

Die Epoche in der Philosophie

Die klassische deutsche Philosophie – in Verkennung der sie bestimmenden Dialektik von Idealismus und Materialismus auch als ›Deutscher Idealismus‹ bezeichnet – ist im ausgehenden 18. und bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts Zeitzeugin eines Zyklus von Revolutionen und eines Anti-Zyklus von Restaurationen. [...] Schellings Denken vermittelt sich in und mit dem Geiste einer Zeit, in der Kant und Herder, Fichte und Jacobi, Hegel und Schopenhauer, Feuerbach und der Spätidealismus und Marx koexistieren [...]. (Sandkühler 1989, S. 695)

Kants Philosophie hatte nicht nur allgemeine Begeisterung erzeugt (»Kant ist kein Licht der Welt, sondern ein ganzes Sonnensystem auf einmal«, Jean Paul), sondern war bald in die Kritik geraten: seitens der Vertreter der Schulmetaphysik, denen er ihre Begrenzung gezeigt hatte, und seitens derjenigen an sinnlicher Erfahrung orientierten Denker, die sich von der traditionellen Schulmetaphysik gerade abgesetzt hatten. Für beide Lager war ganz klar, dass Kants Anspruch, zum ersten Male und gleich für alle Zeit die Philosophie zu einer Wissenschaft gemacht zu haben, nichtig sei. Aber Kant hatte auch Anhänger, die die wahre Stärke der neuen, eben durch und durch ›kritischen‹ Philosophie dadurch zu unterfüttern suchten, dass sie eine vermeintliche Schwäche bei Kant zu revidieren trachteten, nämlich den Mangel einer Fundierung seiner ›Wissenschaft‹ in Einem Grundsatz, der die getrennten Sphären von Materie und Geist, von Natur und Geschichte organisch vermitteln ließe, oder anders formuliert: Man bemühte sich, Kants Verzicht auf eine im Wortsinne elementare Philosophie richtigzustellen und die von ihm aufgewiesene Vermittlungsproblematik zwischen Subjekt und Objekt zu lösen, denn das ›Ding an sich‹ und das erkennende Ich sind bei ihm opponierende Grenzbegriffe.

Karl Leonhard Reinhold hat sich in seinem *Versuch einer neuen Theorie des menschlichen Vorstellungsvermögens* (1789) und auch später um eben diesen Einen Grundsatz bemüht und, obwohl selbst ohne großes Echo bleibend, für Fichtes Neuansatz die Grundlage geschaffen: Hatte Kant noch kalkuliert zurückhaltend und nicht-terminologisch von »Gemüt« gesprochen, von dessen Affizierbarkeit im passiven und Begabung zum Denken im aktiven Zustand, und hatte er vom »Ding an sich« geschrieben, um auf eine letzte Realität hinter unserer erfahrbaren Welt hinzuweisen, so fasste Reinhold das »Gemüt« als »Vorstellungsvermögen« und machte dieses eigens zum Ge-

34 ► Einzeldarstellungen

ziniert von dieser »Freiheitsphilosophie« – Friedrich Schlegel bezeichnete im 2. Stück seiner Zeitschrift *Athenäum* (1797) in einem Fragment Fichtes Wissenschaftslehre als einen der bedeutendsten Anstöße seiner Epoche für die Geschichte der Menschheit (nachrangig nur der Französischen Revolution). Schlegel verstand, dass absolute Reflexion (als Nichthintergebarkeit des Denkakts) nichts mit Alltagsverhältnissen, etwa mit mir selbst als einem empirischen Ich, zu tun hat. Der klarsichtige Kritiker dieser ganzen Epoche, Heinrich Heine, fasste in Paris in seiner Abhandlung *Zur Geschichte der Religion und Philosophie in Deutschland* (1834) die Gemengelage spöttisch so zusammen:

Daß der Idealismus in seiner konsequenten Durchführung am Ende gar die Realität der Materie leugnete, das erschien dem großen Publikum als ein Spaß, der zu weit getrieben. Wir mokierten uns nicht übel über das Fichtesche Ich, welches die ganze Erscheinungswelt durch sein bloßes Denken produzierte. Unseren Spöttern kam dabei ein Mißverständnis zu statten, das zu populär geworden, als daß ich es unerwähnt lassen dürfte. Der große Haufe meinte nämlich, das Fichtesche Ich, das sei das Ich von Johann Gottlieb Fichte, und dieses individuelle Ich leugne alle anderen Existenzen. Welche Unverschämtheit!, riefen die guten Leute, dieser Mensch glaubt nicht, daß wir existieren, wir die wir weit korpulenter als er und als Bürgermeister und Amtsaktuare sogar seine Vorgesetzten sind! Die Damen fragten: glaubt er nicht wenigstens an die Existenz seiner Frau? Nein? Und das läßt Madame Fichte so hingehn?

Das Fichtesche Ich ist aber kein individuelles Ich, sondern das zum Bewußtsein gekommene allgemeine Welt-Ich. (Heine 1971, S. 609f.)

Überhaupt war die Wirkung Fichtes, der seit 1794 eine Professur in Jena innehatte, auf die Romantiker, die ebendort einen Lebens- und Arbeitskreis gebildet hatten, nachweislich unübertroffen: Mit der Ankunft Fichtes in Jena hatte die dortige Universität endgültig die führende Position in der deutschen Geistesgeschichte übernommen und die in der späten Aufklärung leitende Denkfabrik, die junge Universität zu Göttingen, abgelöst. In Jena bildeten sich entsprechend viele der philosophischen, theologischen und ästhetischen Ideen, die die moderne Welt beherrschen: Fichte und Schiller zogen jüngere Köpfe heran, wie die Brüder Alexander und Wilhelm von Humboldt, ihre Anwesenheit motivierte drei Studenten des Tübinger Stifts, nach Jena zu ziehen: Hölderlin, Schelling und Hegel; August Wilhelm Schlegel ließ sich dort nieder und sein Bruder Friedrich brachte von hier aus den Terminus »romantisch« als Beschreibungskategorie für die nachklassische Literatur allgemein und

36 ► Einzeldarstellungen

Philosophie der bürgerlichen Freiheit die Zeitgenossin der Französischen Revolution. – Den Höhepunkt seiner Karriere erlebte Fichte schließlich in Berlin als Dekan und dann 1810 als Rektor der neu errichteten Universität.

SCHELLING. Mit Hölderlin und Hegel bildete Friedrich Wilhelm Joseph Schelling das philosophische Dreigestirn aus dem Tübinger Stift, war Mitdenker am sogenannten *Ältesten Systemprogramm des deutschen Idealismus* (ca. 1796/97), das erst ihm, dann später Hegel zugeschrieben wurde, und wurde auf Veranlassung Goethes mit 23 Jahren auf eine Professur in Jena berufen (Schiller und Fichte lehrten dort, Hegel stieß 1801 dazu), um am Ende einer glanzvollen Karriere in Berlin als Widerpart zu dem 1831 gestorbenen Hegel zu lehren. Zuerst ein Anhänger Fichtes, wandte sich Schelling der Naturphilosophie zu (z.B. *Von der Weltseele*, 1798, und *Erster Entwurf eines Systems der Naturphilosophie*, 1799): Nicht alleine aus dem entwerfenden Ich soll sich Natur begreifen lassen, vielmehr soll es neben einer Transzendentalphilosophie eine solche der Natur geben – unter dem Namen »Identitätsphilosophie« ordnete Schelling das Verhältnis von Geist und Natur neu. Natur ist für ihn nicht wie für Kant ein Erkenntnisobjekt, ist kein Nicht-Ich wie für Fichte, also nicht die Materie als zu manipulierendes Objekt: Sie ist selbst schaffend; Geist und Natur sind verschiedene Daseinsformen des einen und desselben produktiven Seins, darin liegt ihre Identität. Schelling betrieb eine Art spekulativer Naturwissenschaft, und hier lag der engste Berührungspunkt mit den romantischen Schriftstellern wie Novalis und den Brüdern Schlegel, für die das Universum ein harmonisches Ganzes und die Natur ein Spiegel der Seele war.

Mit der Auflösung des Jenenser Romantikerzirkels wechselte Schelling 1803 an die Universität Würzburg und widmete sich dort vorrangig der Kunstphilosophie, ehe er sich mit der Schrift *Philosophie und Religion* 1804 wieder einem neuen Gebiet zuwandte – mit seinen Wandlungen war Schelling der Proteus unter den Philosophen seiner Zeit, ein philosophischer Konstrukteur mit immer neuen Ausgangspunkten: der Subjektivität, der Natur, der Kunst und den (östlichen wie westlichen) Religionen, aber auch einer, der die umherlaufenden sozialistischen Theorien und Ideologien von Saint-Simon über Proudhon bis Bakunin zur Kenntnis nahm (vgl. Sandkühler 1989). In den 20er Jahren – er war ab 1806 in München – hatte Schelling den Wissenschaftsbezug seines Philosophierens zugunsten einer spekulativen Konstruktion von Wissen aus

94 ► Einzeldarstellungen

Die Klassik

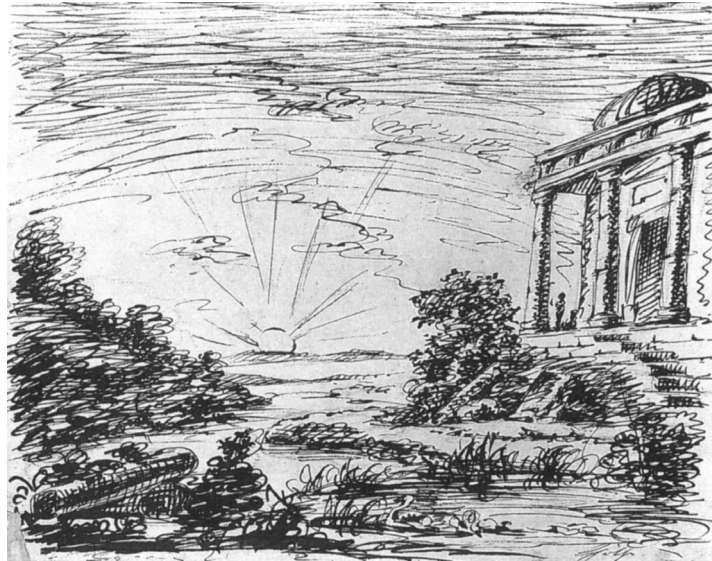


Abb. 12: Johann Wolfgang v. Goethe: *Ideale Landschaft mit untergehender Sonne* (um 1810; aus: Lankheit 1988, S. 177)

»Klassik« ist einmal ein Epochenbegriff, zum anderen bezeichnet er einen Höhepunkt in einer Nationalliteratur, an dem Mustergültiges, Normatives geschaffen wurde: Als »Klassik« wird eine literarische Epoche bezeichnet, in der Werke hervorgebracht wurden, die als Repräsentanten einer Gesellschaft in einer bestimmten Zeit gelten und für den Geist eines Volkes typisch sind – dann hat ein Volk das »Maximum seiner Bildung« (Herder) erreicht. In der »deutschen Klassik« des 18. Jahrhunderts, der Zeit von Goethe und Schiller in Weimar, fallen Epochenbegriff und Höhepunkt der deutschen Kultur und Literatur zusammen.

Im 18. Jahrhundert verstand man unter »Klassik« die römische und griechische Antike; die Vorbildlichkeit der Antike und der Versuch, sich an antiken Mustern zu orientieren, um zur Bewältigung eigener Lebensprobleme zu gelangen, ist das Kennzeichen des Klassizismus, der eine gesamteuropäische Entwicklung darstellt und dessen Wurzeln über die Renaissance hinaus bis in das christlich-lateinische Mittelalter reichen: Dem Klassizismus, für den die Welt ein Kosmos ist,

96 ▶ Einzeldarstellungen

lung. Seine Auffassung, dass die vormalig in der Natur verwirklichte Harmonie in der Kultur zu einer neuen Harmonie geführt werden könne, die dann wieder zur Natur werde, verweist wie seine Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795) auf den Zwiespalt, der für die Romantiker dann zur Grundfrage der Moderne wurde: den Zwiespalt zwischen Geist und Seele. Kleist versucht in seinem Aufsatz *Über das Marionettentheater* (1810) diesen Zwiespalt ebenso wie Schiller durch eine »zweite Naivität und Unbewußtheit« zu überwinden.

In der Klassik äußerte sich ein neues Wirklichkeitsverhältnis: Der Mensch glaubte nun an die Geistdurchwirktheit der Natur, und das Kunstwerk erschien in seiner Organisation urverwandt mit ihren Werken, so dass man das Schöne zugleich als eine Manifestation geheimer Naturgesetze begriff. Die klassische Ästhetik beruhte also auf einer pantheistischen Grundanschauung. In der klassischen Kunst und Literatur sollte dementsprechend weniger die Lebendigkeit als vielmehr die Gesetzlichkeit des Lebens zur Erscheinung gelangen: Es ging nicht um die Darstellung der Wirklichkeit, sondern um die Wahrheit. Das klassische Weltverständnis begriff die Wirklichkeit nur als Abglanz absoluter Kategorien, als Dingsprache des Göttlichen – »Schauen, Ahnen, Glauben, Wissen« nannte Goethe die »Fühlhörner, mit denen der Mensch ins Universum tastet« (*Goethes Werke*, Bd. 1, S. 501), mit deren Hilfe die Trennung zwischen Ich und Welt, wie sie seit der Renaissance auf der Menschheit lastete, aufgehoben werden könne. Aufgabe der Dichter war daher nicht wie im Barock eine Idee in Bilder zu kleiden bzw. allegorisch zu einer allgemeinen Vorstellung das Besondere zu suchen, sondern umgekehrt die Idee anschaulich zu vergegenwärtigen, im Besonderen das Allgemeine zu schauen, im Ausschnitt das geordnete Ganze sichtbar zu machen. Dafür bediente man sich des Symbols, in dem Idee und Erscheinung zusammenfallen: »Das ist die wahre Symbolik, wo das Besondere das Allgemeine repräsentiert, nicht als Traum und Schatten, sondern als lebendig- Augenblickliche Erfahrung des Unerforschlichen« (*Goethes Werke*, Bd. 12, S. 752). Von diesem Weltverhältnis her strebte die Klassik die Darstellung des Wesentlichen, Allgemeingültigen, Notwendigen, Typischen und Ewigen an; im klassischen Idealismus begriff man die Welt als Kosmos.

Sprachlich strebte die Klassik nach festen Formen: Die gebundene Sprache wurde bevorzugt, die Wirklichkeit, die nicht identisch war mit dem wahren Sein, stilisiert. Im Drama gestalteten die Dichter Stoffe von grundsätzlicher Problematik – Freiheit, Charakter,

98 ► Einzeldarstellungen

spannt, unwirklich enthielt, wurde bewusst als Gegensatz zu ›Antike‹ eingeführt. Die Romantiker knüpften außerdem an die Genieauffassung des Sturm und Drang an, deren subjektivistische und irrationale Elemente sie bis zur Vergöttlichung der Kunst und des Künstlers steigerten. Das Ich Fichtes als schöpferisches Ich, das alle Grenzen denkend überwinden kann (vgl. S. 33ff.), wurde bei Wackenroder als künstlerisches Ich zum Vermittler zwischen Gott und dem Menschen, letztlich zwischen Ideal und Wirklichkeit, da der Künstler allein die Sprache Gottes zu verstehen imstande sei. Die Welt wurde zur Schöpfung der eigenen Seele: In Traum, Erinnerung, Ahnung und Vision geht der romantische Künstler den Weg nach innen, sicher auch aus Ungenügen an der eigenen unvollkommenen, noch durch die napoleonische Fremdherrschaft geprägten Gegenwart.

Friedrich Schlegel, der Programmatiker der Frühromantik, distanzierte sich von der Klassik mit dem Satz: »Alle klassischen Dichtarten in ihrer strengen Reinheit sind jetzt lächerlich« (Schlegel 1972, S. 14). Die Frühromantiker suchten der ›klassischen‹ Poesie eine ›moderne‹ entgegensetzen; als deren Anfang forderte Fr. Schlegel, »den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen« (zit. nach: Benz 1948, S. 178) – ›Chaos‹ und ›menschliche Natur‹ waren die romantischen Grundkategorien; das Unbestimmte, Ungetrennte, Vorindividuell-Ungeordnete galt als Realitätsprinzip: Welt und Ich waren in ihrer Grundsubstanz identisch. Die Poesie galt als Ausdruck dieser Identität: »Die Poesie ist das echt absolut Reelle [...] je poetischer, desto wahrer« (Novalis: *Neue Fragmente*, 207). Poesie ist also nicht die Schöpfung des Menschen, die Dinge sind Poesie, sie werden zu Chiffren, Geheimzeichen: Wenn der Dichter sie wie Tasten berührt, fangen sie an zu klingen und verweisen auf den verlorengegangenen Ursprung. Joseph v. Eichendorffs Vierzeiler von 1835

Schläft ein Lied in allen Dingen,
die da träumen fort und fort,
und die Welt hebt an zu singen,
triffst Du nur das Zauberwort.

zeigt programmatisch, wie der Mensch in seiner divinatorischen Kraft als Poet »Worte und Dinge wie Tasten braucht« (Novalis: *Neue Fragmente*, 247). Das poetische Wort wurde damit seines Realitätsgehaltes beraubt; als Taste hatte es eine Vermittlungsfunktion.

100 ► Einzeldarstellungen

Zweck der Kunst waren Stimmung und Erlebnis, die durch die Vermischung der Sinnesbereiche, die Synästhesie, evoziert wurden. Durch die Verschmelzung der Gegensätze sollte die romantische Ironie sich nicht nur über die eigenen Schwächen erheben, sondern auch blitzartig eine Ahnung vom Unendlichen aufscheinen lassen. Da der dynamische Prozess der Poetisierung von Welt und Leben als »progressiv« angesehen wurde: nie zum Abschluss gelangen, im Wechsel nie Dauer erreichen konnte, war die Idealform der Kunstäußerung das Fragment, wobei das Fragmentarische zugleich Ausdruck der wachsenden Unfähigkeit war, die Welt als sinnvoll überschaubare Wirklichkeit mit einem Beginn und einem sich in das harmonische Ganze einfügenden, sinnvollen Abschluss zu gestalten. Der große Weltriss blieb von nun an bestimmend.

Dieser universelle Zugriff spiegelt sich auch darin, dass das Drama mit seinem bewusst kalkulierten Aufbau, seiner geschlossenen Form, in der Romantik nie richtig Fuß fasste: Brentanos Lustspiele, Tiecks Literatur- und Theatersatiren als Märchentheater, Chroniken und Puppenspiele waren alles mehr Lesedramen als auf der Bühne realisierbar; an Kleists Enthüllungsdramen (z.B. *Amphitryon*, 1807; *Das Käthchen von Heilbronn oder die Feuerprobe*, 1808) reichen sie nicht heran. Die Romantik war wesentlich Romanlehre: Der Roman als romantisches Buch integrierte, im Sinne der progressiven Universalpoesie, alle Formen der Poesie – Reflexionen, Märchen, Erzählung, Gesang; die Mischung aus Fantastik und Realität lässt nicht nur die Gattungsgrenzen, sondern auch die Epochengrenzen zwischen Früh- und Spätromantik verwischen: Von Tiecks *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798) bis zu Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* (1815) »entbürgerlichen die Romane den Menschen, indem sie ihn »dichtend und denkend« ins Abenteuer führen« (Nayhauss 1989). Vorbild des romantischen Romans war Goethes *Wilhelm Meister*, den Friedrich Schlegel in seinen prosaischen Jugendschriften neben Fichtes *Wissenschaftslehre* und der Französischen Revolution zu den »größten Tendenzen des Zeitalters« zählte (Schlegel 1972, S. 335).

Goethe bewertete die Romantik zwiespältig: Einerseits sah er die Gefahren schrankenloser romantischer Fantasie und urteilte: »Das Klassische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke« (Gespräch mit Eckermann am 2. 4. 1829); andererseits begrüßte er die eindringliche Beschäftigung besonders der Spätromantiker mit der Vergangenheit, mit den Ursprüngen der Religion, mit der Geschichte, Sprachwissenschaft und Philosophie, der Geografie, den Rechts- und Naturwissenschaften. Die spätere Romantik ab 1805

102 ► Einzeldarstellungen

in Chili, 1810/11) begegnen zu können. Diese Dichter sind Einsame, weder der Klassik noch der Romantik zugehörig, in keiner Epoche ganz zu beheimaten, dafür aber besonders empfänglich für die Fragen nach einem transzendentalen Halt und dem Sinn des Lebens. Die harmonische Geschlossenheit des klassischen Humanitätsideals sprengte Jean Paul mit dem Subjektivismus seines Empfindens, Hölderlin durch die mythische Erfahrung göttlicher Mächte und v. Kleist in der tragischen Besessenheit des absoluten Gefühls. J.P. Hebel, dessen Dichtungen, zum Teil in der Mundart, die Schönheiten seiner Heimat preisen, während seine Kalendergeschichten alltägliche Erfahrungen literarisch gestalteten, leitet von der Klassik direkt über zum bürgerlichen Biedermeier; im Vergleich zu Jean Paul, Hölderlin und v. Kleist weist er die geringste Verwandtschaft mit den Romantikern auf. Büchner schließlich mit seiner materialistischen Weltanschauung und seinem revolutionären Engagement, der sich selbst zwischen den Zeiten wusste, jenseits des klassischen wie des romantisch-irrationalen Menschenbildes, sah die höchste Aufgabe des dramatischen Dichters darin, »der Geschichte, wie sie sich wirklich begeben, so nahe als möglich zu kommen« (Büchner 1835, S. 441). Diese Auffassung weist weit ins 19. Jahrhundert voraus und übersteigt den Realismus bis hin zu einem sozialkritischen Naturalismus.

Restauration und Biedermeier

Im Bereich der Literaturgeschichte ist es seit den Forschungen Friedrich Sengles üblich geworden, innerhalb der Restaurationszeit, die kulturgeschichtlich der politischen Dominante des Metternich'schen Systems verpflichtet ist, für die literarische Verarbeitung der durch die Restauration bewirkten Leiden, Sehnsüchte und Hoffnungen den Begriff »Biedermeier« zu benutzen – Literatur ist immer auch ein Seismograf der gesellschaftlichen Probleme und Fragen, die in einer bestimmten Zeit im Diskurs dieser Gesellschaft auftauchen. Im Biedermeier versuchte man, die Zeitfragen durch eine Synthese, eine Harmonisierung von Ideal und Wirklichkeit zu lösen. Im realen Bereich führte das Festhalten des Biedermeier an diesem Harmoniebedürfnis zu Resignation und Entsagung. Ausdruck der Resignation war besonders in den 20er Jahren die Verzweiflung über die ins Inhumane und Bürgerlich-Philiströse gleitende Welt (romantischer Antikapitalismus, Weltschmerz): Da die meisten Dichter aus ihrer idealistischen Sicht heraus nicht mit den Realitäten der Zeit fertigzu-

104 ► Einzeldarstellungen

für viele zum Fluchtraum: Fr. Schlegel, Brentano, die Droste fanden ihr Heil in der Religion.

Das junge Deutschland und die Literatur des Vormärz

Nur dort, wo die deutschen Schriftsteller sich der westeuropäischen Weiterentwicklung der Romantik in Richtung auf einen politischen Liberalismus hin anschlossen (Victor Hugo, Beranger, Byron), gewannen sie in den 20er Jahren schon einen festen antifeudalen Standpunkt und ein stabiles künstlerisches Selbstbewusstsein (Heine, Chamisso, Uhland, Platen), wobei sich der antifeudale Standpunkt, der aus der politisch verordneten kleinlichen Enge hinausstrebte und die Marionetten restaurierter Macht verjagen wollte, teilweise in der Sehnsucht nach einem großen Weltbeweger, nach einem individuellen Heroen ausdrückte, der aus der kollektiven philisterhaften Verspießerung aufscheuchen sollte. Der noch wenige Jahre zuvor geschmähte Napoleon wurde darüber zur »Weltseele zu Pferde«, zum »Geschäftsführer des Weltgeistes« (so Hegel schon am 13. 10. 1806 in einem Brief an Niethammer); eine Schwemme von Napoleon-Gedichten bis zum Napoleon-Drama Grabbes feierte den Usurpator nun als aus der nivellierenden Masse herausragendes, großes Individuum, als modernen Prometheus (*Napoleon oder Die hundert Tage*, 1831). Durch die Juli-Revolution 1830 in Paris, die in Deutschland wie ein erfrischender Schauer begrüßt wurde, verschärften sich die Gegensätze zwischen Ideal und Wirklichkeit weiter: Die biedermeierliche Kleinkunstidylle wich dem lauten Getrommel jungdeutschen Engagements, das sich im Vormärz, in den Jahren zwischen 1840 bis zur Revolution 1848, bis zu einer Propagandadichtung steigerte.

Die veränderte Wirklichkeit, die jetzt zur Erfüllung anstehenden politischen und sozialen Aufgaben erforderten nach Ansicht Heinrich Heines eine neue Literatur: Die jungen Literaten wollten nicht mehr das Schöne, Erhabene; sie wollten das Hier und Jetzt, die Forderungen des Tages darstellen. Die Literatur wurde in den Dienst der Zeitereignisse gestellt; politische Zeitungen gewannen an Bedeutung – zwar litt die deutsche Presse noch an Kinderkrankheiten, aber die deutsche Literatur war aus den kärglichen Dachstuben der Hofmeister, der Predigtamtskandidaten und anderer armer Poeten (Spitzweg: *Der arme Poet*, 1837) ausgezogen in die großen Städte, die Zentren des Verlagswesens, in die Redaktionen der überall entstehenden Zeitschriften. Dabei wollte sie bewusst populär, auf Wirkung bedacht

Karl Marx: *Manifest der Kommunistischen Partei* (1848)

Zur Biografie siehe S. 198. In den *Thesen über Feuerbach* (1845), die engagiert im radikal-oppositionellen Lager diskutiert wurden, schreibt Marx als elfte These den bezeichnenden, oft zitierten Satz: »Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert, es kömmt darauf an, sie zu verändern«. In Anwendung der Hegel'schen Dialektik (vgl. S. 37ff.) postuliert er den Fortschritt der menschlichen Gesellschaft als Gegensatz zwischen den Gesellschaftsklassen in Form von These und Antithese: Gegen die Urgesellschaft erhob sich die Sklavenhaltergesellschaft, gegen diese der Feudalismus, dagegen das Bürgertum im Kapitalismus, der wiederum vom Sozialismus abgelöst wird; Ziel ist der Kommunismus mit dem Paradies auf Erden, dem neuen Menschen, dem Wegfall der Klasseninteressen, wo jeder nach seinem Bedürfniss entlohnt wird. In der gerade zurückliegenden vorindustriellen Epoche war es der Gegensatz zwischen Feudalismus und Bürgertum, der sich im geschichtlichen Prozess, der durch die Industrialisierung eine neue Qualität bekommen hatte, bis zur Ausschließlichkeit steigern und in Zukunft in der Synthese einer klassenlosen Gesellschaft aufgehoben sein werde. Dem Hegel'schen Determinismus – die Entwicklung in der Geschichte ist zwangsläufig, und die Geschichte ist ein Prozess hin zu einem Ziele – folgt Marx nur bedingt; er resümiert aus seiner Analyse der gesellschaftlichen Verhältnisse hier und heute, dass der Endzustand der klassenlosen Gesellschaft nur mit den Mitteln der gewaltsamen Umwälzung durch das Proletariat herbeigeführt werden könne. Überdies fällt das Ziel der Geschichte, die klassenlose Gesellschaft, als ein Endzustand aus der Dialektik im strengen Sinne Hegels heraus, denn die im *Manifest* avisierte »Assoziation, worin die freie Entwicklung eines jeden die Bedingung für die freie Entwicklung aller ist«, hat keinen Klassencharakter.

Das *Manifest* hatte keinen Einfluss auf die Ereignisse und Kämpfe der Jahre 1848 und 1849. Marx und Engels schrieben es im Auftrag des »Bundes der Kommunisten« in den Wintermonaten 1847 auf 48, es erschien am 21. 2. 1848 in London. Es beginnt mit dem heute geflügelten Wort »Ein Gespenst geht um in Europa – das Gespenst des Kommunismus« und endet nach einer Einleitung und vier Kapiteln auf 23 Seiten mit dem Aufruf »Proletarier aller Länder, vereinigt euch!«

J. B.

Aus: *Manifest der Kommunistischen Partei*

[...]

Wir haben aber gesehen: Die Produktions- und Verkehrsmittel, auf deren Grundlage sich die Bourgeoisie heranausbildete, wurden in der feudalen Gesellschaft erzeugt. Auf einer gewissen Stufe der Entwicklung dieser Produktions- und Verkehrsmittel entsprachen die Verhältnisse, worin die feudale Gesellschaft produzierte und austauschte, die feudale Organisation der Agrikultur und Manufaktur, mit einem Wort die feudalen Eigentumsverhältnisse den schon entwickelten Produktivkräften nicht mehr. Sie hemmten die Produktion, statt sie zu fördern. Sie verwandelten sich in ebensoviele Fesseln. Sie mußten gesprengt werden, sie wurden gesprengt.

An ihre Stelle trat die freie Konkurrenz mit der ihr angemessenen gesellschaftlichen und politischen Konstitution, mit der ökonomischen und politischen Herrschaft der Bourgeoisieklasse.

Unter unsren Augen geht eine ähnliche Bewegung vor. Die bürgerlichen Produktions- und Verkehrsverhältnisse, die bürgerlichen Eigentumsverhältnisse, die moderne bürgerliche Gesellschaft, die so gewaltige Produktions- und Verkehrsmittel hervorgezaubert hat, gleicht dem Hexenmeister, der die unterirdischen Gewalten nicht mehr zu beherrschen vermag, die er heraufbeschwor. Seit Dezennien ist die Geschichte der Industrie und des Handels nur die Geschichte der Empörung der modernen Produktivkräfte gegen die modernen Produktionsverhältnisse, gegen die Eigentumsverhältnisse, welche die Lebensbedingungen der Bourgeoisie und ihrer Herrschaft sind. Es genügt, die Handelskrisen zu nennen, welche in ihrer periodischen Wiederkehr immer drohender die Existenz der ganzen bürgerlichen Gesellschaft in Frage stellen. In den Handelskrisen wird ein großer Teil nicht nur der erzeugten Produkte, sondern der bereits geschaffenen Produktivkräfte regelmäßig vernichtet. In den Krisen bricht eine gesellschaftliche Epidemie aus, welche allen früheren Epochen als ein Widersinn erschienen wäre – die Epidemie der Überproduktion. Die Gesellschaft findet sich plötzlich in einen Zustand momentaner Barbarei zurückversetzt; eine Hungersnot, ein allgemeiner Vernichtungskrieg scheinen ihr alle Lebensmittel abgeschnitten zu haben; die Industrie, der Handel scheinen vernichtet, und warum? Weil sie zu viel Zivilisation, zu viel Lebensmittel, zu viel Industrie, zu viel Handel besitzt. Die Produktivkräfte, die ihr zur Verfügung stehen, dienen nicht mehr zur Beförderung der bürgerlichen Eigentumsverhältnisse;

130 ► Epochenzeugnisse

im Gegenteil, sie sind zu gewaltig für diese Verhältnisse geworden, sie werden von ihnen gehemmt; und sobald sie dies Hemmnis überwinden, bringen sie die ganze bürgerliche Gesellschaft in Unordnung, gefährden sie die Existenz des bürgerlichen Eigentums. Die bürgerlichen Verhältnisse sind zu eng geworden, um den von ihnen erzeugten Reichtum zu fassen. – Wodurch überwindet die Bourgeoisie die Krisen? Einerseits durch die erzwungene Vernichtung einer Masse von Produktivkräften; andererseits durch die Eroberung neuer Märkte und die gründlichere Ausbeutung alter Märkte. Wodurch also? Dadurch, daß sie allseitigere und gewaltigere Krisen vorbereitet und die Mittel, den Krisen vorzubeugen, vermindert.

Die Waffen, womit die Bourgeoisie den Feudalismus zu Boden geschlagen hat, richten sich jetzt gegen die Bourgeoisie selbst.

Aber die Bourgeoisie hat nicht nur die Waffen geschmiedet, die ihr den Tod bringen; sie hat auch die Männer gezeugt, die diese Waffen führen werden – die modernen Arbeiter, die *Proletarier*.

In demselben Maße, worin sich die Bourgeoisie, d.h. das Kapital, entwickelt, in demselben Maße entwickelt sich das Proletariat, die Klasse der modernen Arbeiter, die nur so lange leben, als sie Arbeit finden, und die nur so lange Arbeit finden, als ihre Arbeit das Kapital vermehrt. Diese Arbeiter, die sich stückweis verkaufen müssen, sind eine Ware wie jeder andre Handelsartikel und daher gleichmäßig allen Wechselfällen der Konkurrenz, allen Schwankungen des Marktes ausgesetzt.

Die Arbeit der Proletarier hat durch die Ausdehnung der Maschinerie und die Teilung der Arbeit allen selbständigen Charakter und damit allen Reiz für die Arbeiter verloren. Er wird ein bloßes Zubehör der Maschine, von dem nur der einfachste, eintönigste, am leichtesten erlernbare Handgriff verlangt wird. Die Kosten, die der Arbeiter verursacht, beschränken sich daher fast nur auf die Lebensmittel, die er zu seinem Unterhalt und zur Fortpflanzung seiner Race bedarf. Der Preis einer Ware, also auch der Arbeit, ist aber gleich ihren Produktionskosten. In demselben Maße, in dem die Widerwärtigkeit der Arbeit wächst, nimmt daher der Lohn ab. Noch mehr, in demselben Maße, wie Maschinerie und Teilung der Arbeit zunehmen, in demselben Maße nimmt auch die Masse der Arbeit zu, sei es durch Vermehrung der Arbeitsstunden, sei es durch Vermehrung der in einer gegebenen Zeit geforderten Arbeit, beschleunigten Lauf der Maschinen usw.

Die moderne Industrie hat die kleine Werkstube des patriarchalischen Meisters in die große Fabrik des industriellen Kapitalisten ver-

wandelt. Arbeitermassen, in der Fabrik zusammengedrängt, werden soldatisch organisiert. Sie werden als gemeine Industriesoldaten unter die Aufsicht einer vollständigen Hierarchie von Unteroffizieren und Offizieren gestellt. Sie sind nicht nur Knechte der Bourgeois-klasse, des Bourgeoisstaates, sie sind täglich und stündlich geknechtet von der Maschine, von dem Aufseher und vor allem von den einzelnen fabrizierenden Bourgeois selbst. Diese Despotie ist um so kleiner, gehässiger, erbitternder, je offener sie den Erwerb als ihren Zweck proklamiert.

Je weniger die Handarbeit Geschicklichkeit und Kraftäußerung erheischt, d.h. je mehr die moderne Industrie sich entwickelt, desto mehr wird die Arbeit der Männer durch die der Weiber und Kinder verdrängt. Geschlechts- und Altersunterschiede haben keine gesellschaftliche Geltung mehr für die Arbeiterklasse. Es gibt nur noch Arbeitsinstrumente, die je nach Alter und Geschlecht verschiedene Kosten machen.

Ist die Ausbeutung des Arbeiters durch den Fabrikanten so weit beendet, daß er seinen Arbeitslohn bar ausgezahlt erhält, so fallen die andern Teile der Bourgeoisie über ihn her, der Hausbesitzer, der Krämer, der Pfandleiher usw.

Die bisherigen kleinen Mittelstände, die kleinen Industriellen, Kaufleute und Rentiers, die Handwerker und Bauern, alle diese Klassen fallen ins Proletariat hinab, teils dadurch, daß ihr kleines Kapital für den Betrieb der großen Industrie nicht ausreicht und der Konkurrenz mit den größeren Kapitalisten erliegt, teils dadurch, daß ihre Geschicklichkeit von neuen Produktionsweisen entwertet wird. So rekrutiert sich das Proletariat aus allen Klassen der Bevölkerung.

Das Proletariat macht verschiedene Entwicklungsstufen durch. Sein Kampf gegen die Bourgeoisie beginnt mit seiner Existenz.

[...]

Achim von Arnim/Clemens Brentano:
*Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von
Friedrich, worauf ein Kapuziner* (1810)



Abb. 14: Caspar David Friedrich: *Der Mönch am Meer* (1809; aus: Kammerlohr 1977, S. 76)

Es gibt von dieser ›Bildrezension‹ zwei Fassungen, die ein bezeichnendes Licht auf die unterschiedlichen Sichtweisen der ersten Romantikergeneration wie auf die verschiedenartige Einstellung zu Bild und Publikum werfen. Eine Kunstausstellung in Berlin 1810 wurde von Caspar David Friedrich mit zwei aufsehenerregenden, großflächigen Landschaftsbildern in Öl beschickt; über eines davon, eine Seelandschaft, entspann sich eine öffentliche Kontroverse, die Heinrich von Kleist für seine mit Adam Müller frisch gegründeten *Berliner Abendblätter* (vgl. S. 163f.) nutzbar machen wollte, wo der bildenden Kunst eine besondere Stellung eingeräumt werden sollte. Kleist lud zu einem rezensierenden Artikel seine beiden Freunde Achim von Arnim und Clemens Brentano ein, die auch umgehend lieferten. Das Resultat entsprach offenbar nicht der Seriosität, die Kleist sich für seine Zeitung vorstellte, denn Brentano, der als eigentlicher Verfasser des Textes gilt, lässt nach einer ernsthaften Eingangspassage seine Rezension in die Wiedergabe zufällig erlauschter Gespräche von Bildbeschauern münden, die neben

158 ► Epochenzeugnisse

guten Einsichten vor allem witzige Einfälle, gelehrte Assoziationen und listige Anspielungen bieten und es erlauben, das typische Kunstpublikum Revue passieren zu lassen. Am Ende des Artikels steht ein schließender Rahmenteil, der wenig verhüllt die Rezensenten Arnim und Brentano auftreten lässt – kurz, es ist eine fast typisch romantische Stilcollage. Immerhin ließ Brentano auch sehr sachdienliche Hinweise einfließen, etwa die Erinnerung an Ossian, was heißt: an die schauerromantischen Balladen, mit denen der Schotte Macpherson unter dem Pseudonym Ossian 1760 großes Aufsehen erreichte, oder den Hinweis auf den Dichter G. L. T. Kosegarten, der in seinen Dramen mit nordischen Mythologien arbeitete und wie der Maler C. D. Friedrich aus Rügen stammte. Auch die Erwähnung des seit Mitte des 18. Jahrhunderts sehr populären Buches von Edward Young, *Nachtgedanken* (dt. 1751), oder die Anspielung auf die Apokalypse in der Bibel sind als Hinweise Brentanos auf die ›richtige‹ Rezeption des Gemäldes aufzufassen.

Kleist schrieb kurzerhand die Rezension um, ließ den dialogischen Teil ganz weg, vertiefte den Aspekt der Ratlosigkeit in der Eingangspassage angesichts eines derartigen Bildsujets und veröffentlichte den Text am 13. 10. 1810 mit dem Kürzel cb. Brentano war mit Recht erbost, Kleist entschuldigte sich alsbald in einem Brief, aber erst eine neuerliche Intervention von Arnim veranlasste ihn zu einer Erklärung in der nächsten Ausgabe der *Abendblätter*. Das Verhältnis zwischen Brentano und Kleist blieb fortan abgekühlt.

J. B.

*Verschiedene Empfindungen vor einer Seelandschaft von
Friedrich, worauf ein Kapuziner*

Es ist herrlich, in unendlicher Einsamkeit am Meeresufer unter trübem Himmel auf eine unbegrenzte Wasserwüste hinzuschauen, und dazu gehört, daß man dahin gegangen, daß man zurück muß, daß man hinüber möchte, daß man es nicht kann, daß man alles zum Leben vermißt, und seine Stimme doch im Rauschen der Flut, im Wehen der Luft, im Ziehen der Wolken, in dem einsamen Geschrei der Vögel vernimmt; dazu gehört ein Anspruch, den das Herz macht,

und ein Abbruch, den einem die Natur tut. Dieses aber ist vor dem Bild unmöglich, und das, was ich in dem Bilde selbst finden sollte, fand ich erst zwischen mir und dem Bilde, nämlich einen Anspruch, den mir das Bild tat, indem es denselben nicht erfüllte, und so wurde ich selbst der Kapuziner, das Bild ward die Düne, das aber, wohinaus ich mit Sehnsucht blickte, die See, fehlte ganz. Dieser wunderbaren Empfindung nun zu begegnen, lauschte ich auf die Äußerungen der Verschiedenheit der Beschauer um mich her, und teile sie als zu diesem Gemälde gehörig mit, das durchaus Dekoration ist, vor welchem eine Handlung vorgehen muß, indem es keine Ruhe gewährt.

*Eine Dame und ein Herr, welcher vielleicht sehr geistreich war, traten auf,
die Dame sah in ihr Verzeichnis und sprach:*

Nummer zwei: Landschaft in Öl. Wie gefällt sie Ihnen?

HERR. Unendlich tief und erhaben.

DAME. Sie meinen die See, ja die muß erstaunlich tief sein, und der Kapuziner ist auch sehr erhaben.

HERR. Nein, Frau Kriegsrat, ich meine die Empfindung des einzigen Friedrichs bei diesem Bilde.

DAME. Ist es schon so alt, daß er es auch gesehen?

HERR. Ach, Sie mißverstehen mich, ich rede von dem Maler Friedrich, Ossian schlägt vor diesem Bilde in die Harfe. *Ab.*

Zwei junge Damen.

ERSTE DAME. Hast du gehört, Louise? das ist Ossian.

ZWEITE DAME. Ach nein, du mißverstehst ihn, es ist der Ozean.

ERSTE DAME. Er sagte aber, er schlüge in die Harfe.

ZWEITE DAME. Ich sehe aber keine Harfe. Es ist doch recht graulich anzusehen. *Ab.*

Zwei Kunstverständige.

ERSTER. Jawohl, graulich, es ist alles ganz grau, wie der nur solche trockene Dinge malen will.

ZWEITER. Sie wollen lieber sagen, wie er so nasse Dinge so trocken malen will.

ERSTER. Er wird es wohl so gut malen, als er kann. *Ab.*

Eine Erzieherin mit zwei Demoiselles.

ERZIEHERIN. Dies ist die See bei Rügen.

ERSTE DEMOISELLE. Wo Kosegarten wohnt.

ZWEITE DEMOISELLE. Wo die Kolonialwaren herkommen.

160 ► Epochenzeugnisse

ERZIEHERIN. Warum er nur so trübe Luft gemalt. Wie schön, wenn er im Vordergrund einige Bernsteinfischer gemalt hätte.

ERSTE DEMOISELLE. Ach ja, ich möchte mir selbst einmal eine schöne Schnur Bernstein zusammenfischen. *Ab.*

Eine junge Frau mit zwei blonden Kindern und ein paar Herrn.

HERR. Herrlich, herrlich, dieser Mann ist doch der einzige, der in seinen Landschaften ein Gemüt ausdrückt, es ist eine große Individualität in diesem Bilde, die hohe Wahrheit, die Einsamkeit, der trübe schwermutsvolle Himmel, er weiß doch, was er malt.

ZWEITER HERR. Und malt auch, was er weiß, und fühlt es, und denkt es, und malt es.

ERSTES KIND. Was ist denn das?

ERSTER HERR. Das ist die See, mein Kind, und ein Kapuziner, der daran spazierengeht und traurig ist, daß er keinen so artigen Jungen hat, wie du.

ZWEITES KIND. Warum tanzt denn der Kapuziner nicht vorn herum, warum wackelt er nicht mit dem Kopfe, wie im Schattenspiel? Das wäre doch schöner.

ERSTES KIND. Es ist wohl so ein Kapuziner, der das Wetter anzeigt, wie der vor unserm Fenster?

ZWEITER HERR. Nicht ein solcher, mein Kind, aber auch er zeigt das Wetter an, er ist die Einheit in der Allheit, der einsame Mittelpunkt in dem einsamen Kreis.

ERSTER HERR. Ja, er ist das Gemüt, das Herz, die Reflexion des ganzen Bildes in sich und über sich.

ZWEITER HERR. Wie göttlich ist diese Staffage gewählt, sie ist nicht wie bei den ordinären Herrn Malern ein bloßer Mau beherrsche~~n~~ff der Gegenstände, er ist die Sache selbst, er ist das Bild, und indem er in diese Gegend, wie in einen traurigen Spiegel seiner eigenen Abgeschlossenheit hineinzuträumen scheint, scheint das schifflose einschließende Meer, das ihn wie sein Gelübde beschränkt, und das öde Sandufer, das freudenlos wie sein Leben ist, ihn wieder wie eine einsame von sich selbst weissagende Uferpflanze symbolisch hervorzutreiben.

ERSTER HERR. Herrlich, gewiß, Sie haben recht; – *zur Dame* – aber meine Liebe, Sie sagen ja gar nichts.

DAME. Ach, es war mir vor dem Bilde wie zu Haus, es rührt mich recht, es ist doch recht natürlich, und als Sie so sprachen, war es mir gerade so undeutlich wie sonst, wenn ich mit unseren philosophischen Freunden am Meere spazierenging, nur wünschte ich, daß

eine frische Seeluft wehte und ein Segel herantrieb, und daß ein Sonnenblick niederglänzte und das Wasser rauschte; so ist mir's als wie Alpdrücken und Sehnsucht nach dem Vaterland im Traum; kommt weiter, es macht mich traurig. *Ab.*

Eine Dame und ein Führer.

DAME *steht lange stumm.* Groß, unbegreiflich groß! Es ist, als wenn das Meer Youngs Nachtgedanken hätte.

HERR. Sie meinen, als wenn sie dem Kapuziner hineingefallen wären?

DAME. Wenn Sie nur nicht immer spaßten und einem die Empfindung störten. Sie empfinden heimlich doch dasselbe, aber Sie wollen im anderen belachen, was Sie in sich verehren. Ich sage, es ist als wenn das Meer Youngs Nachtgedanken hätte.

HERR. Und ich sage ja, und zwar den Karlsruher Nachdruck und das Bonnet de Nuit von Mercier dazu, und Schuberts Ansicht der Natur von der Nachtseite obenein.

DAME. Ich kann Ihnen nicht besser antworten, als mit einer parallelen Anekdote: Da der unsterbliche Klopstock zum ersten Male in seinen Gedichten gesagt hatte: »Die Morgenröte lächelt«, sagte Madame Gottsched, indem sie es las: »Was macht sie denn für ein Mäulchen?«

HERR. Gewiß kein so schönes wie das Ihre, indem Sie dies sagen.

DAME. Nun fallen Sie ins Fatale.

HERR. Und Gottsched gab seiner Frau ein Mäulchen für das Bonmot.

DAME. Ich soll Ihnen wohl gar eine Nachtmütze für das Ihrige geben, aber Sie sind selbst eine.

HERR. Nein, lieber eine Ansicht Ihrer Natur von der Nachtseite.

DAME. Sie sind unartig.

HERR. Ach, wenn wir da miteinander ständen, wie der Kapuziner steht.

DAME. Ich ließe Sie und ging' zum Kapuziner.

HERR. Und bäten ihn, mich mit Ihnen zu kopulieren.

DAME. Nein, Sie ins Wasser zu werfen.

HERR. Und blieben mit dem Pater allein und verführten ihn, und verdürben das ganze Bild und seine Nachtgedanken; seht, so seid ihr Weiber, ihr vernichtet am Ende doch, was ihr empfindet, ihr saget vor lauter Lügen die Wahrheit. Oh, ich wollte, ich wäre der Kapuziner, der so ewig einsam hinüberschaut in das dunkle verheißende Meer, das wie die Apokalypse vor ihm liegt, so wollte ich mich ewig sehnen nach Ihnen, liebe Julie, und Sie ewig vermissen, denn diese Sehnsucht ist doch die einzige herrliche Empfindung in der Liebe.

162 ► Epochenzeugnisse

DAME. Nein, nein, mein Lieber, auch in diesem Bilde; wenn Sie so reden, springe ich Ihnen nach ins Wasser und lasse den Kapuziner stehen. *Ab.*

Während der ganzen Zeit hatte ein glimpflicher langer Mann mit einigen Zeichen von Ungeduld zugehört; ich trat ihm etwas auf den Fuß und er antwortete mir, als ob ich ihn dadurch um seine Meinung befragt hätte. »Es ist gut, daß die Bilder nicht hören können, sie hätten sich sonst schon längst verschleiert; die Leute gehen gar zu unzüchtig mit ihnen um und sind fest überzeugt, sie ständen hier wegen eines geheimen Verbrechens am Pranger, das die Zuschauer durchaus entdecken müssen.« – »Aber was meinen Sie denn eigentlich von dem Bilde?« fragte ich. – »Es freut mich«, sagte er, »daß es noch einen Landschaftsmaler gibt, der auf die wunderbaren Konjunkturen des Jahres und Himmels achtet, die auch in der ärmsten Gegend die ergreifendste Wirkung hervorbringen, es wäre mir aber freilich lieber, wenn dieser Künstler außer dem Gefühle dafür auch die Gabe und das Studium hätte, es in der Darstellung wahr wiederzugeben, und in dieser Hinsicht steht er ebensoweit hinter einigen Holländern zurück, die ähnliche Gegenstände gemalt haben, als er sie in der ganzen Gesinnung, worin er aufgefaßt, übertrifft; es würde nicht schwer sein, ein Dutzend Bilder zu nennen, wo Meer und Ufer und Kapuziner besser gemalt sind. Der Kapuziner erscheint in einer gewissen Entfernung wie ein brauner Fleck; und wenn ich durchaus einen Kapuziner hätte malen wollen, so hätte ich ihn lieber schlafend hingestreckt, oder betend oder schauend in aller Bescheidenheit niedergelegt, damit er den Zuschauern, denen das weite Meer doch offenbar mehr Eindruck macht, als der kleine Kapuziner, nicht die Aussicht verdürbe. Wer später sich nach den Küstenbewohnern umsähe, fände immer noch in dem Kapuziner alle Veranlassung, das auszusprechen, was mehrere der Zuschauer in einer überschwenglich allgemeinen Vertraulichkeit allen laut mitgeteilt haben.«

Diese Rede gefiel mir so wohl, daß ich mich mit demselben Herrn sogleich nach Hause begab, wo ich mich noch befinde und in Zukunft anzutreffen sein werde.

Jean Paul: *Rede des toten Christus vom Weltengebäude herab, daß kein Gott sei* (1796)

Die Traumdichtung von Jean Paul Richter, seine Klage um das entgottete All, entstand im Herbst 1789 und wurde 1796 als »Erstes Blumenstück« in das erste Bändchen des *Siebenkäs* aufgenommen, mit der oben genannten Überschrift. In einem Brief vom 5. 7. 1790 schrieb Jean Paul: »Der erste Entwurf fuhr mir mit Grausen vor der Seele vorbei, und bebend schrieb ich's nieder.« Was den Autor und mit ihm die Menschen seiner Zeit so tief erschreckte, ist die Situation, dass man aus innerem Bedürfnis an Gottes Dasein glauben möchte, aber nicht mehr glauben kann. Das Versinken in die Leere, in die Sinnlosigkeit und das Nichts als Folgen des Unglaubens beschreibt Jean Paul in einem Brief an Christian Otto vom Januar 1799: »eine geistigere und größere Revolution als die politische, und nur ebenso mörderisch wie diese, schlägt im Herzen der Welt«.

Der erste Entwurf der Traumrede von 1798/99 war betitelt als »Des toten Shakespeares Klage unter toten Zuhörern in der Kirche, daß kein Gott sei«. Ursprünglich dem unveröffentlichten Werk der *Baierischen Kreuzerkomödie* eingefügt, wurde der Text 1796 als »Erstes Blumenstück« mit der Überschrift *Rede des toten Christus vom Weltgebäude herab, daß kein Gott sei* in das erste Bändchen des *Siebenkäs* aufgenommen und in dessen zweiter erweiterter Auflage von 1818 unverändert abgedruckt.

Jean Pauls Vision, dass der Mensch sich immer mehr von Gott entfernen, sich nicht mehr ans Transzendente gebunden fühlen würde, entfaltete in seiner Zeit große Wirkung: Der Text wurde bald nach seinem Erscheinen in fast alle europäischen Sprachen übersetzt; Mme. de Staël nahm ihn in ihr Buch *Über Deutschland* auf, er faszinierte in dieser Übersetzung die französischen Dichter Nerval, Vigny, Musset, Balzac, Baudelaire und Renan. Zwar ist die *Rede vom toten Christus* vom Inhalt her blasphemisch, am Ende erwacht Jean Paul jedoch aus seiner Angstvision und fühlt sich im Glauben an die eigene Unsterblichkeit gerettet. Seine Traumdichtung spiegelt demnach die Gespaltenheit seiner Natur in eine seraphisch schwärmerische und eine diabolisch verneinende Hälfte im Umbruch einer ambivalenten Zeit am Ende des 18. Jahrhunderts, die alle seine Bücher durchzieht: So wie

252 ► Epochenzeugnisse

ihm die Französische Revolution als eine von unabsehbaren Möglichkeiten des Bösen und Guten trüchtige Katastrophe erschien, so fährt auch beständig ein kalter Todesschauer über die idyllische Welt seiner Bücher und vernichtet ihren Frieden. Dann wird ihm die Erde zum »Kirchhof des armen Menschengeschlechts« und das Dasein zum »Hokuspokus«. Jean Paul schwebt zwischen Glücksgefühl und Weltschmerz, der sich wie im *Schulmeisterlein Wuz* (1790) oder wie hier in der *Rede des toten Christus* zu einer nihilistischen Weltvision ausweitet.

H. v. N.

ERSTES BLUMENSTÜCK

Rede des toten Christus vom
Weltgebäude herab, daß kein Gott sei¹

Vorbericht

Das Ziel dieser Dichtung ist die Entschuldigung ihrer Kühnheit. Die Menschen leugnen mit ebensowenig Gefühl das göttliche Dasein, als die meisten es annehmen. Sogar in unsere wahren Systeme sammeln wir immer nur Wörter, Spielmarken und Medaillen ein, wie Geizige Münzkabinetter; – und erst spät setzen wir die Worte in Gefühle um, die Münzen in Genüsse. Man kann zwanzig Jahre lang die Unsterblichkeit der Seele glauben – – erst im einundzwanzigsten, in einer großen Minute, erstaunt man über den reichen Inhalt dieses Glaubens, über die Wärme dieser Naphthaquelle.

Ebenso erschrak ich über den giftigen Dampf, der dem Herzen dessen, der zum ersten Mal in das atheistische Lehrgebäude tritt, erstickend entgegenzieht. Ich will mit geringern Schmerzen die Unsterblichkeit als die Gottheit leugnen: dort verlier' ich nichts als eine mit Nebeln bedeckte Welt, hier verlier' ich die gegenwärtige, nämlich die Sonne derselben; das ganze geistige Universum wird durch die Hand des Atheismus zersprengt und zerschlagen in zahlenlose

1 Wenn einmal mein Herz so unglücklich und ausgestorben wäre, daß in ihm alle Gefühle, die das Dasein Gottes bejahen, zerstört wären: so würd' ich mich mit diesem meinem Aufsatz erschüttern und – er würde mich heilen und mir meine Gefühle wiedergeben.

quecksilberne Punkte von Ichs, welche blinken, rinnen, irren, zusammen- und auseinanderfliehen, ohne Einheit und Bestand. Niemand ist im All so sehr allein als ein Gottesleugner – er trauert mit einem verwaiseten Herzen, das den größten Vater verloren, neben dem unermeßlichen Leichnam der Natur, den kein Weltgeist regt und zusammenhält, und der im Grabe wächst; und er trauert so lange, bis er sich selber abbröckelt von der Leiche. Die ganze Welt ruht vor ihm wie die große, halb im Sande liegende ägyptische Sphynx aus Stein; und das All ist die kalte eiserne Maske der gestaltlosen Ewigkeit.

Auch hab' ich die Absicht, mit meiner Dichtung einige lesende oder gelesene Magister in Furcht zu setzen, da wahrlich diese Leute jetzo, seitdem sie als Baugefangne beim Wasserbau und der Grubenzimmerung der kritischen Philosophie in Tagelohn genommen worden, das Dasein Gottes so kaltblütig und kaltherzig erwägen, als ob vom Dasein des Kraken und Einhorns die Rede wäre.

Für andere, die nicht so weit sind wie ein lesender Magstrand, merk' ich noch an, daß mit dem Glauben an den Atheismus sich ohne Widerspruch der Glaube an Unsterblichkeit verknüpfen lasse; denn dieselbe Notwendigkeit, die in diesem Leben meinen lichten Taupfropfen von Ich in einen Blumenkelch und unter eine Sonne warf, kann es ja im zweiten wiederholen; – ja noch leichter kann sie mich zum zweiten Male verkörpern als zum ersten Male.

★

Wenn man in der Kindheit erzählen hört, daß die Toten um Mitternacht, wo unser Schlaf nahe bis an die Seele reicht und selber die Träume verfinstert, sich aus ihrem aufrichten, und daß sie in den Kirchen den Gottesdienst der Lebendigen nachäffen: so schaudert man der Toten wegen vor dem Tode; und wendet in der nächtlichen Einsamkeit den Blick von den langen Fenstern der stillen Kirche weg und fürchtet sich, ihrem Schillern nachzuforschen, ob es wohl vom Monde niederfalle.

Die Kindheit, und noch mehr ihre Schrecken als ihre Entzückungen, nehmen im Traume wieder Flügel und Schimmer an und spielen wie Johanniswürmchen in der kleinen Nacht der Seele. Zerdrückt uns diese flatternden Funken nicht! – Lasset uns sogar die dunkeln peinlichen Träume als hebende Halbschatten der Wirklichkeit! – Und womit will man uns *die* Träume ersetzen, die uns aus dem untern Getöse des Wasserfalls wegtragen in die stille Höhe der Kindheit, wo der Strom des Lebens noch in seiner kleinen Ebene schwei-

254 ► Epochenzeugnisse

gend und als ein Spiegel des Himmels seinen Abgründen entgegenzog? –

Ich lag einmal an einem Sommerabende vor der Sonne auf einem Berge und entschlief. Da träumte mir, ich erwachte auf dem Gottesacker. Die abrollenden Räder der Turmuhr, die eilf Uhr schlug, hatten mich erweckt. Ich suchte im ausgeleerten Nachthimmel die Sonne, weil ich glaubte, eine Sonnenfinsternis verhülle sie mit dem Mond. Alle Gräber waren aufgetan, und die eisernen Türen des Gebeinhauses gingen unter unsichtbaren Händen auf und zu. An den Mauern flogen Schatten, die niemand warf, und andere Schatten gingen aufrecht in der bloßen Luft. In den offenen Särgen schlief nichts mehr als die Kinder. Am Himmel hing in großen Falten bloß ein grauer schwüler Nebel, den ein Riesenschatte wie ein Netz immer näher, enger und heißer hereinzog. Über mir hört' ich den fernen Fall der Lauwinen, unter mir den ersten Tritt eines unermeßlichen Erdbebens. Die Kirche schwankte auf und nieder von zwei unaufhörlichen Mißtönen, die in ihr miteinander kämpften und vergeblich zu einem Wohl laut zusammenfließen wollten. Zuweilen hüpfte an ihren Fenstern ein grauer Schimmer hinan, und unter dem Schimmer lief das Blei und Eisen zerschmolzen nieder. Das Netz des Nebels und die schwankende Erde rückten mich in den Tempel, vor dessen Tore in zwei Gift-Hecken zwei Basilisken funkelnd brüteten. Ich ging durch unbekannte Schatten, denen alte Jahrhunderte aufgedrückt waren. – Alle Schatten standen um den Altar, und allen zitterte und schlug statt des Herzens die Brust. Nur ein Toter, der erst in die Kirche begraben worden, lag noch auf seinen Kissen ohne eine zitternde Brust, und auf seinem lächelnden Angesicht stand ein glücklicher Traum. Aber da ein Lebendiger hinein trat, erwachte er und lächelte nicht mehr, er schlug mühsam ziehend das schwere Augenlid auf, aber innen lag kein Auge, und in der schlagenden Brust war statt des Herzens eine Wunde. Er hob die Hände empor und faltete sie zu einem Gebete; aber die Arme verlängerten sich und löseten sich ab, und die Hände fielen gefaltet hinweg. Oben am Kirchengewölbe stand das Zifferblatt der *Ewigkeit*, auf dem keine Zahl erschien und das sein eigener Zeiger war; nur ein schwarzer Finger zeigte darauf, und die Toten wollten die *Zeit* darauf sehen.

Jetzt sank eine hohe edle Gestalt mit einem unvergänglichen Schmerz aus der Höhe auf den Altar hernieder, und alle Toten riefen: »Christus! ist kein Gott?«

Er antwortete: »Es ist keiner.«

Der ganze Schatten jedes Toten erbebte, nicht bloß die Brust allein, und einer um den andern wurde durch das Zittern zertrennt.

Christus fuhr fort: »Ich ging durch die Welten, ich stieg in die Sonnen und flog mit den Milchstraßen durch die Wüsten des Himmels; aber es ist kein Gott. Ich stieg herab, soweit das Sein seine Schatten wirft, und schauete in den Abgrund und rief: ›Vater, wo bist du?‹ aber ich hörte nur den ewigen Sturm, den niemand regiert, und der schimmernde Regenbogen aus Wesen stand ohne eine Sonne, die ihn schuf, über dem Abgrunde und tropfte hinunter. Und als ich aufblickte zur unermesslichen Welt nach dem göttlichen *Auge*, starrte sie mich mit einer leeren bodenlosen *Augenhöhle* an; und die Ewigkeit lag auf dem Chaos und zernagte es und wiederkäuete sich. – Schreiet fort, Mißtöne, zerschreiet die Schatten; denn Er ist nicht!«

Die entfärbten Schatten zerflatterten, wie weißer Dunst, den der Frost gestaltet, im warmen Hauche zerrinnt; und alles wurde leer. Da kamen, schrecklich für das Herz, die gestorbenen Kinder, die im Gottesacker erwacht waren, in den Tempel und warfen sich vor die hohe Gestalt am Altare und sagten: »Jesus! haben wir keinen Vater?« – Und er antwortete mit strömenden Tränen: »Wir sind alle Waisen, ich und ihr, wir sind ohne Vater.«

Da kreischten die Mißtöne heftiger – die zitternden Tempelmauern rückten auseinander – und der Tempel und die Kinder sanken unter – und die ganze Erde und die Sonne sanken nach – und das ganze Weltgebäude sank mit seiner Unermesslichkeit vor uns vorbei – und oben am Gipfel der unermesslichen Natur stand Christus und schauete in das mit tausend Sonnen durchbrochne Weltgebäude herab, gleichsam in das in die ewige Nacht gewühlte Bergwerk, in dem die Sonnen wie Grubenlichter und die Milchstraßen wie Silberadern gehen.

Und als Christus das reibende Gedränge der Welten, den Fakteltanz der himmlischen Irrlichter und die Korallenbänke schlagender Herzen sah, und als er sah, wie eine Weltkugel um die andere ihre glimmenden Seelen auf das Totenmeer ausschüttete, wie eine Wasserkugel schwimmende Lichter auf die Wellen streuet: so hob er groß wie der höchste Endliche die Augen empor gegen das Nichts und gegen die leere Unermesslichkeit und sagte: »Starres, stummes Nichts! Kalte, ewige Notwendigkeit! Wahnsinniger Zufall! Kennt ihr das unter euch? Wann zerschlagt ihr das Gebäude und mich? – Zufall, weißt du selber, wenn du mit Orkanen durch das Sternen-Schneege- stöber schreitest und eine Sonne um die andere auswehest, und wenn der funkelnde Tau der Gestirne ausblinkt, indem du vorübergehst?

256 ► Epochenzeugnisse

– Wie ist jeder so allein in der weiten Leichengruft des All! Ich bin nur neben mir – O Vater! o Vater! wo ist deine unendliche Brust, daß ich an ihr ruhe? – Ach, wenn jedes Ich sein eigener Vater und Schöpfer ist, warum kann es nicht auch sein eigener Würhengel sein?

Ist das neben mir noch ein Mensch? Du Armer! Euer kleines Leben ist der Seufzer der Natur oder nur sein Echo – ein Hohlspiegel wirft seine Strahlen in die Staubwolken aus Totenasche auf euere Erde hinab, und dann entsteht ihr bewölkten, wankenden Bilder. – Schau hinunter in den Abgrund, über welchen Aschenwolken ziehen – Nebel voll Welten steigen aus dem Totenmeer, die Zukunft ist ein steigender Nebel, und die Gegenwart ist der fallende. – Erkennst du deine Erde?»

Hier schauete Christus hinab, und sein Auge wurde voll Tränen, und er sagte: »Ach, ich war sonst auf ihr: da war ich noch glücklich, da hatt' ich noch meinen unendlichen Vater und blickte noch froh von den Bergen in den unermeßlichen Himmel und drückte die durchstochne Brust an sein linderndes Bild und sagte noch im herben Tode: »Vater, ziehe deinen Sohn aus der blutenden Hülle und heb' ihn an dein Herz!« ... Ach, ihr übergelücklichen Erdenbewohner, ihr glaubt *Ihn* noch. Vielleicht gehet jetzt euere Sonne unter, und ihr fallt unter Blüten, Glanz und Tränen auf die Knie und hebt die seligen Hände empor und rufet unter tausend Freudentränen zum aufgeschlossenen Himmel hinauf: »Auch mich kennst du, Unendlicher, und alle meine Wunden, und nach dem Tode empfängst du mich und schließest sie alle.« ... Ihr Ungelücklichen, nach dem Tode werden sie nicht geschlossen. Wenn der Jammervolle sich mit wundem Rücken in die Erde legt, um einem schönern Morgen voll Wahrheit, voll Tugend und Freude entgegenzuschlummern: so erwacht er im stürmischen Chaos, in der ewigen Mitternacht – und es kommt kein Morgen und keine heilende Hand und kein unendlicher Vater! – Sterblicher neben mir, wenn du noch lebest, so bete *Ihn* an: sonst hast du *Ihn* auf ewig verloren.«

Und als ich niederfiel und ins leuchtende Weltgebäude blickte: sah ich die emporgehobenen Ringe der Riesenschlange der Ewigkeit, die sich um das Welten-All gelagert hatte – und die Ringe fielen nieder, und sie umfaßte das All doppelt – dann wand sie sich tausendfach um die Natur – und quetschte die Welten aneinander – und drückte zermalmend den unendlichen Tempel zu einer Gottesacker-Kirche zusammen – und alles wurde eng, düster, bang – und ein unermeßlich ausgedehnter Glockenhammer sollte die letzte Stunde der Zeit schlagen und das Weltgebäude zersplittern als ich erwachte.

Meine Seele weinte vor Freude, daß sie wieder Gott anbeten konnte – und die Freude und das Weinen und der Glaube an ihn waren das Gebet. Und als ich aufstand, glimmte die Sonne tief hinter den vollen purpurnen Kornähren und warf friedlich den Widerschein ihres Abendrotes dem kleinen Monde zu, der ohne eine Aurora im Morgen aufstieg; und zwischen dem Himmel und der Erde streckte eine frohe vergängliche Welt ihre kurzen Flügel aus und lebte, wie ich, vor dem unendlichen Vater; und von der ganzen Natur um mich flossen friedliche Töne aus, wie von fernen Abendglocken.