein ästhetischer Weckruf also, der in ethischer Rücksicht auch als eine Öffnung für den Anderen verstanden werden könnte, als eine Öffnung für die Freiheit des anderen Menschen und für das, was sich dem Horizont des Selbst entzieht und aus interpretatorischer Hinsicht auf immer unentscheidbar bleibt.

Vor dem Hintergrund einer dekonstruktivistischen Lektüre, welche die dem *Sandmann* eingeschriebene interpretatorische Unentscheidbarkeit offenbart, hält Nicole Sütterlin, ganz auf dieser Linie stehend, fest, dass die „Fort-Setzung des Sinns“ im Sinne einer wiederholten Dekonstruktion und Konstruktion ebendiese Offenheit für den Anderen in Form eines ethischen Imperativs bewahren könne: „Die Fort-Setzung des Sinns ist notwendig, ein ethischer Imperativ: Nur sie bewahrt die Offenheit gegenüber dem Anderen.“¹²⁴ Ergänzen ließe sich hier lediglich noch, dass die besagte interpretatorische Unentscheidbarkeit aufseiten des Lesers auch als Spur einer notwendigen, weil für das *lesende Selbst* konstitutiven Sinnsuche gedeutet werden kann, sofern sie auf einen stets drohenden Sinnverlust und möglichen Selbstverlust (Verlust der kohärenten Identität als Leser) verweist. Diese Notwendigkeit einer Sinnsuche und der damit verbundene drohende Verlust der eigenen Identität, welche der Leser bei seiner Lektüre erfährt, wiederum, können als

¹²³ Christian Kirchmeier erkennt in dieser im *Sandmann* deutlich zu Tage tretende Frontstellung Hoffmanns gegen die moralisierende Literatur der Klassik und der Aufklärung aus einer literatursoziologischen Perspektive den letzten Schritt einer literarischen Autonomisierung und führt darauf auch die zu Lebzeiten weitgehend negative Rezeption der Schriften Hoffmanns zurück: „Die Ablehnung Hoffmanns vonseiten der zeitgenössischen Rezensionen muss im Kontext der Frontstellung zwischen einer klassischen und einer romantischen Poetik gesehen werden, ja mehr noch: Hoffmanns Parteinahme für die ‚schwarze Romantik‘, seine Ästhetisierung des Diabolischen und des Wahnsinns, die seine Kritiker so verstörte. Lässt sich als letzter Schritt im Prozess einer literarischen Autonomisierung begreifen, in der die Literatur den Schulterchluss mit der Moral aufgibt.“ (KIRCHMEIER, *Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur*, 162). Man könnte hier sogar so weit gehen, zu sagen, dass Hoffmanns *Sandmann* die moralisierende Literatur der Aufklärung im Sinne des weiter oben Gesagten schlechthin darauf abzielt, die Sinn- und Gretchenfragen nicht nur aus der Literatur, sondern auch aus der Erwartungshaltung des Lesers zu verbannen, indem diese Schrift dem Leser schmerzvoll vor Augen führt, dass Sinn, Moral, Wahrheit und Fiktion nur Narrative sind.

¹²⁴ SÜTTERLIN, „Phantom unseres eigenen Ichs“ oder „verfluchter Doppeltgänger“? Über die Unentscheidbarkeit von Hofmanns „*Der Sandmann*“, 98.

Spuren eines Innersten gedeutet werden, dass sich je erst aus der Auseinandersetzung mit dem Anderen erhebt, sodass es dem Anderen gegenüber aufgrund dieser vorursprünglichen Abhängigkeit auch je schon verantwortlich ist –¹²⁵ in diesem Fall ist es das Selbst des Lesers, der für das Werk, das er liest, auch verantwortlich ist und der bei seiner Lektüre selbst auf dem Spiel steht.

In dieser Hinsicht würde Hoffmanns *Der Sandmann* auf einer ästhetischen Ebene versuchen, die Zerbrechlichkeit der hermeneutischen Subjektivität des Lesers abzubilden oder vielmehr ihr Zerschlagen zu provozieren, um dadurch zugleich ein Bewusstsein für die konstitutive Kraft der Narration und die damit verbundene Verantwortung für den Anderen einzufangen – jene Verantwortung für den anderen Menschen, die sich daraus erhebt, dass die eigene Narration und die damit verbundene Identität in ihrer Sinngebung von einem anderen Menschen, der sie liest, abhängig bleibt. Und tatsächlich dreht sich die ganze Erzählung doch hintergründig um nichts anderes als eben um die eine Frage, wer für den Tod ihres Protagonisten Nathanaels verantwortlich ist, wer also die Verantwortung trägt. Denn dass in Hoffmanns *Der Sandmann* unentscheidbar bleibt, ob hier ein Kindheitstrauma und eine Psychose im Inneren wirkten, oder, ob das Leiden des Studenten aus dämonischer Weise fremdgewirkt war und von außen seinen Ursprung nahm – spätestens, wenn Lothar seinen angehenden Schwager Nathanael am Ende der Erzählung in den Abgrund und in den Tod gestoßen hat, wird eines deutlich: dass die Erzählung einen nur deshalb so betreffen kann und die interpretatorische Unentscheidbarkeit nur deshalb so zermürbend ist, weil sie mit der Frage der Verantwortung verbunden ist und weil eben weit mehr auf dem Spiel steht als nur die Kohärenz der Diegese und der Gleichklang des Erzählten, als die Frage, wie sich der Text auf eine sinnvolle Weise interpretieren lässt. Hoffmanns *Sandmann* lässt den Leser auf eine schmerzvolle Weise erfahren, dass es weder Wahrheit noch Fiktion gibt und dass er dennoch oder gerade deshalb auf eine bis in Grundfesten seiner eigenen Identität reichende, ja, für ihn selbst also unermessliche Weise für den anderen Menschen verantwortlich ist.

¹²⁵ Im Kontext der Frage nach der Rolle des Anderen und des Fremden in Hoffmanns *Der Sandmann* weist Mario Grizelj hier auf einen interessanten Aspekt hin: nämlich, dass das Andere in dieser Erzählung immer schon in der Gestalt des Vertrauten erscheint – der Sandmann als der alter Advokat Coppelius und dieser schließlich als Coppola und so entpuppe sich „das Andere als Eigene“ (vgl. GRIZELJ, *Alterität als Medienspektakel* in *Der Sandmann*, 276). Auch hier tritt also das Andere stets in der Form des Eigenen auf – ähnlich, wie den obigen Ausführungen zufolge das Selbst in seinem Innersten vom Anderen abhängig ist und bleibt.

5. Philosophische Textdidaktik am Beispiel der Romantik

Eine Frage der Verantwortung?

5.1. Lektüre als Verantwortung: Ästhetik als Ethik in der Romantik

Die deutschsprachige Romantik nimmt auf inhaltlicher Ebene zentrale Thesen des philosophisch literaturwissenschaftlichen 20. Jahrhunderts vorweg, Thesen, die vor allem das Verhältnis zwischen Ethik und Ästhetik betreffen und nach spezifischen textdidaktischen Zugängen verlangen. Besonders deutlich wird dies im Blick auf Schlegels *Lucinde* - eine Schrift, die mehr wiederholtes Bekenntnis zur Liebe ist, als dass sie ein kohärentes Ganzes oder gar eine sich geschlossene Erzählung bildete, und eine Schrift, die im Sinne von Schlegels Konzept einer die Gattungs- und Fachgrenzen bewusst überschreitenden Universalpoesie auch als philosophisches Statement zu lesen ist, das auf einer praktisch literarischen Ebene der Frage nach dem Wert und Zweck der Erzählung nachspürt. Die narratologischen Überlegungen, die hinter Schlegels Konzeption der *Lucinde* gestanden haben dürften, treten dabei besonders deutlich hervor, wo man die metanarrativen Bemerkungen im Text mit den philosophischen Bemühungen Paul Ricoeurs vergleicht.

Der erste auffallende gemeinsame Schnittpunkt zwischen Schlegel und Ricoeur ist dabei Aristoteles Konzeption der mimesis. Der Gedanke, dass das Wesen der Epik in der Nachbildung (mimesis) einer gesellschaftlichen Praxis besteht und daraus seinen Wert bezieht, ein Gedanke, welcher der Erzählung zugleich eine genuin ethische Dimension verleiht, wird von beiden Autoren auf eine sehr ähnliche Weise fortgeführt. In der *Lucinde* zeigt sich der mimetische Ansatz in der Epik erstmals in Form einer Absichtsbekanntnis, wonach diese Schrift und "ihre Bildung in sich" eine Vernichtung aller Ordnung und das Recht auf eine "reizende[] Verwirrung" fordere, um ihr eigentliches Ziel, "das schönste Chaos von erhabnen Harmonien und interessanten Ge-

nüssen nach[zu]bilden und [zu] ergänzen” zu erreichen.¹²⁶ Im Blick auf Schlegels konkrete Ausgestaltung der mimetischen Praxis der Erzählung fällt dabei zugleich der starke Gegensatz zwischen dem Anspruch auf, im Bereich des Epischen bloß nachzubilden, und dem Weg des Chaos und der Verwirrung, den er dabei beschreiten will: was auch immer nachgebildet werden soll – es scheint für Schlegel nur über eine Ungebundenheit zu erreichen, die der Schrift ausreichend Raum und Rahmen bietet, um sich auch selbst zu bilden. Dabei ist es dieser scheinbare Widerspruch in der Zielvorstellung Schlegels, welche die Erzählung zugleich als Nachbildung beziehungsweise bloße Vergegenwärtigung des Je-schon-Gewesenen erscheinen lässt, und als ein freies Gebilde, das sich selbstständig weiterbildet – ein Gedanke, der der Klärung bedarf und in dessen Hinsicht auch auf das Chaotische zurückzukommen ist, das Schlegels *Lucinde* durchzieht.

Auf formaler Ebene schlägt sich dieses Chaos in einem rasanten Wechsel der Textgattungen nieder und in dem Umstand, dass im Text oft kaum unterschieden werden kann, ob sich nun der Autor oder ob sich doch nur der Erzähler zu Wort meldet.¹²⁷ Dieser Eindruck wird dadurch noch verstärkt, dass das Verhältnis der beiden Protagonisten, Julius und Lucinde, überaus deutliche Parallelen zu Schlegels skandalträchtiger Liebe zu Dorothea Veit aufweist. Im 18. Jahrhundert führten der rasante Wechsel zwischen den Textgattungen, die Unklarheiten im Blick auf die narratologische Struktur und die Zurschaustellung des privaten Skandals, wie zu erwarten war, zu einer weitgehend negativen Rezeption dieses Textes. Wilhelm Dilthey findet dafür knapp zwanzig Jahre nach Erscheinen der *Lucinde* besonders deutlich Worte, wenn er in aller Kürze schreibt: “Ich beabsichtige nicht zu beweisen, daß der Roman Friedrich Schlegels sowohl unsittlich als dichterisch formlos und verwerflich ist. Diese Einsicht bedarf keiner Begründung mehr.”¹²⁸ Nur, worin liegt hier eigentlich das Verwerfliche? Als Handke in den 1970ern knapp zweihundert Jahre später ein paar Notizbänder veröffentlichte, die weit weniger Struktur offenbarten und ebenso stark autobiographische Züge trugen, schien das längst nicht mehr verwerflich, der Mangel an Form gar virtuos.¹²⁹ Schlegels *Lucinde* war ihrer Zeit voraus: denn, indem sie die Praxis der Liebe auf eine Weise abbildet, bei der die Textgattungen ebenso verschwimmen

¹²⁶ SCHLEGEL, *Lucinde*, KFSV V, 9.

¹²⁷ Vgl. hierzu auch die Ausführungen in dem entsprechenden Kapitel zu Schlegels *Lucinde* weiter oben.

¹²⁸ Wilhelm DILTHEY, *Leben Schleiermachers*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Karlfried Gründer/Frithjof Rodi, Bd. 13: *Leben Schleiermachers*, Bd. 1, Halbbd. 1: 1768–1802, hg. v. Martin Redeker. Göttingen 1970, 496

¹²⁹ Gemeint sind hier die drei Notizbände *Die Geschichte des Bleistifts*, *Die Phantasien der Wiederholung* und *Das Gewicht der Welt*.

wie die Konzeption des Autors und des Erzählers, nötigt sie den Leser, der Geschichte selbst die Stimme zu verleihen und sie zu gestalten – der Leser muss, was er liest, erst schaffen, und einen Gleichklang des Vernommenen erzeugen,¹³⁰ wo Dissonanz die Regel ist. Die *Lucinde* will eine Geschichte der Liebe sein, die erst erzählt werden muss, durch einen Leser, der ihr seine Stimme leiht und der auch die Verantwortung trägt, nicht nur für die eigene Praxis der Lektüre, sondern auch für das Werk das ihr entspringt und die eigene Identität, die er durch die Lektüre und die damit verbundene Rezeption der in der Erzählung verhandelten gesellschaftlichen Praxis bildet. Daher ist, was an der *Lucinde* verwerflich scheint, streng genommen subversiv, was daran formlos wirkt, aber Gestaltung: die überaus deutlichen Parallelen zu Schlegels skandalträchtiger Beziehung zu Dorothea Veit und die inkohärente Erzählweise, die das zeitgenössische Publikum an diesem Text monierte, sind der Versuch, demselben ein Verständnis für eine bestimmte Praxis der Liebe abzurufen und es zugleich für die eigene Sinngebung zur Verantwortung zu rufen. Denn der Leser muss hier wie gesagt dem, was sich von sich aus noch nicht zu einer Erzählung und einem Sinn Ganzen fügt, eine Stimme verleihen und dafür die Verantwortung übernehmen.

Dass in Schlegels *Lucinde* alle Ordnung vernichtet scheint, führt in diesem Sinne auf direktem Weg zur Freiheit dieser Schrift, die immer neu erzählt wird – je nachdem, wer diese Schrift liest –, sich durch die Lektüre hindurch erst in sich bildet. Die narratologische Konzeption der *Lucinde* nimmt damit auf praktisch literarischer Ebene Paul Ricoeurs Vorstellung der ethischen Dimensionen einer Erzählung vorweg: wo Ricoeur von prä-narrativen Konfiguration qua gesellschaftlicher Praxis spricht (mimesis I),¹³¹ die durch die Erzählung nachgebildet (mimesis II) und über die Lektüre zum Teil der narrativen Identität des Rezipienten wird (mimesis III), dort hat Schlegel die eigene, skandalträchtige Praxis der Liebe in einer Weise nachgebildet, die den Leser nötigt, ihre Geschichte zu erzählen und die Erzählung als Subjekt zu tragen. Durch die Lektüre wird das Subjekt aber nicht nur zum Träger der in der Erzählung nachgebildeten gesellschaftli-

¹³⁰ Mit dem Begriff der Konsonanz beziehungsweise des Gleichklangs soll hier auf Ricoeurs Begriff eines immanenten Endes verwiesen werden – Ricoeur geht davon aus, dass ein Text vonseiten des Autors nur so geschrieben sein muss, dass es für die Leser möglich ist, die Konsonanz in der Mannigfaltigkeit seines Geschriebenen zu entdecken oder dass er zumindest dazu aufgefordert und provoziert wird, den Gleichklang des Geschriebenen bei der Lektüre zu erwarten (vgl. RICOEUR, *Zeit und Erzählung*, 43 f.) – dazu ist es aber keinesfalls notwendig, dass der Text in sich bereits absolut kohärent ist. Mit dem Begriff der Konsonanz, der gewissermaßen den Begriff der Kohärenz ersetzt, verschiebt sich aus einer narratologischen Perspektive der Fokus weg vom Erzähler hin zum Leser. Wie in den obigen Ausführungen verdeutlicht wird, ist damit auch eine zunehmende Berücksichtigung der genuin ethischen Dimension einer Erzählung verbunden.

¹³¹ Vgl. zur prä-narrativen Qualität gesellschaftlicher Praktiken: RICOEUR, *Das Selbst als ein Anderer*, 193.

chen Praxis, sondern es übernimmt gemeinsam mit dieser Praxis eben auch eine Rolle im sozialen Gefüge, die es zwar selbstständig ausdeutet und adaptiert, der es sich jedoch zugleich unterwirft, ohne diese Rolle je selbst geschrieben zu haben.¹³² Indem das Subjekt der Lektüre die nachgebildete Praxis (*mimesis* II) dadurch seinerseits nachahmt (*mimesis* III), übernimmt es auf paradoxe Weise seine eigene Freiheit. Eine solche Übernahme der Form der Freiheit über den Weg der Nachahmung nennt Schlegel in seinem Studium-Aufsatz „[e]chte Nachahmung“. Im Detail:

Echte Nachahmung ist nicht die künstliche Nachbildung der äußeren Gestalt, oder die Übermacht, die das Große und Starke über ohnmächtige Gemüter ausübt: sondern die Zueignung des Geistes des Wahren, Schönen und Guten in Liebe, Einsicht, tätiger Kraft, die Zueignung der Freiheit. Ohne eigenes Wesen, ohne innere Selbstständigkeit ist sie gar nicht möglich: sie ist aber auch dem kraftvollsten selbständigen Gemüte nicht überflüssig, denn guter Wille und reine Wissenschaft sind nicht hinreichend zu guten und schönen Taten.¹³³

Schlegels Studium-Aufsatz rückt hier einen Begriff der Nachahmung qua Zueignung einer Freiheit ins Zentrum, welche im Sinne des Sich-Unterwerfens unter eine genuin fremde Form der Freiheit auch einen hohen Grad an Passivität offenbart und beinhaltet und damit auch an die ursprüngliche Bedeutung des Wortes „Subjekt“ anschließt, das im Lateinischen ebendieses Unterworfenensein bezeichnet. Dabei zeigen sich wiederum deutlich starke Parallelen zu Ricoeur, aber auch allgemein zur französischsprachigen Phänomenologie des 20. Jhs., die in diesem Kontext von einer Übernahme der eigenen Freiheit spricht – einer Freiheit, die zunächst im Akkusativ steht (auf grammatikalischer Ebene lässt sich dieser Gedanke durch das Verbalgefüge „sich selbst übernehmen“, in dem das Reflexivpronomen „sich“ im Akkusativ steht, verdeutlichen).¹³⁴

Wenn Schlegels Lucinde es sich also selbst zur Aufgabe macht, „das schönste Chaos von erhabnen Harmonien und interessanten Genüssen nach[zu]bilden und [zu] ergänzen“ und dabei

¹³² Ricoeur verweist im Kontext seiner ethisch narratologischen Überlegungen – dieser Konzeption eines Subjekts, das eine bestimmte Form der Freiheit beziehungsweise Praxis übernimmt, ohne für deren Ursprung federführend verantwortlich zu zeichnen, ganz entsprechend – auf die stoische Vorstellung, wonach das Leben eine Bühne sei, die für den Einzelnen nur Rollen bereithält, die er nicht geschrieben hat. Vgl. hierzu: RICOEUR, *Das Selbst als ein Anderer*, 198.

¹³³ Friedrich SCHLEGEL, *Vom Wert des Studiums der Griechen und Römer (1775–1796)*, in: ders., *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hg. v. von Ernst Behler et al., Bd. 1: *Studien des klassischen Altertums*, hg. u. eingel. v. Hans Eichner. München 1979, 621–642, hier: KFS I, 638.

¹³⁴ Vgl. hierzu RICOEUR, *Das Selbst als ein Anderer*, 230 f. u. ö. Vgl. hierzu auch Levinas, *Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht*, aus dem Französischen übers. v. Thomas Wiemer. Freiburg im Breisgau/München 2011, 256 ff. Levinas deutet in diesem Kontext den Antwort-Charakter der Freiheit eines Subjekts, das sich selbst erst übernehmen muss und sich dadurch im Grunde immer schon einem Anderen unterwerfen hat, als eine vor-ursprüngliche Verantwortung für all das, worauf diese Form der Freiheit nur antwortet: „Das Sich ist Sub-jectum: es findet sich unter der Last des Universums – für alles verantwortlich.“ (ebd., 256).

zugleich davon spricht, dass die Schrift sich in selbst bilde,¹³⁵ so ist es naheliegend, dass Schlegel bei dieser Nachbildung jene „[e]chte Nachahmung“ vor Augen hat, von der in seinem Studium-Aufsatz zu lesen ist. Und die echte Nachbildung einer Freiheit durch die Schrift ist schließlich nur dort möglich, wo diese Schrift auch fähig ist, sich selbst zu bilden, ihrem Sinn und der Bedeutung nach unabhängig von ihrem Autor und dementsprechend frei ist, und zwar in einer Weise, die festgehalten und übernommen werden kann. In nuce scheint das die konzeptionelle Idee hinter diesem Text zu sein: Die *Lucinde* ist als Niederschrift einer Freiheit selbst frei und kann als Freiheit übernommen werden. Ganz im Sinne des antiken griechischen und römischen Tragödienverständnisses und Personenbegriffs – das lateinische „persona“ bedeutet die Maske in einem Schauspiel, die damit verbundene Rolle, aber auch die Stellung im sozialen Gefüge beziehungsweise die soziale Identität) – gibt sich die im Text festgehaltene Praxis der Liebe damit als Geflecht aus den gesellschaftlichen Umständen entnommene Rollen und ethischen Positionen zu erkennen, die für die Bühne der Weltgeschehens eine bestimmte Form der Freiheit bereithalten.

Der Text ist das Angebot und die Lektüre ist die Möglichkeit, sich selbst neu zu finden. Das heißt, dass sich das Lesen dieser Schrift im Idealfall und im Sinne Roland Barthes auch als Selbstanalyse gestaltet, zumindest, insofern, als man dazu bereit ist, sich selbst und auch die Schrift im Durchgang durch die Lektüre vollkommen neu zu fassen.¹³⁶ Somit zeigt erst das Ende der Lektüre, was hier von wem gelesen wurde: die Lektüre gestaltet sich als deutende Übernahme einer gesellschaftlichen Praxis, als ein Sinngeschehen, das die Verantwortung für das Ende der Erzählung, für das Ganze, das sie letztlich bildet und die Art, wie sie erklingt, dem Leser überlasst. Die *Lucinde* spricht das Subjekt damit, wie Ricoeur es sagt, im Sinne seiner Selbst-Ständigkeit an, das heißt, dass sie das Subjekt unabhängig von seinem je spezifischen Charakter zur Verantwortung ruft, und zwar insofern, als man das Werk, das ein anderer geschrieben hat, erst schafft und ihm

¹³⁵ SCHLEGEL, *Lucinde*, KFSa V, 9.

¹³⁶ Vgl. hierzu Barthes Kritik an der von ihm sogenannten orthodoxen literaturwissenschaftlichen Lektüre: „Hier beginnt die Unglaubwürdigkeit. Sie entscheiden sich zu einer sogenannten wissenschaftlichen Tätigkeit, für einen wissenschaftlichen Diskurs, den ich als Schriftstellerei bezeichnet habe. Sie werden den Text verfehlen, weil sie nicht mit ihm in einem Übertragungsverhältnis der Selbstanalyse stehen. Sie lesen ganz einfach den Text nicht. Sie behandeln ihn z. B. als historisches Dokument, oder als semiologisches Dokument; Sie betreiben eine orthodoxe Semiologie der Literatur: Sie werden versuchen Erzählmuster, Erzählsyntagmen oder Poetiken im Sinne Jakobsons zu rekonstruieren. Aber sie werden außerhalb der Lektüre bleiben. Sie werden nicht daran arbeiten, sich selbst als Subjekt zusammen mit dem Text anders zu fassen; deshalb werden Sie auch nicht das Subjekt dessen, der ihn geschrieben hat, anders fassen: Sie sind darauf beschränkt, das Subjekt, das den untersuchten Text geschrieben hat, als seinen Verfasser im traditionellen Wortsinne zu behandeln – als eine Subjektivität, die sich in einem Werk ausgedrückt hat. Die einzige Abhilfe bestünde darin, das Werk neu zu schreiben.“ (Roland BARTHES, *Vergnügen – Schreiben – Lesen*, 34).

und seinem Tun damit einen bestimmten Sinn verleiht, für den man auch Rechenschaft schuldig bleibt.¹³⁷ Es ist diese Verantwortung des Lesers, der Schlegel neben Autoren wie E.T.A. Hoffmann oder Joseph von Eichendorff auf einer praktisch-literarischen Ebene Nachdruck verleiht, indem er die Grenzen zwischen Autor und Erzähler und Fiktion und Wirklichkeit gezielt dekonstruiert.

Ein ähnliches Erstarken der Rolle des Lesers ist wie gesagt auch in Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* zu beobachten. Verantwortlich dafür ist hier der Umstand, dass der (autodiegetische) Erzähler genau so viel weiß, wie der Protagonist zum Zeitpunkt der Erzählung (interne Fokalisierung). Dies erweckt zunächst den Eindruck, die Figur des Taugenichts sei naiv und lässt zudem manches unerklärliche Geschehen als von Magie durchdrungen und manchen sonderbaren Ort als von Zauberhand gewirkt erscheinen. Die Schrift nötigt den Leser geradezu, hier ein Märchen zu erwarten und auch zu vernehmen – das Märchen eines Taugenichts, der nach wiederholter Prüfung zu guter Letzt zum Helden wird. Doch, wo der Leser ein Märchen lesen will, ist der Protagonist, wie das Ende offenbart, in Wahrheit nur ein Spielball politischer Kalküle und alles magisch Unerklärliche nur undurchsichtige Intrige. Der Text ist also so geschrieben, dass er den Leser dazu führt ein Märchen zu erzählen, wo dergleichen nicht zu finden ist – was hier zunächst ästhetischen Genuss in Form einfacher Kost verspricht, wird damit zu einer von der Schrift erzwungenen Selbstanalyse: der Leser muss erkennen, dass er selbst es war, der naiv handelte, indem er die Schrift als Märchen verstand und den Erzähler für gutgläubig hielt, wo er in Wahrheit einen Roman gelesen hat, dessen Erzähler weit entfernt davon, naiv zu handeln, zum Zeitpunkt der Erzählens noch mit derselben Einfalt des Herzens auf die göttliche Fügung vertraute und von allem Weltlichen absah wie zum Zeitpunkt der erzählten Zeit.¹³⁸ Auf höchst subversive Weise führt Eichendorffs *Taugenichts* dem Leser damit die eigene Nativität vor Augen und nötigt ihn nicht nur das, was er gelesen hat, sondern auch die eigene Deutungspraxis und die seine damit verbundene Identität zu überdenken und auf eine neue Weise zu erzählen. Der *Taugenichts* ruft in diesem Sinne auch dazu auf, sich als Leser auf künftig als für die eigene Lektürepraxis verantwortlich und die eigene Deutungspraxis als eine Form der Selbstanalyse zu sehen.

Dabei gestaltet sich Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* trotz der subversiven Kräfte, die es entfaltet, noch als relativ einfache Lektüre, vergleicht man diese Schrift mit E.T.A. Hoffmanns

¹³⁷ Vgl. zum Verhältnis des Charakters zur Selbst-Ständigkeit einer Person bei Ricoeur insbes. RICOEUR, *Das Selbst als ein Anderer*, 153 u. 203.

¹³⁸ Vgl. zu den Ausführungen zu Eichendorffs *Aus dem Leben eines Taugenichts* auch das noch etwas tiefer in die Materie eindringende entsprechende Kapitel in der vorliegenden Arbeit.

Der *Sandmann*. Das liegt vor allem daran, dass in Hoffmanns Text aus einer interpretatorischen Perspektive absolut nicht entschieden werden kann, ob darin das tragische Schicksal eines von dämonischen Kräften heimgeseuchten Studenten verhandelt wird oder, ob dieser Studenten sich dies nur einbildet – die Grenzen zwischen Innen- und Außenwelt und intradiegetischer Wirklichkeit und Fiktion werden in dieser Erzählung bewusst unterwandert und in einen Zustand des Schwebens versetzt, sodass schließlich die für beide Seiten gleichermaßen konstitutive Kraft der Narration, die sonst im Hintergrund wird, in den Vordergrund tritt. Der Leser, der permanent bemüht ist, hier einen Gleichklang in dem Erzählten zu entdecken und es als ein Sinnganzes zu deuten, erleidet vor dem Hintergrund dieser interpretatorischen Unentscheidbarkeit auf einer metaphorischen Ebene ein ähnliches Schicksal wie der Protagonist Nathanael, der am Ende der Erzählung von einem Turm gestoßen wird: in Staškovas Worten gestaltet sich das Lektüreerlebnis als „Sprung nach unten“, der „auf dem Kopfsteinpflaster aus Buchstaben den eigenen zerschmetterten Kopf zu erkennen“ gibt.¹³⁹ Der Text kann als Dekonstruktion sämtlicher fester Sinnhorizonte gelesen und betrachtet werden, die der Leser während seiner Lektüre ausbildet.

Auf ästhetische Weise stößt Hoffmanns *Sandmann* den Leser jedenfalls in den Abgrund der interpretatorischen Unentscheidbarkeit und erweckt in diesem Kontext zugleich ein Bewusstsein für die gestalterische Kraft der Narration, die sich hier noch in der Schwebelage befindet und sich inhaltlich nicht festlegt. Ein Ausweg aus dieser Situation zeigt sich nur dort, wo sich der Leser zu einer bestimmten Deutung und zur entsprechenden Lektürerichtung entscheidet – dort, wo er das Werk also selbst gestaltet und die Zügel in die Hand nimmt. Durch die interpretatorische Unentscheidbarkeit drängt die Schrift den Leser geradezu in diese Verantwortung, was unentschieden bleibt, selbst zu entscheiden – und, je nachdem, wie der Leser das Geschriebene dann deutet und welcher Geschichte er damit eine Stimme leiht, je nachdem trägt am Ende der Erzählung ein anderer die Schuld an Nathanaels Tod: sei es die Psychose, die aufgrund eines traumatischen Kindheitserlebnisses ausbildete, oder sei es, dass wirklich das Opfer dämonischer Kräfte, die im Hintergrund wirkten, geworden ist etc. Ähnlich wie in Schlegels *Lucinde* und Eichendorffs *Taugenichts* operiert also auch Hoffmanns *Sandmann* an der Schnittstelle zwischen Ethik und Ästhetik und nimmt vermehrt den Leser in die Verantwortung, der das Werk erst selbst gestalten soll.

Die Romantik nimmt also, wie hier zumindest an drei Beispielen gezeigt werden konnte, auf einer praktischen literarischen Ebene bereits zentrale Thesen der zeitlich viel späteren Postmo-

¹³⁹ STAŠKOVA, *Metalepse als ‚translatio‘ bei E.T.A. Hoffmann*, 88.

derne vorweg – insbesondere am Schnittfeld zwischen Ethik und Ästhetik. Die Literatur ist hier auch Philosophie und die Philosophie Literatur. Und gerade hierin liegt auch das große gesellschaftliche Potential dieser Texte, die es ermöglichen, die Konzepte der Postmoderne auf eine Art zu erfahren, die unmittelbar mit der eigenen Lektürearbeit und dem je subjektiven Erlebnishorizont verbunden ist. Durch die Literatur der Romantik kann man diese Konzepte am eigenen Leib erfahren. Dieses Mehr an Erfahrung ist nicht unerheblich, auch, um diese philosophischen Ansätze überhaupt zu verstehen – gerade aus einer philosophisch fachdidaktischen Perspektive liegt hier dementsprechend viel ungenutztes Potential in der literarischen Romantik verborgen. Das unmittelbar folgende Kapitel soll in diesem Zusammenhang eine kurze Skizze davon liefern, wie dieses Potential genutzt werden könnte und welche fachdidaktischen Zugänge dies voraussetzt. Dabei soll vor allem auch gegen die in fachdidaktischen Kontexten immer noch sehr verbreitete Vorstellung angeschrieben werden, die Literatur hätte im Blick auf die Philosophie nur eine propädeutische Funktion und könne allemal Schützenhilfe leisten, um die Lernenden besser auf spätere philosophischen Höhenflüge vorzubereiten und sie an die Höhenluft zu gewöhnen.

5.2. Didaktische Herausforderungen der Postmoderne und Potential der Romantik

Dort also, wo die Literatur der Romantik über weite Strecken auch Philosophie ist und die Verantwortung und die Freiheit des Subjekts neu verhandelt, dort ist der theoretisch ethische Diskurs der Postmoderne über weite Strecken auch an literaturwissenschaftliche Fragestellungen gebunden. Nicht, dass die Postmoderne hier an Theorie nachliefert, was die Romantik ihr an Praxis voraushat – vielmehr zeichnen beide das Bild einer literarischen Kunst, die vom Leben und der Praxis, die sie verhandelt, nicht mehr zu trennen ist, einer Kunst also, die dadurch, dass sie dem Leser Formen der Freiheit in möglichst freier Form anbietet sowohl die Historizität als auch die Ästhetik des eigenen Lebensstils ins Zentrum rückt, um damit auf eine apolitische Weise politisch zu wirken. Dass die philosophische Postmoderne, was die Ästhetik betrifft, in diesem Sinne keinen Bruch mit den zeitlich vorausgehenden Diskursen bedeutet, dass verdeutlicht beispielsweise Rancière, der hier anstelle eines diachronen auf einen synchronen Zugang zur Frage nach dem Wesen der Kunst setzt und dieselbe dabei in der eben dargestellten Weise als

auf apolitische Weise politisch wirkend verstanden wissen möchte – für Rancière gibt es „keinen postmodernen Bruch, sondern [nur] eine Dialektik des ‚apolitisch politischen‘ Werks“.¹⁴⁰

Dort, wo Ethik und Ästhetik, Philosophie und Literatur aufeinandertreffen, dort kommt der Postmoderne allerdings das besondere Verdienst zu, die Romantik in neuem Licht erscheinen zu lassen: denn räumt sie nicht mit dem Ideologieverdacht auf, der lange alles, was sich ethisch nannte, von der Ästhetik bannte, indem sie eine Verantwortung für das ästhetische Moment des Handelns offenlegt, die bis hin zur Praxis der Lektüre reicht und die nicht erst von außen an sie herangetragen werden muss? Die philosophischen Bestrebungen Foucaults, Butlers, Ricoeurs, Benjamins, Barthes, Rancières und vieler anderer mehr haben hier völlig neue ethische Perspektiven eröffnet und damit zugleich auch die wesentlich älteren Sichtweisen der Romantik rehabilitiert, die unter dem Verdacht standen, apolitisch zu agieren, wo sie auf apolitische Art politisch wirkten. Indem die philosophische Postmoderne in der Ästhetik aus wissenschaftlich ethischer Perspektive jedenfalls ebenso fest verankert ist wie die Romantik in praktisch literarischer, ergänzen die beiden einander, sodass sie sowohl die wissenschaftliche Methode als auch das geeignete Material bereitstellen, um die Übergänge zwischen Ethik und Ästhetik für die Fachdidaktik fruchtbar zu machen. Auf beides sollte die Philosophiedidaktik wesentlich stärker zurückgreifen: bei der Textarbeit sollte sie auch auf postmoderne Ansätze setzen, anstatt hier ausschließlich auf die sokratische Mäeutik oder Martens Fünf-Finger-Methode zu vertrauen, und sie sollte sich auch stärker am reichen Fundus der Romantik bedienen, da hier prototypisch vorgezeigt wird, wie ein philosophisch ethischer Diskurs auf ästhetisch praktischer Ebene geführt werden kann.

Didaktisch ist hier zunächst zu bemerken, dass die Postmoderne beziehungsweise, um genauer zu sein, der Poststrukturalismus heute zwar einen festen Platz in der Pädagogik hat, und dass hier, wie Yvonne Ehrenspeck festhält, dementsprechend vielschichtige Bemühungen um eine „Vernunft-, Subjekt- und Identitätskritik“¹⁴¹ zu beobachten sind, die insbesondere auch am Schnittfeld zwischen Ethik und Ästhetik ansetzen, um dort „das metaphysische Erbe des Strukturalismus zu dekonstruieren, den Glauben an das System, an allgemeine Ordnungsprinzipien,

¹⁴⁰ Im Detail: „Die Autonomie der ästhetischen Erfahrung, die die Idee der Kunst als autonome Wirklichkeit gründet, wird begleitet von der Abschaffung jedes pragmatischen Kriteriums der Trennung des Gebiets der Kunst von der der Nicht-Kunst, der Einsamkeit des Werks von den Formen des kollektiven Lebens. Es gibt keinen postmodernen Bruch, sondern eine Dialektik des ‚apolitisch politischen‘ Werks.“ (RANCIÈRE, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 49).

¹⁴¹ EHRENSPECK, *Strukturalismus und Poststrukturalismus in der Erziehungswissenschaft*, 28.

universelle Regularitäten und an deren Beherrschbarkeit“.¹⁴² Allerdings, so Ehrenspeck weiter werde „das poststrukturalistische Denken“ dabei „nicht selten entradikalisiert oder in argumentative Kontexte gestellt, die mit poststrukturalistischem Denken nicht kompatibel sind, wie etwa eine [...] Orientierung an einem bewusstseinsphilosophisch orientierten Subjektbegriff“.¹⁴³

Ähnlich, wie im Bereich der allgemeinen Pädagogik, verhält es sich aber auch im Bereich der philosophischen Textdidaktik: entweder werden die poststrukturalistischen Ansätze hier schlicht nicht beachtet – ein Missstand, auf den etwa Anne Burkhard hinweist –,¹⁴⁴ oder durch bewusstseinsphilosophische Überlegungen überschattet. Besonders deutlich wird dies etwa bei Klaus Draken, der die poststrukturalistischen Zugänge zur philosophischen Fachdidaktik pauschal ablehnt, weil sie pädagogisch nicht verantwortbar seien und der „individuelle[n] Schülervernunft“ nicht ausreichend verpflichtet¹⁴⁵ – eine Kritik, die überdeutlich auf der mæutischen und im

¹⁴² EHRENSPECK, *Strukturalismus und Poststrukturalismus in der Erziehungswissenschaft*, 25.

¹⁴³ EHRENSPECK, *Strukturalismus und Poststrukturalismus in der Erziehungswissenschaft*, 28.

¹⁴⁴ Anne BURKHARD, *Anthropologie und Politische Philosophie*. In: Jonas PFISTER, Peter ZIMMERMANN (Hg.), *Neues Handbuch des Philosophie-Unterrichts*. Bern: Haupt 2016, 101–120, hier: 113. Dass die poststrukturalistischen Ansätze – zumindest im deutschsprachigen Raum – in fachdidaktischen Zusammenhängen oft schlicht nicht beachtet werden, bestätigt auch ein kurzer Blick auf die Werke einschlägiger Autoren. Bei Jonas Pfister etwa finden die Wörter „postmodern“ oder „poststrukturalistisch“ in sämtlichen Flexionsformen nicht einmal Verwendung (vgl. Jonas PFISTER, *Fachdidaktik Philosophie*, 2. korr. Und aktual. Aufl. Bern 2014). Bei Roew und Kriesel kommen diese Begriffe nur auf einer inhaltlichen Ebene zur Geltung – didaktisch finden sie auch hier keine Beachtung (vgl. Rolf ROEW, Peter KRIESEL, *Einführung in die Fachdidaktik des Ethikunterrichts*. Bad Heilbrunn 2017). Auf ähnliche Weise findet die Postmoderne bei Nida-Rümerlin nur aus einer die Philosophie im Allgemeinen betreffenden, nicht jedoch aus einer didaktischen Perspektive Beachtung (Julian NIDA-RÜMERLIN, Irina SPIEGEL, Markus TIEDEMANN (Hg.), *Handbuch Philosophie und Ethik*, Bd. 1: *Didaktik und Methodik*, 2. durchgesehene Aufl. Paderborn 2017).

¹⁴⁵ Im Detail: „Nun kann man natürlich einwenden, dass die Verengung auf ein sokratisch fundiertes Philosophieverständnis der Vielfalt heutigen Denkens nicht gerecht werden kann. Dies kann einerseits aus der Sicht eines postmodernen Denkens geschehen, das den Wahrheitsbegriff generell abzulehnen bereit ist. Allerdings erscheint mir solch eine Kritik wenig hilfreich für pädagogisch verantwortbares Lehrerhandeln, welches die Motivation zur Anstrengung der individuellen Schülervernunft zu leisten hat.“ (Klaus DRACKEN, *Metamethoden – eine fachbezogene Methodenlehre über die Arbeits- und Unterrichtsmethoden*, in: Julian NIDA-RÜMERLIN, Irina SPIEGEL, Markus TIEDEMANN (Hg.), *Handbuch Philosophie und Ethik*, Bd. 1: *Didaktik und Methodik*, 2. durchgesehene Aufl. Paderborn 2017, 160–170, hier: 168). In eine ähnliche Richtung geht auch Günther Patzig. Wenn er die poststrukturalistische Kritik im Kontext seiner textdidaktischen Überlegungen auf einen „Wahrheitsbegriff“ reduziert, „der zwischen Wahr-Sein und Für-Wahr-Gehaltenwerden“ nicht unterscheidet und dies innerhalb der philosophischen Didaktik schlichtweg für unangebracht hält, dann hat er der poststrukturalistischen Kritik, die bei der wahrheitskonstitutiven Funktion des Diskurses ansetzt, durch diese bewusstseinsphilosophische Überlegung bereits völlig verwässert (Günther PATZIG, *Über den Umgang mit Texten der philosophischen Tradition*, in: Kirsten MEYER, *Texte zur Didaktik der Philosophie*. Stuttgart 2010, 175–197, hier: 182). Wenn er anschließend hervorhebt, wie wichtig es aus didaktischer Perspektive sei, im Blick auf einen philosophischen Text den „eigentlichen Gehalt, die Meinung des Autors, die Natur der Denkschritte“ herauszuarbeiten (ebd., 190), dann verdeutlicht das nur, dass er im Grunde von vornherein nicht bereit ist, die Tragweite der poststrukturalistischen Kritik, die gemeinsam mit der Konzeption eines

Grunde bewusstseinsphilosophischen Überlegung fußt, dass im Lernenden eine bestimmte Wahrheit erst zu Tage gefördert und die Vernunft dadurch geweckt werden muss.¹⁴⁶ Man fühlt sich bei all dieser Vernunftliebe an Hegel erinnert, dessen Ansicht zufolge das philosophische Studium zwar ein Selbsttun ist, aber auch „das Lernen einer bereits vorhandenen, ausgebildeten Wissenschaft.“ Diese so Hegel weiter, sei „ein Schatz von erworbenem, herausbereitetem, gebildetem Inhalt [...]. Der Lehrer besitzt ihn; er denkt ihn vor, die Schüler denken ihn nach.“¹⁴⁷

Die Vorstellung, dass dem Lernenden eine Lehrkraft gegenübersteht, die ihn im Vernunftgebrauch anleitet und zur Wahrheit führt, mag nun mit der Philosophie Platons oder auch Hegels kompatibel sein, widerspricht den Kernthesen des Poststrukturalismus jedoch zur Gänze – fachdidaktisch stellt sich hier daher die Frage nach einem adäquaten Ansatz, um dem poststrukturalistische Gedankengut auch methodisch gerecht zu werden. Eine erste methodologische Orientierung bieten hier die Ansätze Käte Meyer-Drawes, deren Gedankengänge fest in den entsprechenden Diskursen des 20. Jahrhunderts verankert sind. Bekanntlich rückt dieselbe den Widerfahrnis-Charakter des Lernens ins Zentrum, spricht vom „Erwachen“, vom Antworten auf eine

autonomen Subjekts auch diejenige der Autorschaft radikal infrage stellt, auf einer elementaren didaktischen Ebene mitzutragen oder auch nur ernsthaft zu diskutieren.

¹⁴⁶ Selbst die sogenannte neosokratische Mäeutik fußt – zumindest nach Ansicht ihres Gründers Leonard Nelson – auf dieser Vorstellung, dass die Wahrheit im Lernenden zu Tage gefördert werden muss. So schreibt Nelson: „Wir haben gefunden, daß die Philosophie der Inbegriff jener allgemeinen Vernunftwahrheiten ist, die nur durch Denken klar werden. Philosophieren ist demnach nichts anderes, als mit Hilfe des Verstandes jene abstrakten Vernunftwahrheiten zu isolieren und in allgemeinen Urteilen auszusprechen.“ (Leonard NELSON, *Die sokratische Methode* (1922), in: ders., *Gesammelte Schriften in neun Bänden*, hg. v. Paul Bernays et al. Bd. 1: *Die Schule der kritischen Philosophie und ihre Methode*. Mit einem Geleitwort und Paul Bernays, einem Vorwort von Grete Henry-Hermann zu den Gesammelten Schriften und einem Beitrag von Julius Kraft. Hamburg 1970, 269–316, hier: 282) Und Nelson ergänzt, dass dabei die pädagogische Größe des Sokrates darin liege, „daß er, wiederum al erster, die Schüler auf diesen Weg des Selbstdenkens weist und nur durch den Austausch der Gedanken eine Kontrolle einführt, die der Selbstverblendung entgegenwirkt“ (ebd., 289). Im Blick auf die entsprechende Arbeitsgrundlage des Sokratischen Gesprächs, nämlich die „Überzeugung, dass philosophische Einsichten prinzipiell jedermann zugänglich sind, der über hinreichend Denkfähigkeit und guten Willen verfügt“, verdeutlicht Birnbacher, dass die Erfahrung jedoch zeige, „dass sich die Homogenität von intellektuellem Hintergrund, Erwartungen, Motivation und Kommunikationsstil günstig auf eine erfolgreiche und harmonische Interaktion auswirken“ (Dieter BIRNBACHER, *Das Sokratische Gespräch*, in: Kirsten MEYER, *Texte zur Didaktik der Philosophie*. Stuttgart 2010, 215–236, hier: 221 u. 233). Vor diesem Hintergrund ließe sich aus poststrukturalistischer Perspektive ein zentraler Kritikpunkt an der sokratischen Methode formulieren, nämlich, dass dieselbe zumindest aus der Sicht des Poststrukturalismus per se eine bestimmte Denkweise und eine bestimmte Form der Freiheit befördert.

¹⁴⁷ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Über den Vortrag der Philosophie auf Gymnasien*. Privatgutachten für den Königlich Bayerischen Oberschulrat Immanuel Niethammer (1812), in: ders., *Theorie-Werkausgabe*, auf der Grundlage der Werke von 1832–1845 neu edierte Ausgabe, hg. von Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt am Main 1986, Bd. 4: *Nürnberg und Heidelberger Schriften*, 402–415, hier: 411.

„Anforderung“¹⁴⁸ und davon, dass Lernen stets ein Umlernen bedeute.¹⁴⁹ Der Lernprozess ist für sie an Brüche gebunden, auf der Ebene des Wissens, des Könnens, der Identität. Deshalb könne der Lehrende den Lernenden auch nur schwer bei dessen eigener Erfahrung abholen, weil er selbst bereits gelernt hat, den Schritt hinter das schon erlangte Können nicht mehr zurück gehen kann.¹⁵⁰ Der Lernprozess ist für Meyer-Drawe also kein Kontinuum, in dem Lernende bei ihrem jeweiligen Entwicklungsstand abgeholt und *peu à peu* gebildet werden:¹⁵¹ ihnen muss vielmehr alles Gewohnte fremd werden, sie müssen umlernen, um zu lernen. Der Lehrende kann die Lernenden deshalb nur dann dort abholen, wo diese stehen, wenn das Unterrichtssetting so gestaltet ist, dass er selbst zum Umlernen imstande ist. Für poststrukturalistische Gedankengänge müsste also ein textdidaktischer Zugang gefunden werden, der dieses Umlernen forciert.

In der Deutschdidaktik sind entsprechende poststrukturalistischer Zugänge etwa in der Literaturdidaktik fest verankert.¹⁵² Ausgehend von der Grundannahme, dass ein Text weder ein

¹⁴⁸ Vgl. zum Begriff des Lernens als Widerfahrnis bes. Käte MEYER-DRAWE, *Zur Erfahrung des Lernens. Eine phänomenologische Skizze*, in: *Filosofija* 18/3 (2010), 6–16, hier: bes. 8 f.

¹⁴⁹ Im Kontext der Unterscheidung von Lernen und Üben bemüht Käte Meyer-Drawe den phänomenologischen Begriff eines im Verhältnis zum Bewusstsein und zum Bereich des Könnens und des Wissens vorzeitigen und wesentlich durch das Moment der Alterität gezeichneten Ereignisses der Erfahrung (vgl. hierzu: Käte MEYER-DRAWE, *Diskurse des Lernens*, 2., durchgesehene u. korr. Aufl. München 2012, bes. 193; dies., *Zur Erfahrung des Lernens*, passim) – zu lernen bedeutet für Meyer-Drawe vor diesem Hintergrund, zu zunächst erfahren, und zu erfahren bedeutet einen Einbruch des Anderen zu erleiden, der sich als Bruch mit dem eigenen Wissen und dem Können sowie der damit verbundenen Identität ereignet.

¹⁵⁰ Vgl. Käte MEYER-DRAWE, *Zur Erfahrung des Lernens. Eine phänomenologische Skizze*, in: *Filosofija* 18/3 (2010), 6–16, hier: bes. 10 f.

¹⁵¹ Aus einer poststrukturalistischen Perspektive könnte gegen diese Vorstellung eines vonseiten des Lehrenden bewusst angeleiteten Bildungsprozesses auch ins Feld geführt werden, dass die zeitliche und räumliche Darstellungslogik dieses Prozesses von der intentionalen Logik verschieden ist und dass daher Bildung nicht primär auf die Ausbildung und Entwicklung eines spezifischen Verständnisses von Individualität abzielt, sondern in den Worten von Jörg Zirfas per se an eine Veränderung gebunden ist: „Selbstbildung als Ziel der Erziehung ist nicht herstellbar, weil schon die pädagogische Intentionalität versagt: Man kann die Bildung des Anderen nicht wollen, nicht nur, weil die Selbstbildung im strikten Sinn nur in der Verfügung des Anderen liegt, sondern weil die (kommunikative) Präsentation von Bildung die Intention differenziert: verzeitlicht und verräumlicht. Der performative Charakter der Bildung verweist auf eine Spur der *différance*, die sich in und durch den Vollzug der Handlungen in einem abschließbaren, iterativen – und insofern differenzierenden – Darstellungsprozess beschreiben lässt. Damit wird ein Bildungsmodell formuliert, das nicht primär auf Identität – die im Sinne eines sich von anderen differenzieren [sic!] immer auf einen Partikularismus rekurriert –, sondern auf Prozesse der Veränderung und Bildung zielt.“ (Jörg ZIRFAS, *Identitäten und Dekonstruktionen. Pädagogische Überlegungen im Anschluss an Jacques Derrida*. In: Bettina FRITZSCHE u.a. (Hg.), *Dekonstruktive Pädagogik. Erziehungswissenschaftliche Debatten unter poststrukturalistischen Perspektiven*. Opladen 2001, 49–63, hier: 57 f.).

¹⁵² Vgl. zur poststrukturalistischen Methode in der Deutschdidaktik insbes. DAWIDOWSKI, *Literaturdidaktik Deutsch*, 193 ff.

Sinnnganzes bildet noch den Ausdruck seines Autors, sondern vielmehr als Manifestation eines übergeordneten Diskurses gelesen werden sollte, wird hier von einer werkimmanenten Deutung abgesehen, um die historischen Konstitutionsbedingungen zu rekonstruieren und sich kritisch zu positionieren. Das Gros der Arbeit erfolgt über Paratexte – über Klappentexte, Vorwörter, Lexika, Rezensionen etc. Der Sinnpluralismus, der sich hieraus ergibt,¹⁵³ führt zum Oszillieren zwischen verschiedenen Deutungsansätzen und forciert damit im Sinne Meyer-Drawes auch das für das Lernen konstitutive Umlernen und einem Fremdwerden des Gewohnheitsmäßigen.

Man muss sich innerhalb der philosophischen Fachdidaktik jedoch nicht zwangsläufig bei der Deutschdidaktik bedienen, um Methoden zu finden, die dem poststrukturalistischen Gedankengut gerecht werden. Denn, obgleich die philosophische Fachdidaktik hier noch wenig bietet, liefern die poststrukturalistischen Strömungen in der Philosophie von sich aus verschiedenliche Hinweise, wie einen eine gegenstandsadäquate Textdidaktik aussehen könnte: etwa, wenn Roland Barthes dazu anhält, einen Text, um ihn zu deuten, nicht von vorne bis hinten und mitunter auch gar nicht zur Gänze zu lesen, sondern bruchstückhaft und stets aufs Neue an einer beliebigen Stelle beginnend, das heißt, um es in seinen eigenen Worten zu sagen, „ohne Anfang und ohne Ende“,¹⁵⁴ und damit verdeutlicht, dass, was gelesen wird und, wer es liest, zu jedem Zeitpunkt und bei jedem Menschen auf andere Weise erst durch den semiotischen Prozess der Lektüre fixiert wird. Eine Lesemethode, die es zudem ermöglicht, das Marginale ins Zentrum zu rücken und damit ganz im Sinne einer poststrukturalistisch dekonstruktiven Hermeneutik, wie Rohbeck es beschreibt, das Unsichtbare sichtbar zu machen¹⁵⁵ – so könnte auf diese Weise etwa das metaphysisch aufgeladene Frauenbild in Handkes Notizbüchern der 1970er aus einer philo-

¹⁵³ Der Deutschdidaktiker Kreft übt schwere Kritik an diesem Zugang: aufgrund des inhärenten Sinnpluralismus, so Kreft, unterminiere der poststrukturalistische Zugang das identitätsstiftende Moment der Lektüre und wegen des verstärkten Einbezugs von Paratexten störe er zudem das subjektive Erlebnis der Lektüre und beeinträchtige die Motivation der Lernenden (KREFT, *Grundprobleme der Literaturdidaktik*, 257). Dieser Kritik kann jedoch entgegengehalten werden, dass dieser Zugang die Deutungshoheit letztlich in verstärktem Maße den Lernenden überlässt, während er zugleich das Bewusstsein für und die Kompetenz im Umgang mit der ästhetischen Qualität eines Textes erhöht, indem er dessen Stellung in einem größeren – oft wissenschaftlichen oder gesellschaftlichen – Kontext verortet und derart auch die Lernenden befähigt, sich mit ihrer eigenen Deutung innerhalb des entsprechenden Diskurses zu positionieren.

¹⁵⁴ Roland Barthes Überlegungen nehmen ihren Ausgang dabei unter anderem von der Kritik an der Konzeption eines Autors, der sich in dem von ihm geschriebenen Text ausdrückt und sein Werk als ein Sinnnganzes gestaltet. Wo mit der Konzeption des Autors gebrochen wird und von einer inneren Vielfalt des Textes Text ausgegangen wird, dort muss auch mit der Vorstellung gebrochen werden, ein Text habe einen Anfang und ein Ende (vgl. hierzu: Roland BARTHES, *Der Tod des Autors*, übers. v. Matias Martinez, in: Fotis JANNIDIS u. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2012, 181–193, hier: 191).

¹⁵⁵ Vgl. ROHBECK, *Didaktik der Philosophie und Ethik*, 84.

sophischen Perspektive ins Zentrum rücken und dabei könnte der inhaltlich sehr ähnlichen Diskurs in Levinas' *Totalität und Unendlichkeit* als Paratext fungieren.¹⁵⁶ Aber auch die theoretischen Ansätze Judiths Butlers sind in Hinsicht auf eine poststrukturalistische Textdidaktik sehr produktiv. Wenn dieselbe mit Blick auf Knotenpunkte, in denen sich Diskurse zu scheinbar feststehenden Identitäten verhärten, die Sprengkraft der Parodie bespricht, dann könnte dies in einem produktionsorientierten Unterrichts etwa als Anreiz dienen, um Lernenden das sozial immer noch fest verankerte Ideal eines aufgeklärten Bildungsbürgertums durch das Mittel der Karikatur gezielt fremd werden zu lassen und sie auf diese Weise zu einem Lernen durch Umlernen zu bewegen. Gerade hier kann dann auch die Literatur der Romantik eine große spielen – denn, wie in der vorliegenden Arbeit am Beispiel von Eichendorffs *Taugenichts* gezeigt werden konnte, spielt das Konzept der Parodie als subversive Form des Umgangs mit gesellschaftlich prekären Situationen dort nicht nur eine zentrale Rolle, sondern macht dessen Wirkmächtigkeit auch direkt erfahrbar.

Das Fremdwerden des Gewohnten und das damit verbundene Umlernen, das Meyer-Drawe fordert, wird jedoch noch stärker dort forciert, wo eine eindeutige Positionierungen nicht mehr möglich ist – also durch ein Werk, das in den Worten Rancières „nichts will“ und das, indem es auf eine freie gesellschaftliche Praxis zurückgeht, die es nachahmt, auch selbst frei und autonom ist. Denn ein solches Werk, so Rancière weiter, ein Werk „ohne Standpunkt, das keinerlei Botschaft übermittelt und sich weder um Demokratie noch um Anti-Demokratie kümmert“, sei „gerade durch diese Gleichgültigkeit, die jede Bevorzugung aufhebt“ egalitär¹⁵⁷ und erzeuge ein Fremdwerden der betreffenden gesellschaftlichen Praxis: das Werk offenbart, dass, was aus der Perspektive des eigenen Standpunkts notwendig scheint, an keinen Standpunkt gebunden ist und unterschiedslos von jedem und allem übernommen werden kann – es führt auf diese Weise zu einer „Fremdheit des widerständigen Scheins, die vom nicht notwendigen oder unerträglichen Charakter einer Welt zeugt“.¹⁵⁸ Und genau das ist in der Romantik zu finden: Kunst, die eine

¹⁵⁶ Vgl. zum metaphysisch aufgeladenen Frauenbild in Handkes Notizbüchern der 1970er und zu den Parallelen, die sich hier zu den Überlegungen von Emmanuel Levinas' zeigen, meine entsprechenden Ausführungen in: BRINNICH, Notizen zum Gedächtnis.

¹⁵⁷ RANCIÈRE, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 42 u. 47.

¹⁵⁸ RANCIÈRE, *Das Unbehagen in der Ästhetik*, 53.

gesellschaftliche Praxis auf eine apolitisch Weise nachbildet und den Rezipienten jene Praxis, die zunächst fest in ihrem Inneren verankert zu sein scheint, dadurch fremd erscheinen lässt.¹⁵⁹

Die literarische Romantik kann aus fachdidaktischer Perspektive also mehr, als nur Schützenhilfe zu leisten und den eigentlichen Akt des Philosophierens niederschwellig vorzubereiten.¹⁶⁰ Und sie ist auch nicht nur einfach mit der Philosophie verwandt, wie dies etwa Michael Wittscher behauptet, wenn er davon schreibt, dass die „Dichter und Denker“ das „Moment de Reflexion gemeinsam“ hätten, sodass sich der Philosophieunterricht bei der Literatur bedienen könnte.¹⁶¹ Ob nun Novalis, Joseph von Eichendorff, Friedrich Hölderlin, Friedrich Schlegel, Ludwig Tieck oder E.T.A. Hoffmann – die Dichtung der Romantik wirkt auf literarischer Ebene philosophisch und auf ästhetischer ethisch und dies ist auch der Anspruch, den sie selbst an sich heranträgt. Vor dem Hintergrund dieses Selbstverständnisses stellt sich dann auch die Frage, warum die entsprechenden Schriften nur als Propädeutikum zur Philosophie herangezogen werden sollten. Um diesen Gedanken noch an einem Beispiel zu veranschaulichen: Warum sollte im Philosophieunterricht nicht auch Hoffmanns *Der Sandmann* gelesen werden – ein Text bei dem jederzeit unklar bleibt, wer hier eigentlich erzählt und ob, was erzählt wird, nun der Verlauf einer psychischen Störung oder doch der Schrecken eines dunklen Zaubers ist? Hier müssen die Lernenden die Grenzen zwischen Fiktion und Wirklichkeit selbst ausloten, die beiden Perspektiven durch ein wiederholtes Umlernen kennenlernen und dabei die Verantwortung für ihre Deutungspraxis tragen. Im Anschluss an die Lektüre könnten Ausschnitte aus den Aufzeichnungen der psychiatrischen Schriften gelesen werden, die Hoffmann rezipierte,¹⁶² und Lexikoneinträge

¹⁵⁹ Vgl. zu dieser Einschätzung die Ausführungen in den entsprechenden Kapiteln zu Schlegels *Lucinde*, Eichendorffs *Taugenichts* und Hoffmanns *Sandmann*.

¹⁶⁰ Selbst, wenn die neueren Entwicklungen in der Literatur – Sichtwort: Kleine Formen – und der Philosophie die beiden Diskursarten noch näher aneinanderrücken lassen, so lassen sich die beiden Diskurspraxen meist dadurch unterscheiden, dass die epischen Formen – zumindest bis in das 18. Jh. – meist, wenn auch nicht immer, als fiktionale Text klar erkennbar sind und über eine intradiegetische Welt verfügen. Aus einer didaktischen Perspektive muss hier, wo Philosophie und Literatur noch klar voneinander unterschieden werden können, zwischen den beiden Diskurspraxen vermittelt werden – ein Ansatz, den etwa Rohbeck für den plausibelsten hält (vgl. ROHBECK, *Didaktik der Philosophie und Ethik*, 188 f.). Für die literarischen Texte der Romantik, mehr noch aber für die sogenannten kleinen Formen des 20. und 21. Jhs., die sich weder eindeutig einer intradiegetischen Welt verschreiben noch ausreichend referenzialisierbar sind, um als nicht-fiktionale Texte zu gelten, müsste dieser Ansatz jedoch noch einmal eigens diskutiert werden. Einen ersten Anreiz dazu sollen eben die obigen Ausführungen bieten.

¹⁶¹ Michael WITTSCHIER, *Methoden der Textarbeit*, in: Jonas PFISTER, Peter ZIMMERMANN (Hg.), *Neues Handbuch des Philosophie-Unterrichts*. Bern 2016, 225–246, hier: 228.

¹⁶² Nach Claudia Lieb bilden Nathanaels Charakterzüge terminologisch wie thematisch die folgenden zu Hoffmanns Zeit geläufigen Abhandlungen ab: Philippe Pinels *Philosophischmedizinischer Abhandlung über Geistesver-*

zu Foucaults Perspektive auf die Frage nach dem Wahnsinn. Die Lernenden könnten so die historische Dimension und Diskursabhängigkeit des Begriffs des Wahnsinns kennenlernen und dabei zugleich ein Bewusstsein für die eigene Deutungspraxis entwickeln. Durch die Lektüre könnten die Lesenden Foucaults Thesen somit in gewisser Hinsicht am eigenen Leib erfahren.

Auf eine ähnliche Weise könnte natürlich auch Schlegels *Lucinde* zu einem Umlernen bewegen. Hier begünstigt bereits die äußere Textgestalt das dafür notwendige Fremdwerden des Gewohnten. Denn, da der Text bereits so geschrieben ist, dass er nicht zur Gänze und schon gar nicht von hinten nach vorne gelesen werden müsste – eine Figuren- und Handlungsentwicklung sucht man hier vergebens –, könnte man didaktisch hier Randphänomene ins Zentrum rücken, einzelne Bedeutungszusammenhänge,¹⁶³ die etwa für das Verständnis der mimetischen Aufgabe der Literatur wesentlich sind und dazu Ausschnitte aus der Rezeptionsgeschichte des Textes und aus den Narratologien Aristoteles' und Ricoeurs lesen – im besten Fall würde den Lernenden dabei die mit der Lektüre verbundene Verantwortung bewusst und die eigene Lesepraxis fremd.

Jedenfalls sollte die Literatur, und damit möchte ich diese Arbeit beschließen, und im Besonderen die Literatur der Romantik für den Philosophieunterricht mehr sein als nur ein niederschwelliger Einstieg oder eine willkommene Abwechslung. Gerade in Verbindung mit den großen Theorieansätzen der philosophischen Postmoderne, dem ästhetisch ethischen Diskurs, den diese führt, ist die Literatur imstande, Lernende dazu aufzurufen, eine gesellschaftlich präfigurierte, literarisch nachgeahmte Praxis zu übernehmen, sie selbst zu deuten und sich dadurch zum Teil auch fremd und ein anderer zu werden. Die Lernenden können hier nicht nur die Brüchigkeit der eigenen Existenz erfahren, die in der philosophischen Postmoderne im Zentrum steht, sondern werden dadurch auch zu einem Umlernen angehalten. Und dieses Umlernen ist

wirungen oder Manie (1801) und Reils *Rhapsodien über die Anwendung der psychischen Curmethode auf Geisteszerrüttungen* (1803) (vgl. LIEB, *Der Sandmann*, 174).

¹⁶³ Im Sinne des dekonstruktiven Verständnisses von Philosophie ließen sich hier einzelne Bedeutungszusammenhänge identifizieren und als in einem sich permanent ändernden semiotischen Prozess befindlich begreifen. Vgl. hierzu Geferts, in einen größeren didaktischen Kontext eingebettete, Ausführungen zum dekonstruktivistischen Verständnis des Prozesses des Philosophierens: „Mit der dekonstruktivistischen Terminologie ließe sich der Prozess des Philosophierens als Fixierung des Flusses der Signifikanten bezeichnen, um durch eine synchrone Analyse unterschiedlicher Verwendungsweisen auf grundsätzliche Bedeutungsebenen zu schließen, d. h. Signifikate möglichst weit reichend und klar zu identifizieren. Doch diese Identifizierung bleibt beim Philosophieren per se immer unabgeschlossen.“ (Christian GEFERT, *Bildungsziele, Kompetenzen und Anforderungen – Perspektiven für die Entwicklung von Bildungsstandards in philosophischen Bildungsprozessen*, in: Ekkehard MARTENS, Christian GEFERT, Volker Steenblock (Hg.), *Philosophie und Bildung. Beiträge zur Philosophiedidaktik*. Münster 2005, 135–146, hier: 139).

nicht nur für den Lernerfolg wesentlich, sondern es ist auch notwendig, um den poststrukturalistischen Ansätzen innerhalb der Philosophie aus einer fachdidaktischen Perspektive auf methodische Ebene überhaupt gerecht zu werden.

6. Abstract

Im Zentrum dieser Arbeit stehen drei für die literarische Epoche der Romantik paradigmatische Schriften: Schlegels *Lucinde*, Eichendorffs *Taugenichts* und Hoffmanns *Sandmann*, die aus einer post-modernen Perspektive gelesen werden sollen. Diese Relektüre soll – dem Forschungsstand entsprechend – verdeutlichen, inwiefern die Epoche der Romantik zentrale Thesen der philosophischen Postmoderne auf einer literarisch praktischen Ebene bereits vorwegnimmt. Eine besondere Rolle spielt hier die These, dass die ästhetische Form dieser drei Erzählungen die Konzeptionen des Autors und des Erzählers in einer Weise in den Hintergrund rückt, sodass die ethische Verantwortung für die Gestaltung des Werkes verstärkt dem Leser zu übertragen wird. Vor diesem Hintergrund wird sich schließlich auch die Frage stellen, ob nicht solche Schriften, die den Leser dazu auffordern, dem Gelesenen erst seine ästhetische Form zu verleihen und in diesem Sinne die eigene Deutungspraxis zu reflektieren, um als verantwortliches ethisches Subjekts zu agieren, die in der philosophischen Postmoderne viel diskutierten Übergänge zwischen Ethik und Ästhetik konkret erfahrbar machen und welche fachdidaktischen Konsequenzen daraus zu ziehen sind.

7. Literaturverzeichnis

- Matthias AUMÜLLER, Die Kontroverse um Strukturalismus und Kognitivismus in der Narratologie, in: Ralf KLASNITZER/Carlos SPERHASE (Hg.), *Kontroversen in der Literaturtheorie/Literaturtheorie in der Kontroverse*. Bern 2007, 413–426.
- Roland BARTHES, *Der Tod des Autors*, übers. v. Matias Martinez, in: Fotis JANNIDIS u. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2012, 181–193.
- Roland BARTHES, *Die Vorbereitung des Romans. Vorlesung am College de France 1978–1979 und 1979–1980*, hg. v. Eric Marty *Texterstellung, Anmerkungen und Vorwort von Nathalie Leger*, aus dem Französischen von Horst Brühmann. Frankfurt a. M. 2008.
- Roland BARTHES, *S/Z*, aus dem Französischen von Jürgen Hoch. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1976.
- Roland BARTHES, *Vergnügen – Schreiben – Lesen. Ein Gespräch mit Jean Ristat*, in: Adelbert REIF (Hg.), *Antworten der Strukturalisten: Roland Barthes, Michel Foucault, Francois Jacob, Roman Jakobson, Claude Lévi-Strauss*. Hamburg 1973, 25–42.
- Walter BENJAMIN, *Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows*, in: ders., *Erzählen. Schriften zur Theorie der Narration und zur literarischen Prosa*, ausgewählt u. mit einem Nachwort von Alexander Hohnold. Frankfurt a. Main 2007, 103–128.
- Peter BRANDEIS, *Optische Täuschungen. Zur Ordnung von Wissen und Nicht-Wissen in ‚Der Sandmann‘*, in: Oliver HARAUS (Hg.), *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Stuttgart 2016, 123–137.
- Ulrich BREUER, *Lebensstationen*, in: Johannes Endres (Hg.), *Friedrich Schlegel – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017, 1–32.
- Max BRINNICH, *Notizen zum Gedächtnis. Handkes Notizbücher der 1970er und 80er: philosophischer Kontext und literarische Verantwortung*. Wien 2020.
- Judith BUTLER, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. New York/London 2002.
- Matei CHIHAI, Gérard Genette, in: Matías MARTÍNEZ/Michael SCHEFFEL (Hg.), *Klassiker der modernen Literaturtheorie. Von Sigmund Freud bis Judith Butler*. München 2010.
- Mark-Georg DEHRMANN, *Literarische Werke*, in: Johannes Endres (Hg.), *Friedrich Schlegel – Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2017, 170–188.
- Wilhelm DILTHEY, *Leben Schleiermachers*, in: ders., *Gesammelte Schriften*, hg. v. Karlfried Gründer/Frithjof Rodi, Bd. 13: *Leben Schleiermachers*, Bd. 1, Halbbd. 1: 1768–1802, hg. v. Martin Redeker. Göttingen 1970.
- Giselle DISCHNER, *Friedrich Schlegels ‚Lucinde‘ und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs*. Hildesheim 1980.
- Corinna DZIUDZIA, *Ästhetisierung und Literatur. Begriff und Konzept von 1800 bis heute*. Heidelberg 2015.
- Joseph von EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, mit einem Kommentar von Peter Höfle. Frankfurt a. Main 2007.
- Hans EICHNER, *Einleitung*, in: Friedrich SCHLEGEL, *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hg. v. von Ernst Behler et al., Bd. 5: *Dichtungen*, hg. u. eingel. v. Hans Eichner. München 1962, KFS V, XVII–CXVI.

- Michel FOUCAULT, Was ist ein Autor?, übers. v. Karin Hofer, in: Fotis JANNIDIS u. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart: Reclam 2012, 194–229.
- Gérard GENETTE, *Die Erzählung*, 3., durchges. u. korr. Aufl., übers. v. Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. Paderborn 2010.
- Gérard GENETTE, Implizierter Autor, implizierter Leser?, übers. v. Andreas Knop, in: Fotis JANNIDIS u. a. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Stuttgart 2012, 230–246.
- Mario GRIZELJ, Alterität als Medienspektakel in ‚Der Sandmann‘, in: Oliver HARAUS (Hg.), *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Stuttgart 2016, 269–282.
- Stephanie GROßMANN/Hans KRAH, Zeichenordnungen und zeichenhafte Täuschungen in ‚Der Sandmann‘, in: Oliver HARAUS (Hg.), *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Stuttgart 2016, 71–83.
- Carel ter HAAR, *Joseph von Eichendorff. Aus dem Leben eines Taugenichts*. Text Materialien. Kommentar. München 1977.
- Jost HERMAND, Der ‚neuromantische‘ Seelenabgrund, in: Wolfgang Paulsten (Hg.), *Das Nachleben der Romantik in der modernen deutschen Literatur*. Heidelberg 1969, 95–115.
- Britta HERMANN, *Der Sandmann* (1816), in: Christine LUBKOLL/Harlad NEUMEYER (Hg.), *E. T. A. Hoffmann-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart 2015, 48–53.
- Peter HÖFLE, Kommentar, in: Joseph von EICHENDORFF, *Aus dem Leben eines Taugenichts*, mit einem Kommentar von Peter Höfle. Frankfurt am Main 2007, 115–192.
- David HUME, *David Hume Eine Untersuchung über den menschlichen Verstand*. Aus dem Englischen von Raoul Richter, durchgesehen und überarbeitet von Lambert Wiesing, mit einem Kommentar von Lambert Wiesing. Frankfurt am Main 200z.
- Immanuel KANT, *Kritik der reinen Vernunft*, nach der ersten und zweiten Original-Ausgabe hg. v. Raymund Schmidt, mit einer Bibliographie von Heiner Klemme. Hamburg 1993.
- Tom KINDT, „Erzählend immer mehr und mehr Farbe hineinzutragen“? ‚Der Sandmann‘ aus narratologischer Perspektive, in: Oliver HARAUS (Hg.), *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Stuttgart 2016, 101–114.
- Christian KIRCHMEIER, *Die Literatur der Gesellschaft und die Gesellschaft der Literatur. ‚Der Sandmann‘ aus der Sicht der Literatursoziologie (Bourdieu, Luhmann)*, in: Oliver HARAUS (Hg.), *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Stuttgart 2016.
- Arne KLAWITTER/Michael OSTHEIMER, *Literaturtheorie – Ansätze und Anwendungen*. Göttingen 2008.
- Wilhelm KOSCH, Vorwort, in: Joseph von EICHENDORFF, *Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-Kritische Ausgabe Bd. 1: Gedichte, 1. Hälfte: Gedichte*. Regensburg 1923.
- Detlef KREMER, *Romantik*, in: Jan-Dirk MÜLLER et al. (Hg.) *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3: P–Z*. Berlin 2010.
- Claudia LIEB, *Der Sandmann*, in: Detlef KREMER (Hg.), *E.T.A. Hoffmann Leben–Werk–Wirkung*, 2., erw. Aufl. Berlin/New York 2010, 169–185.
- Georg LUKÁCS, *Deutsche Realisten des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1952.
- Ekkehard MARTENS, *Methodik des Ethik- und Philosophieunterrichts. Philosophieren als elementare Kulturtechnik*. Hannover 2003.
- Ekkehard MARTENS, *Wozu Philosophie in der Schule?* In: Kirsten MEYER, *Texte zur Didaktik der Philosophie*. Stuttgart 2010, 156–172.
- Jens MATTERN, *Paul Ricoeur zur Einführung*. Hamburg 1996.
- Käte MEYER-DRAWE, *Diskurse des Lernens*, 2., durchgesehene u. korr. Aufl. München 2012.

- Käte MEYER-DRAWE, Zur Erfahrung des Lernens. Eine phänomenologische Skizze, in: *Filosofija* 18/3 (2010), 6–16.
- Ernst MÜLLER, Romantisch/Romantik, in: Karlheinz BARCK et al. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Bd. 5: Postmoderne – Synästhesie*. Stuttgart 2003.
- Leonard NELSON, Die sokratische Methode (1922). In: ders., *Gesammelte Schriften in neun Bänden*, hg. v. Paul Bernays et al. Bd. 1: *Die Schule der kritischen Philosophie und ihre Methode*. Mit einem Geleitwort und Paul Bernays, einem Vorwort von Grete Henry-Hermann zu den Gesammelten Schriften und einem Beitrag von Julius Kraft. Hamburg 1970, 269–316.
- Stefan NEUHAUS, *Grundriss der Literaturwissenschaft*, 4. überarb. Aufl. Tübingen 2014.
- Günther PATZIG, Über den Umgang mit Texten der philosophischen Tradition. In: Kirsten MEYER, *Texte zur Didaktik der Philosophie*. Stuttgart 2010, 175–197.
- Roger PAULIN, Romantik, in: Walther Killy et al. (Hg.), *Literatur-Lexikon. Bd. 14: Begriffe, Realien, Methoden*, hg. von Volker Meid. München 1993.
- Jonas PFISTER, *Fachdidaktik Philosophie*, 2. korr. Und aktual. Aufl. Bern 2014.
- Jaques RANCIÈRE, *Das Unbehagen in der Ästhetik*. Aus dem Französischen von Richard Steurer-Boulard, hg. v. Peter Engelmann, 3. überarb. Aufl. Wien 2016.
- Paul RICOEUR, *Das Selbst als ein Anderer*. Aus dem Französischen von Jean Greisch, in Zusammenarbeit mit Thomas Bedorf und Birgit Schaaff. München 1996.
- Paul RICOEUR, *Zeit und Erzählung, Bd. 2: Zeit und literarische Erzählung*. Aus dem Französischen von Rainer Rochlitz. München 1989.
- Arthur RIMBAUD, *Briefe und Dokumente*, übers. v. Curd Ochwadt. Heidelberg 1961.
- Johannes ROHBECK, *Didaktik der Philosophie und Ethik*, 3. durchgesehene Aufl. Dresden 2013.
- Johannes ROHBECK, Philosophische Methoden im Unterricht. In: Kirsten MEYER, *Texte zur Didaktik der Philosophie*. Stuttgart 2010, 237–254.
- Axel RÜTH, *Erzählte Geschichte. Narrative Strukturen in der französischen Annales-Geschichtsschreibung*. Berlin 2005.
- Julia K.C. SAMWER, *Symbole der Erkenntnis. Zu Friedrich Schlegels ‚Lucinde‘ und Novalis’ ‚Heinrich von Ofterdingen‘*. Würzburg 2009.
- Albrecht SCHAU, *Märchenformen bei Eichendorff. Beiträge zu ihrem Verständnis*. Freiburg 1970.
- Michael SCHEFFEL, Narratologie – eine aus dem Geist des Strukturalismus geborene Disziplin?, in: Martin ENDRES/Leonhard HERRMANN (Hg.), *Strukturalismus, heute. Brüche, Spuren, Kontinuitäten*. Stuttgart 2018, 45–60.
- Friedrich SCHLEGEL, *Lucinde*, in: ders., *Kritische Friedrich Schlegel Ausgabe*, hg. v. von Ernst Behler et al., Bd. 5: *Dichtungen*, hg. u. eingel. v. Hand Eichner (= KFS 5). München 1962.
- Thomas A. SCHMITZ, *Modern Literary Theory and Ancient Texts. An Introduction*. Malden 2007.
- Oskar SEIDLIN, *Versuche über Eichendorff*. Göttingen 1965.
- Alice STAŠKOVA, Metalepse als ‚translatio‘ bei E.T.A. Hoffmann, in: Daniel MÜLLER NIELABA et al., *Figur – Figura – Figuration: E.T.A. Hoffmann*. Würzburg 2011, 73–88.
- Gideon STIENING, Über die Grenzen des Verstehens und die Gefahren ihrer Missachtung, in: Oliver HARAUS (Hg.), *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Stuttgart 2016, 54–70.
- Nicole A. SÜTTERLIN, „Phantom unseres eigenen Ichs“ oder „verfluchter Doppeltgänger“? Über die Unentscheidbarkeit von Hoffmanns „Der Sandmann“, in: Oliver HARAUS (Hg.), *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E. T. A. Hoffmanns ‚Der Sandmann‘*. Stuttgart 2016, 84–100.
- Stephanie WALDOW, *Schreiben als Begegnung mit dem Anderen. Zum Verhältnis von Ethik und Narration in philosophischen und literarischen Texten der Gegenwart*. München 2013.

Jure ZOVKO, *Verstehen und Nichtverstehen bei Friedrich Schlegel. Zur Entstehung und Bedeutung seiner hermeneutischen Kritik.* Stuttgart-Bad Canstatt 1990.