

Symphilosophie

Internationale Zeitschrift für philosophische Romantik

„Der große Gedanke, daß alles poetisiert werden soll“

Zu den philosophischen Grundlagen der Transzendentalpoesie

Robert König^{*}

ABSTRACT

The article discusses to what extent Friedrich Schlegel's and Novalis' concept of "transcendental poetry" captures the artistic act as an expression of human freedom. It then explores the philosophical foundations and implications of this concept. The first part raises the problem of freedom in its general relation to the artistic act. The second part then presents the romantic concept of "transcendental poetry" and examines it as a unifying apex of aesthetics and philosophy in the form of the poetic *fragment*. The third part will then address the necessary philosophical foundations of this by examining its genesis primarily from the perspective of Kant and Fichte. There, a logic of free imagination is established as basis of transcendental poetry. The final part then harvests the fruits of this foundation by indicating some interpersonal, social, ethical, and educational aspects of artistic acts on the ground of the now philosophically conceived transcendental poetry.

Keywords: transcendental poetry, fragment, freedom, schematism, artistic creation

ZUSAMMENFASSUNG

Der Beitrag fragt, inwieweit das Konzept einer *Transzendentalpoesie* bei Friedrich Schlegel und bei Novalis den Kunstakt als Ausdruck menschlicher Freiheit fasst, von welchen Grundlagen her dies zu denken ist und welche Folgerungen zu gewinnen sind. Der erste Teil wirft allgemein das Problem der *Freiheit* in ihrem Verhältnis zum *künstlerischen Akt* auf. Der zweite Teil wird sodann als Antwortvorschlag den romantischen Entwurf einer *Transzendentalpoesie* darstellen und untersuchen. Sie bildet in der Form des poetischen *Fragments* einen vereinheitlichenden Gipfelpunkt von Ästhetik und Philosophie. Der dritte Teil wird sodann die notwendigen philosophischen Grundlagen dieser Transzendentalpoesie thematisieren, indem ihre Genese vor allem von Kant und Fichte her in den Blick genommen wird. Dort wird eine Logik der freien Einbildungskraft als ihre Basis etabliert. Der letzte Teil des Textes erntet sodann die Früchte dieser Fundierung, indem er auf dem Boden der nun philosophisch begriffenen Transzendentalpoesie interpersonale, soziale, ethische und pädagogische Aspekte des Kunstschaffens gewinnt.

Stichwörter: Transzendentalpoesie, Fragment, Freiheit, Schematismus, Kunstschaffen

^{*} Dr., Institut für Philosophie / Institut für Byzantinistik, Universität Wien – robert.koenig@univie.ac.at

1. Einleitung

Der vorliegende Beitrag thematisiert aus Sicht der *romantischen Poetologie* den Akt des Kunstschaffens als Ausdruck menschlicher Freiheit. Er erörtert, von welchen philosophischen Grundlagen her dies zu denken ist und welche Folgerungen auf dieser Basis zu gewinnen sind.

Zunächst wird daher im ersten Teil die Frage gestellt, was in solch einem Horizont der Begriff *Freiheit* überhaupt zu bedeuten habe und was ein *künstlerischer Akt* sei, der sich ins Verhältnis zur Freiheit setzen können soll.

Der zweite Teil wird sodann zur Beantwortung dieser Frage das romantische Konzept einer *Transzendentalpoesie* darstellen und untersuchen, wie es v.a. von Friedrich Schlegel in den *Athenaeums-Fragmenten*¹ und Novalis in den *Fragmenten*² aus dem Jahr 1798 (primär den sog. logologischen Fragmenten) skizziert wurde. Solch eine Transzendentalpoesie erweist sich dabei zunächst als Tummelplatz, auf dem die angespannte Beziehung zwischen Freiheit, Kunstakt, manifester Wirklichkeit und poetischem Symbol *philosophisch* verhandelbar wird. Sie bildet dergestalt einen vereinheitlichenden Gipfelpunkt der romantischen Ästhetik und Philosophie, die man, so wird der vorliegende Text ebenso zeigen, transzendentalpoetisch gar nicht voneinander trennen kann.

Der dritte Teil wird sich zur Fundierung dieses Ansatzes den notwendigen philosophischen Grundlagen der Transzendentalpoesie widmen, indem ihre Genese vor allem von Kant und Fichte her in den Blick genommen wird. Hierin wirft sich nicht nur ein klärendes Licht auf diese Poesie selbst, es zeigt sich obendrein, dass ihr Ansatz ohne seine gleichzeitige philosophische Einholung unwirksam bleibt.

Der letzte Teil des Textes erntet sodann die Früchte jener Vereinigung von Poesie und Philosophie zur *Transzendentalpoesie*, indem er deren stets auffordernden, fragmentarischen und synthetischen Charakter als Boden für interpersonale, soziale, ethische und pädagogische Aspekte des Kunstschaffens gewinnt. Auf diese Weise zeigt sich das Konzept Schlegels und Novalis' als Grundlage einer zwischenmenschlich bedeutsamen und sich selbst poetisch herausfordernden Freiheitsermöglichung.

¹ Ich zitiere „Athenaeums-Fragmente“ nach: Friedrich Schlegel, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe*, Bd. 2. München, Paderborn, Wien: Schöningh 1967 [EA 1798], S. 165-256. In den Kurzzitaten wird jeweils die Nummer des Fragments angegeben.

² Ich zitiere die „Fragmente des Jahres 1798“ nach: Novalis, *Gesammelte Werke*, Bd. 3. Herrliberg, Zürich: Bühl 1946 [EA 1798], S. 11-141. In den Kurzzitaten wird jeweils die dortige Seitenzahl angegeben. Die Fragmente finden sich ebenso in der Historisch-Kritischen Ausgabe: Novalis, *Novalis Schriften*, Bd. 2. Stuttgart: Kohlhammer 1965.

2. Die Frage: Wie hängen Freiheit und Kunstakt zusammen?

In dieser Eingangsfrage liegen zwei Herausforderungen. Einerseits soll der Kunstakt als Manifestation von Freiheit *begriffen* und andererseits die Freiheit als verwirklicht im Kunstakt *dargestellt* werden. Die beiden Worte *Begriff* und *Darstellung* sind nicht zufällig gewählt. Denn was in der Darstellung vor sich geht, soll *begriffen* sein und was ihr Begriff ist, soll *dargestellt* werden. Solch ein komplexes Wechselverhältnis ist angesprochen, wenn sich die Frage aufwirft, ob und inwiefern das Kunstschaffen selbst eine Darstellung von Freiheit sei.

Mit Friedrich Schlegel ist dieses Wechselverhältnis von Akt und Ausdruck deshalb zunächst so bestimmt, dass darin künstlerische Schaffenshandlungen „sich selbst in jeder ihrer Darstellungen mit darstellen“ können sollen.³ Die näheren Erläuterungen zu diesem Aufwurf folgen im nächsten Teil. Vorerst diene er nur zur ersten Charakterisierung des Problems. Ein Kunstakt, der sein eigenes hierdurch begreifbares *Aktsein* in seinem *Agieren* zugleich mit darstellt, ist ein Akt der Freiheit. Denn Freiheit wird dort durchgeführt, wo das Handeln mit seinem Ausgedrücktsein in Konkordanz geschieht und derart die jeweilige Ausdrucksform ihrem eigenen Handeln verfügbar und *frei* gestaltbar wird. Der Kunstakt wird auf diese Weise zunächst *frei von* jeweiligen äußerlichen Vorgaben, Gesetzmäßigkeit oder Erwartungen, die sich nicht aus ihm selbst ergeben. Er wird aber zugleich *frei zu* seinen eigenen Maßgaben, Durchführungsarten und Erscheinungsweisen. Diese Einheit des Aktes mit seinem Ausdruck *ist* die Darstellung von Freiheit im Kunstschaffen. Sie lässt sich nicht vorab in Regelgebilde bringen, sondern ist – mit einem kantischen Wort – pure Selbstgesetzgebung⁴ und obendrein *Ausdruck und Darstellung* dieser Selbstgesetzgebung des Handelns.

Es wird sich daher zeigen, dass die künstlerische Tat aus dem Blickpunkt romantischer Poetologie weit entfernt davon ist, bloß einen spezifischen Bereich des menschlichen Handelns zu betreffen. Vielmehr bedeutet sie eine umfassende *Requalifizierung* unseres gesamten Weltbezuges, indem die Einheit von Handlung und Darstellung in einem jeden Phänomen der Welt bis zu einem gewissen Grade aufgesucht und evaluiert werden kann. Die Welt gerät dergestalt insgesamt in den Stand, eine Welt des Kunstaktes zu werden. Der prinzipielle Ausgangspunkt dieser Requalifizierung liegt in der angedeuteten Selbstreferenz des eigenen Darstellungshandelns, das sich

³ Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 238.

⁴ Von den vielen Stellen, in denen Kant eine solche Figur überlegt, sei angegeben: „Es gehört aber ein vernünftiges Wesen als Glied zum Reiche der Zwecke, wenn es darin zwar allgemein gesetzgebend, aber auch diesen Gesetzen selbst unterworfen ist.“ (Immanuel Kant, *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 [EA 1786], B 75).

im Akt seiner Durchführung zugleich selbstgesetzgebend den Rahmen und die Weisen seines Ausgedrücktwerdens erzeugt. So etwas wäre also eine *Freiheit* des Kunstschaffens zu nennen, die sich aber nicht in relativistische Willkür verliert, sondern zugleich an den Möglichkeiten und Grenzen ihrer Darstellungsformen ihre eigenen Möglichkeiten und Grenzen findet.

Die Gestalt solch eines ästhetischen Handelns soll sich mithin allein seiner Durchführung selbst entnehmen lassen. Sie muss umgekehrt aber ebenso die Bedingungen und Grenzen ihrer Durchführung enthalten, darstellen und anschaulich machen. Die *Darstellung* im Kunstwerk kann daher, so lautet der Anspruch, niemals so etwas wie eine bloß ästhetische Draufgabe zum dargestellten Inhalt sein, sondern wird zugleich zur prinzipiellen Möglichkeitsbedingung des Inhaltes selbst. Dies wird der noch näher auszuführende Schritt ins *Transzendente* sein. Der Inhalt wird nicht nachträglich ausgedrückt, er *bedingt sich* zugleich an seiner Ausdrucksmöglichkeit. Umgekehrt werden sich Darstellungs- und Ausdrucksform immerdar allein und ausschließlich den Vorgaben ihres spezifischen Inhaltes entnehmen können, wenn sie *frei* genannt werden sollen. Ansonsten bleiben sie äußerliche Vorgaben, die mit dem Inhalt selbst nur nachträglich zusammengefügt werden und sich nicht *genetisch* aus ihm ergeben.

Dieses dialektische Verhältnis bildet mithin das eigentlich *logische* Problem, wenn nach der Beziehung von Freiheit und Kunstakt gefragt wird. Es muss daher ein Akt gefunden werden können, der als künstlerisches Tun zugleich die eigene *Freiheit* darstellen kann. Gelingt dies, dann gewinnt sich der Inhalt unmittelbar mit seiner ihm möglichst *adäquat werdenden ästhetischen Form*. Hierdurch gehen Logik und Ästhetik des Kunstaktes in eins zusammen. Das ist der Weg, den die ästhetische Philosophie der Romantik über große Strecken beschritten und besonders im *Fragment* solch eine adäquate Ausdrucksform des angezeigten dialektischen Verhältnisses gefunden hat. Denn das *Fragment* taugt besonders als Ausdruck einer multiformen und zugleich selbstreferenziellen Weise, in der sich die Freiheit gerade aufgrund der fragmentierten Offenheit der Darstellung mit darstellen kann.

Die nun folgenden Auseinandersetzungen der Brüder Schlegel und Novalis' entstammen also selbst bereits dem Anspruch, die Freiheit des Kunstaktes mit zum Ausdruck zu bringen. Solch ein Anspruch wird sich in seiner Logik im Laufe der vorliegenden Darstellung aber erst mit darstellen und gewinnen müssen, um Geltung zu haben. Zuerst sei er im nächsten Teil daher aufgeworfen und im darauffolgenden Teil sodann logisch fundiert.

3. Die Antwort: Das Konzept einer *Transzendentalpoesie*

Im romantischen Denken existiert ein Vorschlag, welcher sich der diffizilen Forderungen annimmt, die im ersten Teil aufgegriffen wurden. Er firmiert in den *Athenaeums-* und *Logologischen Fragmenten* unter dem Begriff *Transzendentalpoesie*.

Es handelt sich, wie bereits angedeutet, bei der Transzendentalpoesie um die Forderung einer „Poesie, die [...] in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen, und überall zugleich Poesie und Poesie der Poesie sein“⁵ könne. Die Mitdarstellung des Kunstaktes in seiner Ausführung ist es, was die transzendente Poesie zugleich zu einer beständigen Poesie der Poesie macht. Zum Verständnis dieses Ansatzes ist zunächst wichtig, dass er von Kunstwerken als individuellen Ausdrucksakten ausgeht. Denn nicht nur soll „das Produzierende mit dem Produkt“⁶ bloß einmalig oder allgemein dargestellt werden, sondern diese Tateinheit beider sich in vielfältig individuellen Formen ereignen können. Schlegel nennt daher im eben zitierten *Fragment* selbst die Form des *Fragmentes* als adäquate transzendentalpoetische Ausdrucksform. Es bringe einerseits seine eigene Einheit mit der von ihm vollzogenen Darstellung zum Ausdruck, weist andererseits aber durch die fragmentarische Form ebenso sehr auf die Pluralität der Ausdrucksformen hin. Transzendentalpoesie wird nicht in einer festgelegten Form vorgetragen, sie ist eine fragmentarische Poesie pluraler Formen, in denen sich in der Vermittlung von Akt und Ausdruck die Freiheit vielfältig und wiederholt zur Erfahrung bringt. Alle Formen dieser Vielfalt tragen aber zugleich den gemeinschaftlichen Anstrich einer Poesie der Poesie, in welcher als stets selbstreferenzieller Poetisierungsleistung zugleich das allgemeine Signum und die Logik der vielfältigen transzendentalpoetischen Fragmentarien liegt.

Solch eine *plurale Universalität* finde einerseits in einem grundlegenden „Sinn für Fragmente und Projekte“ Niederschlag, welcher der „transzendente Bestandteil des historischen Geistes“ sei,⁷ der aber andererseits im „Fragment“ als „eigentliche Form der Universalphilosophie“ zugleich nur eine „lanx satura“, „fermenta cognitionis“ und am Ende „Randglossen“ bleibe.⁸ Hierin drücken sich Allgemeinheit und Individuation zugleich fragmentarisch aus und öffnen sich dem beständigen Verweis auf diejenigen Inhalte, zu denen das Fragment *universale Randglossen* bildet. Daher müsse

⁵ Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 238.

⁶ Ebd.

⁷ a. a. O., 22.

⁸ a. a. O., 259.

ein Fragment neben seiner Öffnung auch „gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.“⁹

Bärbel Frischmann fasst auf diesem Boden übersichtlich die Grundcharakteristika der Transzendentalpoesie wie folgt zusammen: es gehe in ihr „nicht um die Abbildung der Wirklichkeit“, sie stelle eher „das Produzierende mit dem Produkt dar“, mache „so das Subjekt als entscheidende Kunstinstanz geltend“ und habe „selbst philosophisch-reflexive Kompetenz“.¹⁰ Vor allem vom letzten Aspekt aus wirft sich ein erstes Licht auf die fortwährend philosophischen Implikationen der Transzendentalpoesie, die „im System der transzendentalen Gedanken zugleich eine Charakteristik des transzendentalen Denkens enthielte“¹¹ und auf diese Weise einmal mehr ihr eigenes Tun in dessen Vollzug mit darstellt. Tanehisa Otabe weist deshalb darauf hin, es handle sich bei transzendentalpoetischen Fragmenten stets sowohl um Gerichtetheiten auf ein zu öffnendes Ausdrucksziel hin als auch um Überbleibsel aus einem lange schon erreichten Gedanken.¹² Das Fragment ist der Nachhall einer bereits gefertigten Entwicklung, die nunmehr zur zielhaften Wiederentwicklung aufruft. Frischmann verortet die wesentlichen Merkmale eines solch fragmentarischen Werkwerdens des Werkes daher in seiner dialektisch bestimmten „innere[n] Konstruktion“,¹³ die es wesentlich nur von sich her gewinnt.

Es handle sich deshalb bei der Transzendentalpoesie insgesamt, so Schlegel weiter, nicht so sehr um eine spezifische literarische Textgattung oder überhaupt bloß um bestimmte Texte oder Werke. Vielmehr liege sie in der Forderung, „dass alles poetisiert werden soll“ und in einer „Mischung aller Kunstarten“ hin auf „eine Poesie“, wie es auch nur „eine Philosophie“ gebe.¹⁴ Das Poetische besteht in der Pluralisierung der Formen, die in ihrer Vielfalt überhaupt erst auf die universelle *eine Poesie* hinweisen, welche in ihnen allen am Werke ist. Die Universalität dieser Poesie schlägt sich umgekehrt, so der Anspruch, jedes Mal in der Selbstreferenzialität jeder besonderen Form als ihre Poesie der Poesie nieder. Man mag an dieser Stelle obendrein an Novalis' Parallelisierung mit der Philosophie denken, die ebenso allein dort ihren Ursprung habe, wo sich das Philosophieren selbst

⁹ a. a. O., 206.

¹⁰ Bärbel Frischmann, *Vom transzendentalen zum frühromantischen Idealismus*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 2005, S. 310.

¹¹ Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 238.

¹² Tanehisa Otabe, „Friedrich Schlegel and the Idea of the Fragment: A Contribution to Romantic Aesthetics“, *Aesthetics* 13 (2009), S. 61f.

¹³ Frischmann, *Vom transzendentalen zum frühromantischen Idealismus*, S. 309.

¹⁴ Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 239.

philosophiere.¹⁵ Poesie und Philosophie rücken im transzendentalpoetischen Fragment in größter Nähe zusammen.

Von hier aus ist es daher nicht verwunderlich, dass auch Schlegel im Hinblick auf diese bloße Fragmentpoesie zugleich und wiederholt mit Begriffen wie „höchste Art“, „Universalität“, „rein“ oder „vollständigste Poesie“ operiert.¹⁶ Denn die vielfältige *Mischung aller Kunstarten* ist in ihr nicht ein bloßes Aggregieren, so als würde man künstlerische Koinzidenzen übereinander aufhäufen. Ihre in ihnen allen pulsierende Universalität liegt in ihrer jeweiligen transzendentalpoetischen Selbstreferenz, d.h. in demjenigen Einheitspunkt, von dem her sie alle als „Produkt“ ihres je genuin besonderen und eigenen „Produzierenden“¹⁷ erscheinen und dieses Produzierende mit darstellen.¹⁸ Es handelt sich hierbei um den Ausdruck eines logisch-geistigen Verhältnisses im Werk, das man wiederum die Freiheit nennen kann. Der *genuine* Charakter eines jeden Werkes *ist* das anschauliche Widerspiel dieser Freiheit. Von hier aus ließe sich deshalb mit demselben Recht sagen, der transzendentalpoetische Einheitspunkt der Pluralität ist die sich in einem jeden Kunstakt darstellende Freiheit seiner Selbstreferenz.

Gerade in den *Athenaeums-* und *Logologischen Fragmenten* lässt sich die Pluralität des Kunstaktes an zahlreichen Stellen zeigen. Untersuchen doch diese selbst poetischen Fragmente zugleich die transzendente Wirkungsfähigkeit unterschiedlicher poetischer Formen, sei es als Thematisierung von Text- und Kunstgattungen, sei es als Reflexion unterschiedlicher Gestaltungen wie Zynismus, Ironie, Humor und dergleichen, sei es letztlich unter Hereinnahme einer Theoretisierung von Kognitions- und Emotionsfunktionen wie Langeweile oder Einbildungskraft und transzendentallogischen Formen wie Idealität oder Realität.¹⁹ Allesamt werden sie als poetische Akte verstanden, gleichgültig ob sie Kunstwerke schaffen, erleben oder reflektieren.

¹⁵ Novalis, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 53.

¹⁶ Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 247.

¹⁷ a. a. O., 238.

¹⁸ Die Begriffe *Produzieren* und *Produkt* im Kontext der Philosophie weisen frappante Parallelen zur zeitgenössischen Transzendentalphilosophie eines Kant, Fichte oder Schelling auf. Schon in §1 von Fichtes *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* (1794) taucht der Begriff „Product“ auf und verdichtet sich ab da (vgl. Johann Gottlieb Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*. Hamburg: Meiner 1997). Ebenso schon in den Frühschriften Schellings, vgl. etwa *Vom Ich als Prinzip der Philosophie* von 1795 (Leipzig: Fritz Eckardt 1907), §15. Wir sagen hier *Parallelen*, weil die fragmentarische Form bewusst nicht mit traktathaften Zitationen, sondern randglossenhaften Verweisen operiert. Die Namen jener Denker kommen immer wieder vor, ihr Denken wird jedoch nirgends systematisch abgehandelt.

¹⁹ z.B. Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“: 2, 16, 110, 111, 225, usf. oder Novalis, *Gesammelte Werke* 3, S. 21, 24, 25, 60, 66, 67 usf.

Besonders markant zeigt sich dieser universale Zugang etwa dort, wo die *Mathematik* als poetisches Tun qualifiziert wird, das seine eigene Poesie in seinem individuellen Akt offenlegt: „Die Mathematik ist gleichsam eine sinnliche Logik, sie verhält sich zur Philosophie, wie die materiellen Künste, Musik und Plastik zur Poesie.“²⁰ Eine *sinnliche Logik* sein zu können, stellt das Mathematische durch seine Ausführung als poetische Form von sich selbst dar. Schlegel greift übrigens in diesem Zusammenhang unausgesprochen in die philosophischen Grundlagen von Transzendentalität, näher hin diejenigen Kants, zurück.²¹ Am Beispiel der Mathematik zeigt sich einmal mehr der universelle Anspruch, *Poesie* in je besonderer Weise in jedwedem Handeln auffinden zu können, insofern dieses Handeln sein eigenes Sichausdrücken mit ausdrückt. Ein jedwedes Tun wird durch seine potenziell an ihm ausdrückbare Selbstreferenzialität zu einem poetischen Tun qualifiziert. Ein weiteres Beispiel jenseits von Textgattungen wäre die *Religion*, von der Schlegel sagt, „nichts ist je religiös, was nicht ein Produkt der Freiheit ist“.²²

Alledem korrespondiert, dass die universelle Form des Kunstaktes, Schlegel nennt sie „Schönheit“, niemals „bloß für einen gegebenen Gegenstand“²³ gehalten werden könne, der – so wohlgefertigt er auch sein mag – jener Selbstdarstellung des Freiheitsaktes entbehrt. Denn genau jener Akt ist es erst, den alle Kunst in ihrer Vielfalt immer wieder zum Ausdruck bringt und allein im Ausdruck wiederholen kann. Wird er im Werk bloß als gegebene Eigenschaft oder dergleichen aufgefasst, verliert sich jeder transzendente Zugang und das Werk ist bloß hingestelltes Ding. Demgegenüber findet im universalpoetisierenden Kunstschaffen die andauernde Wiederholung dessen statt, was Schlegel das *transzendente Faktum* nennt.²⁴ Dieses Faktum ist die *Freiheit* des Schaffens. Von ihr her

²⁰ Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 365.

²¹ Die erkenntnisleitenden Formen sinnlicher Anschauung schlagen sich bei Kant in der Fundierungsleistung mathematischer Naturwissenschaften für den Begriff des Gegenstandes nieder. Deshalb fragt Kant am Beginn seiner Logik der Erkenntnisbegründung in den Worten der *Prolegomena*: „Wie ist reine Mathematik möglich?“ und „Wie ist reine Naturwissenschaft möglich?“ (vgl. Immanuel Kant, *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, §§6–35). Für die Beantwortung beider Fragen spielt die Theorie der Sinneswahrnehmung durch raumzeitliche Formen eine zentrale Rolle. Deshalb mag auch Schlegel auf den Begriff einer „sinnlichen Logik“ kommen, der bei ihm aber zugleich über die kantische Philosophie hinausgeht. Denn für Kant würde so etwas wie eine „sinnliche Logik“ einen äußerst problematischen Begriff darstellen, indem er streng zwischen Sinnlichkeit und Verstand (Logik) trennt. (vgl. *Kritik der reinen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, B 74).

²² Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 233.

²³ a. a. O., 256.

²⁴ Ebd.

ströme auch die Einheit der Philosophie und der Poesie: „Und welche Philosophie bleibt dem Dichter übrig? Die schaffende, die von der Freiheit, und dem Glauben an sie ausgeht, und dann zeigt wie der menschliche Geist sein Gesetz allem aufprägt, und wie die Welt sein Kunstwerk ist.“²⁵ Die Welt wird Arena freier und sich versuchender kreativer Selbstreferenzialität, welche als im Kunstschaffen stets miterscheinende Poesie der Poesie zugleich transzendental das Gesetz des menschlichen Geistes ausdrückt. Frischmann merkt daher an, es könne sich bei der Rede von einer „Poesie der Poesie“ eine Parallele zur philosophischen Konzeption eines transzendentalen „Wissen[s] vom Wissen“ bei Fichte ergeben.²⁶ Es handelt sich im Gesetz des menschlichen Geistes um das *transzendente Faktum*, das selbst mit in die Ausführungen eingeflochten werden können muss. Widrigenfalls würde das, was in den hier besprochenen Fragmenten behauptet wird, selbst seiner poetischen Bedeutung und Funktion entbehren. Die Form des *Fragment* fordert in ihrer bruchstückhaften und zugleich selbstreferenziellen Durchführung ihre transzendente Adäquatheit für den durch sie aufgeworfenen poetischen Inhalt. Kurzum, sie fordert sich als *Freiheitsausdruck*.

Insgesamt lassen sich mit Schlegel die hier versammelten Forderungen daher als eine „romantische Poesie“ bezeichnen, die zugleich „progressive Universalpoesie“ sei.²⁷ Das Verhältnis von Fragment und Universalität vermittelt sich durch die Beifügung „progressiv“. Sie ist eine genetisch-organische Poesie, die sich in beständiger Selbsterkundung und -entwicklung befindet, *indem* sie hierin Ausdruck der Freiheit bleibt. Der Ausdruck *organisch* tritt besonders bei Novalis in den Vordergrund, der die Organizität der Transzendentalpoesie als eine in steter Entwicklung befindliche „künftige transzendente Poesie“²⁸ begrift. Ernst Cassirers Analyse der Sprachauffassung der Romantik weist vermehrt auf die zentrale Bedeutung solche einer symbolischen Logik des *Organischen* hin.²⁹ Der in ihr liegende genetische Charakter romantischer Poesie ist ein stets der Zukunft gewidmeter, indem sich poetische Formen je wieder als der selbstreferenzielle Ausdruck ihrer eigenen Darstellungshandlung gewinnen können sollen. In solch einer vielfältigen Gewinnung besteht die Progression einer individuierenden Universalpoesie. Vom „größten Systeme der Kunst“

²⁵ a. a. O., 168.

²⁶ Frischmann, *Vom transzendentalen zum frühromantischen Idealismus*, S. 310.

²⁷ Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 116.

²⁸ Novalis, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 25.

²⁹ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache*. Hamburg: Meiner 2010, S. 95–97.

enthalte sie daher alles „bis zum Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang.“³⁰ Im folgenden Passus formuliert Schlegel die vielleicht durchdringlichste Darstellung dieses Anspruches. Diese Poesie

kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren, sei ihr Eins und Alles; und doch gibt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken: so daß manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben. Nur sie kann gleich dem Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird. Die romantische Poesie ist unter den Künsten was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andre Dichtarten sind fertig, und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art, und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.³¹

Erstens taucht in diesem Passus einmal mehr der Gestus selbstreferenzieller Individuation auf, der die Darstellungsweise mit ihrem Inhalt vereinigt. Solch ein *Einmal Mehr* hat dabei methodischen Charakter, indem sich der universale Charakter in fragmentierter Form immer wieder ausdrücken muss. Das Fragment ist kein abschließender Traktat. Zweitens ist der nochmalige Hinweis auf den organischen Werdenscharakter der romantischen Poesie entscheidend. Sie ist beständige Aufgabe ihrer eigenen Darstellung und der Darstellung des Darstellens und kann daher niemals als eine abgeschlossene Gattung eingefangen werden. In dieser *offenen, freien*

³⁰ Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 116.

³¹ a. a. O., 116.

Transzendentalität wurzelt es, dass die romantische Poesie „die Dichtkunst selbst“ sein soll – nicht etwa eine bestimmte Spielart derselben. Frischmann nennt so etwas mit Recht den stets „nur approximativ und nur symbolisch“ vorgehenden Charakter des transzendentalpoetischen Werkes.³²

Der deshalb immerzu spezifisch-fragmentarische und zugleich universal sein sollende Aufwurf jener Poesie ist bis jetzt allerdings weiter nur eben dies: ein wiederholter Aufwurf und eine Forderung. Die romantische Poesie konstruiert sich in den untersuchten Fragmenten als Programmanspruch. Kann aber nicht *dargestellt* werden, inwieweit sich dieser bloße Anspruch auch *transzendental* fundieren und sich dieserhalb die *Transzendentalpoesie* ebenso zu einer *Transzendentalpoetologie* entwickeln lässt, handelt es sich weiter um bloße Aufwürfe und Forderungen. Ihr fehlt dann die *Poesie ihrer eigenen Poesie*. Aus diesem Grund muss nun der Begriff des Transzendentalen selbst in den Blick genommen werden, den wir bisher bewusst unerläutert ließen.

4. Die Begründung: Die Logik der Transzendentalpoesie

Der Begriff *transzendental*, wie er von Schlegel und Novalis verstanden wird, entstammt ursprünglich der Philosophie Immanuel Kants. Von dort aus mag er – auch vermittelt durch Kants Nachfolger – seinen Einfluss auf beide entwickelt haben. Kant selbst wird deshalb von Schlegel mit anerkennendem Gestus als „der Kopernikus der Philosophie“³³ gewürdigt und allein in den *Athenaeums-Fragmenten* häufig besprochen. Für Novalis gilt ähnliches. Nikolaus Lohse hat gezeigt, wie auch er in poetologischen Versatzstücken seines Denkens immer wieder direkt von Kant her beeinflusst war.³⁴

Wir interessieren uns nun vor allem für die *poetische* Funktion, die im ursprünglich kantischen Konzept der *Transzendentalität* liegt. Schlegel und Novalis nehmen dessen Aufklärung, ihrer eigenen Poetik entsprechend, in *fragmentarischen* Andeutungen vor, die mit gerade so viel philosophischem Hinweis befüllt sind, dass nun der Rest von denjenigen Denkern her angegangen werden kann, auf die sie verweisen. Wir werden gleichsam durch die Provokation der unausgeführt bleibenden fragmentarischen Form dazu provoziert, die zugrunde liegenden philosophischen Systeme aufzusuchen und deren Begriffe in poetische Bewegung zu bringen. Auf diese Weise sollen jene Systeme eine Fundierungsleistung ermöglichen, deren die fragment-

³² Frischmann, *Vom transzendentalen zum frühromantischen Idealismus*, S. 309.

³³ Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 220.

³⁴ Vgl. Nikolaus Lohse, *Dichtung und Theorie. Der Entwurf einer dichterischen Transzendentalpoetik in den Fragmenten des Novalis*. Heidelberg: Winter 1988, 85ff.

arische Poesie bedarf, um ihre Aufwürfe als *transzendental* zu rechtfertigen. Dass also, wie Jan Urbich ausführt, „weder Friedrich Schlegel noch Novalis eine solche Theorie systematisch entwickelt und dargeboten“ haben, wodurch ein auffordernder „Experimentalcharakter ihres Denkens impliziert“ sei,³⁵ ist weniger ein Problem, sondern mehr der freie Zug ihrer fragmentarischen Poetik.

Wohlan, Kant sagt uns also: „Ich nenne alle Erkenntnis transzendental, die sich nicht sowohl mit Gegenständen, sondern mit unserer Erkenntnisart von Gegenständen, insofern diese a priori möglich sein soll, überhaupt beschäftigt.“³⁶ *Transzendental* ist ein Erkennen also, wenn es seine Inhalte auf eine ganz bestimmte Weise in den Blick nimmt. Es beschreibt oder rekonstruiert sie nicht bloß als etwas Gegebenes, sondern nach der Frage, wie die erkannten Gegenstände ursprünglich (hier: a priori) überhaupt *als diese Gegenstände möglich* sind. In anderen Worten ist die transzendente Betrachtung eine solche, die nach den im Betrachten liegenden Möglichkeitsbedingungen des Betrachteten fragt. Die Tätigkeit des Betrachtens selbst gibt die mitdarzustellenden Formen vor, in denen ihm das Betrachtete sodann auftreten kann. Diese vorausgesetzten Formen zu untersuchen, heißt *Transzendentalphilosophie* zu betreiben. Das ist Kants vielgenannte kopernikanische Wende in der Philosophie. Er sagt an berühmter Stelle: „Der Verstand schöpft seine Gesetze nicht aus der Natur, sondern schreibt sie dieser vor.“³⁷ Erst dadurch wird die Natur eine erkennbare Natur *für uns*. Das Erkennen selbst integriert den Gegenständen diejenigen Grundgesetze, an deren Hand die Gegenstände dem Erkennen sodann *seine* Gegenstände werden. Durch derlei ursprüngliche Voraussetzungen requalifiziert das Erkennen die Gegenstände zu sog. „Erscheinungen“³⁸ für uns, über die hinaus wir bloß mutmaßen und nicht tatsächlich etwas *wissen* können.

Dieser Akt der Requalifikation kann nun von Schlegel oder Novalis her *poetisch* genannt werden. Denn ihm wohnt zugleich eine „symbolische Konstruktion der transzendentalen Welt“³⁹ inne, von der Novalis als Kernkompetenz der Transzendentalpoesie spricht. Der Begriff einer „symbolischen Konstruktion“ ist dabei entscheidend. In ihm geht das

³⁵ Jan Urbich, „Friedrich Schlegels frühromantischer Symbolbegriff“, *Athenäum – Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 23, hg. v. U. Breuer, N. Wegmann. Paderborn, Wien, München, Zürich: Schöningh 2013, S. 77f.

³⁶ Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 25.

³⁷ Kant, *Prolegomena*, §36.

³⁸ Mit diesem Begriff beginnt die *Kritik der reinen Vernunft* bereits in ihrem ersten Paragraphen und er bildet von da an einen der Schlüsselbegriffe der kantischen Philosophie (vgl. *Kritik der reinen Vernunft*, B 34).

³⁹ Novalis, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 26.

kantische Konzept der Erscheinung auf. Wo nämlich bei Kant der Begriff „Erscheinung“ noch meist auf den Gegenstand mathematischer Naturwissenschaften restringiert ist,⁴⁰ nimmt er bei Novalis überhaupt den Charakter des „Symbolischen“ an. Hierdurch reformuliert sich das *Transzendente* zu einem Akt allgemein symbolischer Konstruktion *jeder* Erfahrungswirklichkeit. Dies heißt es mit Schlegels oben zitierten Worten, dass der menschliche Geist sein Gesetz allem aufprägt. Auf solch einer poetischen Erweiterung des kantischen Erscheinungsbegriffes gründet Violetta Waibels Hinweis, dass die „von Schlegel thematisierte Selbstreferentialität [...] in der von Kant initiierten Transzendentalphilosophie nicht in gleicher Weise anzutreffen“⁴¹ sei. Sie dehnt nämlich deren Anliegen einer Fundierung des wissenschaftlichen Erkennens bei Kant zum Anliegen einer symbolischen Einholung der ganzen Welt aus.

Die symbolischen Erscheinungen selbst sollen *als transzendente Symbole* den Vollzug ihres eigenen Aktes *darstellen*. Transzendente Erfahrungsermöglichung wird zur symbolischen Konstruktion ihrer eigenen Tätigkeit in deren Vollzug. Das heißt es in Schlegels Worten, in allem eine Poesie der Poesie zu betreiben, und die kantische Welt der Erscheinungen als eine jederzeit *poetische Welt* zu identifizieren. Wegen dieses philosophischen Grundbaues nennt Novalis die Transzendentalpoesie eine Mischung aus Philosophie und Poesie und fügt hinzu, sie enthalte durch ihre allgemeine Konstruktion der Wirklichkeit zum Symbolischen insgesamt und „überhaupt das Transzendente“.⁴² Die hier beanspruchte Mischung aus Philosophie und künstlerischem Tun nimmt Lars-Thade Ulrichs berechtigt in den Blick, wenn er im Kontext seiner größeren Studie zur Transzendentalpoesie darauf hinweist, sie sei eine Kunst, die „Erkenntnis vermitteln“ könne und bewirke so, dass „das ‚Schöne‘ auch ‚wahr‘ sein“ könne und führe hierdurch zu einer geradezu platonisch geprägten Zusammenführung dieser beiden Kategorien. Damit sei, so Ulrichs, einer reduzierten und bloß „emotivistischen Ästhetik“ von vorneherein ein Riegel vorgeschoben.⁴³ Auch Klaus Vieweg deutet fruchtbar auf die gleichberechtigte und ergänzende Synthese von Kunst bzw. Poesie und Philosophie im ästhetisch fundierten Erkenntnisakt in der Schlegel’schen Fragmentarik hin und zieht dabei

⁴⁰ Eine spätere Erweiterung des Erscheinungsbegriffes findet erst in der *Kritik der Urteilskraft* statt, wo – ganz ähnlich diversen romantischen Ideen – von einer *Natureteleologie* die Rede ist, die nicht mehr allein mathematisch-naturwissenschaftlich, sondern ästhetisch und religiös orientiert wird. (vgl. v.a. *Kritik der Urteilskraft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974, §§61ff.)

⁴¹ Violetta Waibel, „Transzendentalpoesie im Kontext des Deutschen Idealismus“. In: *Handbuch Literatur und Philosophie*, hg. v. H. Feger. Berlin: Springer 2012, S. 47.

⁴² Novalis, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 26.

⁴³ Lars-Thade Ulrichs, *Die andere Vernunft*. Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 262.

Parallelen zu Nietzsche und Derrida.⁴⁴ Solche Bezüge mögen zwar klärungsbedürftig sein, denn sowohl zumindest bei Nietzsche scheint ein gewisser Überhang zum Ästhetischen gegenüber dem Begrifflichen vorzuliegen, doch bieten sie weitreichende Anknüpfungspunkte. Das Transzendental-symbolische ist jedenfalls ein Symbolisches, das die Genese seiner Symbolizität mit zur Erscheinung und damit ebenso zur *Erkenntnis* zu bringen bestrebt ist. Es operiert mit der stets mehr oder weniger gelingenden *Mitdarstellung* seiner eigenen Möglichkeitsbedingungen. Der künstlerischer Akt wird auf diese Weise ein Akt der *Ermöglichung* von Erfahrungswirklichkeit mitsamt der (stets fragmentarischen) Darstellung dieser Ermöglichungsleistung. Er ist in kantischer Sprache jener Akt, durch den die jeweilig individuelle Art und Weise des *Erscheinenkönnens* der Erscheinung selbst in der Erscheinung erscheint. So etwas heißt symbolische Konstruktion der transzendentalen Welt.

Lässt sich allerdings in diesem Kontext nicht ausdrücken, *wie* die hier beanspruchte Symbolwerdung der Welt durch Poesie möglich ist, bleiben wir weiterhin in Behauptungen und Forderungen stehen. Zum Eingang in diese komplexe Frage ist in Erinnerung zu rufen, mit welchem Verweis Schlegel sein längeres Fragment zur Transzendentalpoesie beginnt: sie sei eine Poesie, „deren eins und alles das Verhältnis des Idealen und des Realen ist“⁴⁵ sowie als Universalpoesie eine solche, die „zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen“⁴⁶ könne. Diese Formulierungen beinhalten zunächst die von Kant her angedeutete Transformation von Gegenständen zur Erscheinungen. Nun ist mit Blick auf das Verhältnis des Idealen und Realen zu klären, welcher Logik diese Transformation folgt.

a) Schematismus und Symbolwerdung

Kant führt zur näheren Erklärung der Logik jenes Verhältnisses einen zentralen und in der Kantforschung vieldiskutierten Begriff ein: das transzendente *Schema*.⁴⁷ Er bietet den Schlüssel zum Verständnis transzendentalpoetischer Symbolwirklichkeit.

⁴⁴ Klaus Vieweg (Hg.), *Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche. Transzendentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen*. Paderborn: Schöningh 2009, S. 10.

⁴⁵ Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 238.

⁴⁶ a. a. O., 116.

⁴⁷ Das transzendente Schema tritt in der *Kritik der reinen Vernunft* erstmals als Konzept zur Lösung des Problems der Vermittlung von Sinnlichkeit und Verstand im Erkenntnisakt auf.

Nach Kant fungiert ein transzendentes Schema für das Erkenntnisvermögen als „Methode“, „einem Begriff sein Bild zu verschaffen“⁴⁸. Das Schema ist also weder Begriff noch Bild, weder Form noch Inhalt, weder Darstellen noch Dargestelltes, sondern die *Methode* ihrer Vermittlung. Es ist die sich mitdarstellende *Methode* der Darstellung des Dargestellten. In der Idee einer *Methode* sehen wir den Schlegel’schen Gedanken einer *Progressivität* der Poesie und in der Sprache Novalis’ denjenigen des *Organischen* auftreten. Nicht ein bestimmtes, festzuhaltendes Bild in einer bestimmten Gestalt, kein definierter Begriff oder Theoriebau ist das *Schema*, sondern die sich mitdarstellende Gestaltungstätigkeit selbst im Verlauf ihrer eigenen Ausführung, das Erscheinen des Erscheinens, die Poesie der Poesie. Es lässt sich daher überhaupt kein starres Schema der symbolischen Konstruktion von Wirklichkeit beschreiben. Seine dynamische Progressivität wird nur aus dem sich durchführenden Darstellungsprozess als dessen Verfahren gewonnen und kann nicht in einem einfachen Bild, einer einfachen Vorstellung oder einem definierten Terminus festgehalten werden. Wenn überhaupt, so kann man sagen, das Schema *leuchtet im Akt des Ausdruckes auf*, es ist *Phänomen* im ursprünglichen Sinne: Sich-Zeigendes. Waibel weist in diesem Kontext mit Recht auf den beständigen Versuch der Transzendentalpoesie hin, das Unsagbare zur Sprache zu bringen, ohne es in ein bloßes Konstatiertwerden umzufunktionieren.⁴⁹ Auch Urbich betont, dass bei Schlegel der Symbolbegriff „die Bedingungen und Ausschlüsse der symbolischen Leistungen indirekt offenlegt“.⁵⁰ Das Schema ist in dieser *Indirektheit* das oben in Schlegels Worten angedeutete frei in der Mitte Schwebende zwischen Dargestelltem und Darstellendem und hiermit der eigentliche und stets nur *indirekt* darstellbare Gegenstand der Transzendentalpoesie. Denn es ist das *poetische Verfahren*, das sich als Ermöglichungsbedingung der ausgedrückten Symbolwirklichkeit zeigt. Es ist der universal freie Grundlegungsakt, der sich in jeder Requalifikation der Wirklichkeit zum Symbolisch-Poetischen auf eine je genuine anschaulich-aufleuchtende Weise eines jeden Symbols wiederholt. Dies ist es, was Schlegel mit der poetischen Vermittlung des Idealen und Realen im Auge hat: die transzendental-schematische Erscheinung von Symbolizität in jedem Symbol.

Die Hauptfrage lautet, wie letzterer auf erstere angewendet werden könne. Das Schema fungiert dabei weder als sinnlich wahrnehmbarer Gegenstand noch als gedachter Begriff, sondern als zwischen beiden stehendes Vermittelndes. (vgl. Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 176ff.)

⁴⁸ Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 179.

⁴⁹ Waibel, „Transzendentalpoesie im Kontext des Deutschen Idealismus“, S. 48ff.

⁵⁰ Urbich, „Friedrich Schlegels frühromantischer Symbolbegriff“, S. 119.

b) Schema und Sprache

Schlegels Rede vom „Schweben“ deutet nun von selbst bereits auf einen anderen einflussreichen nachkantischen Entwickler des transzendentalen Denkens hin, nämlich Fichte. Wo Kant von einem „Schema der Einbildungskraft“⁵¹ spricht, redet Fichte von einem produzierenden „Schweben der Einbildungskraft“⁵² in ganz ähnlicher Funktion. Ives Radrizzani hat mit Recht auf die philosophischen Hintergründe und Einflüsse hingewiesen, die Schlegel und Novalis in Fichtes *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* fanden und v.a. aus seiner „Auffassung des transzendentalen Denkens“ auf die „Ästhetik zu übertragen“ unternommen haben.⁵³ Radrizzani beerbt damit die umfassendere Bearbeitung dieser Beziehung, die davor schon von Roland Heine vorgelegt wurde und in der von Fichte her v.a. Novalis' Idee einer symbolischen Konstruktion als einer inmitten zwischen Ich und Nicht-Ich schwebenden Tätigkeit begriffen wird.⁵⁴ Christoph Asmuth hat in diesem Kontext gezeigt, wie v.a. Novalis dazu kommt, Fichtes Konzept der schwebenden Einbildungskraft mit einer „poetologischen Umdeutung“ zu versehen, die letztlich die „Poetisierung der Wissenschaft“ zum Ziele habe.⁵⁵

Über die *Wissenschaftslehre* hinaus äußert sich dieser Zusammenhang dort, wo Fichte die kantische Lehre vom transzendentalen Schematismus in seiner vergleichsweise wenig beachteten Schrift *Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprung der Sprache* mit dem Sprechakt zusammendenkt. Aus Sicht der romantischen Poesie formuliert er darin schon einige Jahre vor Schlegel und Novalis so etwas wie ein Manifest des Transzendentalpoetischen:

Es mußten also auch Zeichen für jene Vorstellungen aufgefunden werden. Diese Zeichen finden sich, bei übersinnlichen Ideen aus einem in der Seele des Menschen liegenden Grunde, sehr leicht. Es giebt nämlich in uns eine Vereinigung sinnlicher und geistiger Vorstellungen durch die Schemate, welche von der Einbildungskraft hervorgebracht werden. Von diesen Schematen wurden Bezeichnungen für geistige

⁵¹ Kant, *Kritik der reinen Vernunft*, B 180.

⁵² Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*, S. 155ff. (GA I 233ff.).

⁵³ Ives Radrizzani, „Zur Geschichte der romantischen Ästhetik. Von Fichtes Transzendentalphilosophie zu Schlegels Transzendentalpoesie“, *Fichte-Studien* 12, hg. v. K. Hammacher, R. Schottky, W. H. Schrader. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1997, S. 181.

⁵⁴ Roland Heine, *Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann*. Bonn: Bouvier 1974, dort besonders: S. 42-92.

⁵⁵ Christoph Asmuth, „Das Schweben ist der Quell aller Realität – Platner, Fichte, Schlegel und Novalis über die produktive Einbildungskraft“. In: *System und Kontext. Frühromantische und frühidealistische Konstellationen*, hg. v. Rolf Ahlers. Lewiston, Queenston, Lampeter: Edwin Mellen Press 2004, S. 366f.

Begriffe entlehnt. Nämlich das Zeichen das der sinnliche Gegenstand, von welchem das Schema hergenommen wurde, in der Sprache schon hatte, wurde auf den übersinnlichen Begriff selbst übertragen. Diesem Zeichen lag nun freilich eine Täuschung zum Grunde, aber durch dieselbe Täuschung wurde es auch verstanden, weil bei dem andern, welchem der geistige Begriff mitgeteilt wurde, an dem gleichen Schema auch der gleiche Gedanke hieng. — So muß, um ein recht auffallendes Beispiel zu geben, die Seele, das Ich, als unkörperlich gedacht werden, in so fern es der Körperwelt entgegengesetzt ist. Wenn es aber vorgestellt werden soll, so muß es außer uns gesetzt, folglich unter die Gesetze, nach welchen Gegenstände außer uns vorgestellt werden, unter die Formen der Sinnlichkeit gebracht, und mithin im Raume vorgestellt werden. Hier ist ein offenbarer Widerstreit des Ich mit sich selbst: die Vernunft will, daß das Ich als unkörperlich vorgestellt werde, und die Einbildungskraft will, daß es nur als den Raum erfüllend, als körperlich erscheine. Diesen Widerspruch sucht der menschliche Geist dadurch zu heben, daß er etwas, als Substrat des Ich, annimmt, das er allem, was er als grobkörperlich kennt, entgegensetzt. Also wird der Mensch, wenn er noch gewohnt ist, Materialien zu seinen Vorstellungen vorzüglich durch den Sinn des Gesichts zu erhalten, zu einer Vorstellung des Ich, einen solchen Stoff wählen, der nicht in die Augen fällt, den er aber sonst wohl spürt, z. B. die Lust, und wird die Seele Spiritus nennen.⁵⁶

Die poetische Vermittlung des Idealen und Realen kommt hier unter den Namen des sinnlichen Gegenstandes und des übersinnlichen Begriffes zum Ausdruck. Ins Verhältnis werden beide wiederum durch das Konzept des *Zeichens* gesetzt und stehen damit in innigem Zusammenhang mit Novalis' Idee einer „symbolischen Konstruktion“.⁵⁷ Heine denkt auf dieser Basis v.a. die „Symbolsprache“ in Novalis' Fichte-Rezeption als das Vehikel der ganzen Transzendentalpoesie.⁵⁸ Frischmann hat überdies den Einfluss der Fichte'schen Theorie der Einbildungskraft als Vermittlerin des Idealen und Realen auf Schlegels Konzeption ausgewiesen. Schlegel betone darin, so Frischmann, ein „organisches Verständnis des Ideals“, das nicht bloß eine Sammlung voller „Fantome“ sei, sondern das im Vermittlungspunkt von

⁵⁶ Fichte, „Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprung der Sprache“, *Philosophisches Journal einer Gesellschaft deutscher Gelehrten* 1, Nr. 4 (1795), S. 299f. (GA VIII, 322f.).

⁵⁷ Überhaupt stellt die Rede von der Vermittlung des Idealen und Realen bei Fichte und ebenso schon beim frühen Schelling ein zentrales philosophisches Kernproblem dar. Vgl. Fichte, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*. Hamburg: Meiner 1997 [EA 1794]), §8, II; Schelling, *Vom Ich als Prinzip der Philosophie*. Leipzig: Fritz Eckardt [EA 1795], §15.

⁵⁸ Heine, *Transzendentalpoesie*, S. 75ff.

„Einzelheit und Allgemeinheit“, den auch wir betonen, seine Realität gerade als „deutungsoffen“ (für uns: fragmentarisch) beibehalten könne.⁵⁹

Aber nicht nur sprachliche Ausdrücke wie „transzendental“, „Ideales“, „Reales“, „Einbildungskraft“ oder „Schweben“ spiegeln das Gepräge etwa eines Kant, Fichte oder, worauf Ulrichs hinweist,⁶⁰ Gedanken des *Ältesten Systemprogrammes des Deutschen Idealismus* im Konzept der Transzendentalpoesie. Von Fichte her wird vielmehr in der zitierten Stelle die *Logik* des transzendentalen Symbolaktes *poetisch* denkbar. Fichte spricht nämlich davon, dass die Sprache aus ihren stets zunächst der Sinneserfahrung nachempfundenen Zeichen Schritt für Schritt die Symbolisierung für das Nichtsinnliche gewinnt. Diesen Übergang nennt er von Kant her *Schemate*. Sie sind ein Verfahren der Vereinigung des Idealen und Realen durch die poetische Funktion des in diesem Verfahren entstehenden *Zeichens*. Schritt für Schritt findet in solch einem progressiven Prozess die Konstruktion der Symbolfunktion der Sprachzeichen und mit ihr die transzendente Konstruktion der symbolischen Welt im Ganzen statt. Im Sinne einer solchen Progression darf einmal mehr auch eine Parallele zu Cassirer gezogen sein, der ebenso von einer Progressivität selbstständiger Symbolindividuationen ausgeht.⁶¹

Nun bleibt aber noch die Frage übrig, auf welche Weise nicht nur die Symbole entstehen, sondern umgekehrt unsere Erkenntnisart der Welt durch diese gewonnen Symbole ermöglicht wird. Diese Frage ist gleichbedeutend mit derjenigen, ob die Transzendentalpoesie ihren eigenen poetischen Akt *zur Erscheinung bringen* könne und sich somit tatsächlich als Poesie ihrer eigenen Poesie erweise.

In der Ausdrucksweise Fichtes ist nun die zentrale Operation, mit der eine transzendentschematische Symbolsprache verfährt, die *Täuschung*. Was er Täuschung nennt, ist kein bloßes Falsum, sondern beinhaltet den affirmativen Akt der Requalifikation der Welt zu einer Welt der Zeichen. Aus Schlegel'scher Sicht wird die Welt hierdurch überhaupt als eine poetische Welt zugänglich. Wie ist diese transzendente Täuschung ins Symbolische hinein zu verstehen? Der im Symbol liegende Schematismus ermöglicht als *Vermittlungsverfahren von Idealität und Realität* eine Konfrontation mit potenziell mehr oder weniger *angemessenen Ausdrücken*. In anderen Worten

⁵⁹ Frischmann, *Vom transzendentalen zum frühromantischen Idealismus*, S. 205.

⁶⁰ Ulrichs, *Die andere Vernunft*. Berlin: Akademie Verlag 2011, S. 262ff.

⁶¹ Vgl. Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache*, S. 23, wo Cassirer darauf hinweist, die Symbolgebung sei als je „frei entworfene[s] Zeichen“ der Ort, an dem der Geist „zugleich sich selbst und die eigene Gesetzlichkeit seines Bildens erfaßt.“ Deshalb müsse die „Leistung jeder einzelnen [symbolischen Form] an ihr selbst, nicht an Maßstäben und Forderungen irgendeiner anderen gemessen werden.“ (a. a. O., S. 22).

werden wir durch die transzendentalschematisierende Requalifikation von Wirklichkeit zu Symbolen gewahrt, dass diese Symbole adäquater oder inadäquater zur Darstellung ihres eigenen Requalifikationsverfahrens taugen. Sie können in anderen Worten: *täuschen*. Wir bemerken also unsere jeweilige potenzielle *Getäuschtheit*, indem die Erfahrung der Authentizität und Gelungenheit des Symbolaktes, d.h. des poetischen Fundierungsaktes, auftritt. *Indem* wir wissen, dass unsere Symbole stets mehr oder weniger unangemessen bleiben und ihren eigenen Akt nie vollständig zum Ausdruck bringen, erhält die Welt erst ihren *progressiv* poetischen Symbolisierungsaufwurf. Erfahrung wird hierdurch zur romantischen Erfahrung in Schlegels Sinne. Denn sie gewinnt denjenigen *progressiven* Charakter, in den sie durch den stets wirklichkeitsfundierenden Täuschungsakt ihrer Schemate hineingeführt wird.

Symbolische Konstruktionen (Novalis) bzw. schematische Zeichen (Fichte) ermöglichen und fundieren durch die Logik ihrer eigenen zur Erscheinung gebrachten *Unangemessenheit* überhaupt das Bedürfnis, Erfahrung zu symbolisieren und stets weiter symbolisch zum Ausdruck zu bringen. Sie fassen die poetische Offenheit unserer Erfahrungswirklichkeit als notwendiges Prinzip der Wirklichkeitsgestaltung. Keine Wirklichkeit kann mehr als bloß definitiv gegebene gefasst werden. Eine solche Wirklichkeitsauffassung wäre *unpoetisch* zu nennen. Denn sie operiert abseits von jener progressiven Täuschungshandlung mit dem Zugang schlichter Faktizität ohne Transzendentalität, d.h. mit starrer Vergegenständlichung. Täuschung ist solch einer Erfahrung dann nur mehr ein Auszuschließendes anstatt, wie der Transzendentalpoesie, ein Möglichkeitsbedingendes. Letztere requalifiziert demgegenüber die Welt zu einer symbolischen Welt, mit der sodann organisch und progressiv umgegangen werden kann. Hierin manifestiert sich zuletzt auch diejenige Handlungsfreiheit, die aus dem Blick der Fragmente Schlegels oder Novalis' eine *poetische* Freiheit genannt werden kann. Deren transzendentale Einbeziehung von Unangemessenheit als Ermöglichungshandlung von schematischer Symbolerfahrung stellt also das „Produzierende mit dem Produkt“⁶² dar. Die Lehre vom transzendentalen Schematismus ist mithin schon von Kant, mehr aber noch von Fichte her, ein Schlüssel zum logischen Verständnis der Anliegen einer Transzendentalpoesie.⁶³

⁶² Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 238.

⁶³ Die Lehre vom kantischen Schematismus in einer transzendentalen Sprachphilosophie zu positionieren, ist übrigens nicht allein ein Phänomen bei Fichte. Prominent tun dies etwa auch Herder (vgl. *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*. Hamburg: Meiner 2022, S. 112ff.), Reinhold (vgl. *Das menschliche Erkenntnisvermögen, aus Dem Gesichtspunkte des durch die Wortsprache vermittelten Zusammenhangs zwischen der Sinnlichkeit und dem Denkvermögen*,

Was Kant und Fichte philosophisch das Schema nennen hat seine Analogie in demjenigen, was Schlegel oder Novalis das *Fragment* nennen. Denn das Fragment zeigt sich als der poetische Ausdrucksversuch, das transzendente Schema *als Schema* zur Darstellung zu bringen. Es soll als ein stets nur indirekt darstellbares Phänomen gerade durch die fragmentierte Form sowohl *aufleuchten* und *durchscheinen* können als auch aus täuschender Unangemessenheit zur weiteren Poetisierung provozieren.

Zur näheren Erläuterung dieser Überlegung können zunächst Fichtes eigene poetische Beispiele dienen. Er greift etwa die Erkenntnisfunktionen der Raumwahrnehmung und der ihr entnommenen Vorstellung eines Innen und Außen als eine transzendente Täuschung auf, an deren Hand die poetische Rede über so etwas wie eine Seele entstehen kann. Die Seele ist nicht tatsächlich *innen* oder *außen*. Solche Täuschungspoeme dienen aber der Einbildungskraft zur indirekten Darstellung ihrer Schematisierungsleistung. *Transzendental* wird diese Poesie sodann dort, wo sich eben dieser schematische Täuschungscharakter mit ausdrückt und derart die Zeichenoperation der Sprachhandlung selbst mit dargestellt wird. Es muss also, so Fichte an oben zitierter Stelle reichlich ironisch: „durch die Täuschung verstanden werden“. Dies geschieht transzendentalpoetisch darin, dass *die Täuschung* verstanden und sodann mit ihr progressiv symbolisch umgegangen wird.

Auf solch eine Weise wird, wiederum mit Schlegels Worten, die Erfahrung „in jeder ihrer Darstellungen sich selbst mit darstellen“⁶⁴ und, in Novalis' Ausdrucksweise, zum *Symbol* werden.⁶⁵ Die Transzendentalpoesie stellt diejenige Poetisierung der Welt dar, die letztlich alles Transzendente überhaupt als eine poetische Symbolhandlung erfasst. Diese Handlung provoziert sich durch die Einbeziehung ihres eigenen stets unvollkommenen Täuschungscharakters in die unablässige Aufforderung ihrer weiteren möglichst angemessenen Symbolisierung, d.h. *Poetisierung*, hinein. Wojciech Hamerski hebt den progressiven Charakter solch einer „eternal incompletion of the ‚romantic kind of poetry“⁶⁶ hervor und spricht deshalb mit Recht von

untersucht und beschrieben. Kiel: Akademische Buchhandlung 1816, S. 3ff.) oder Schleiermacher (vgl. *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977, S. 460).

⁶⁴ Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 238.

⁶⁵ Hierin scheint übrigens auch der ganze erkenntniskritische Zug der kantischen Transzendentalphilosophie in seinem *poetischen Gewande* auf, indem erst die Symbolwerdung der Erfahrungswirklichkeit so etwas wie eine Grenzziehung des Erkenntnisvermögens im Rahmen dieser Symbolhaftigkeit – etwa einer Rede von der Seele – ermöglicht.

⁶⁶ Wojciech Hamerski, „The Poetical Poetics of Friedrich Schlegel“, *Forum of Poetics* 3, (2016), S. 6.

„fragmentary poetics of impossible poetry“.⁶⁷ Diese *unmögliche Poesie* findet aber in der aufgegriffenen und affirmierten Unmöglichkeit erst ihr Potenzial.

Wollte man von Fichtes Beispiel aus weitere Beispiele für die affirmierte Schema-Getäuschtheit anführen, so kann man transzendente Poesie bis in unsere Poeme für Erkenntnishandlungen verfolgen. Was meint etwa die deutsche Sprache, wenn sie von einem *Verstehen, Vernehmen, Erfassen, Begreifen, Anschauen, Wahrnehmen, Erfahren* und so fort redet? Sie entnimmt auch derlei Begriffe zunächst solchen Handlungen, die einer sinnlichen, ja körperlichen, Realität zu entstammen scheinen, idealisiert sie aber zu Symbolformen, deren transzendente Dimension genau dann aufscheint, wenn der Täuschungscharakter solcher Begriffe mit eingeräumt und dargestellt wird. Es erscheint dann, dass ein Begreifen nicht wirklich ein *Greifen*, ein Verstehen nicht wirklich ein *Stehen* oder ein Vernehmen nicht wirklich ein *Nehmen* im körperlichen Sinne ist, diese Schemate aber dazu dienen, das in ihnen nur symbolisierbare *Verfahren* selbst symbolisch auszudrücken. Auch unsere eigene Rede vom *Einräumen* und *Darstellen* bildet hierin – ebenso wie das Wort *bilden* – selbst solche sinnlichen Schemate zur progressiven Täuschung in ihre Symbolpoesie hinein. Was ist das für ein *Raum*, der *einräumt*, für ein *Stellen*, das *darstellt*? Sie sind schematische Verfahrensanweisungen, symbolisch zu agieren und diese Symbolhaftigkeit darin mit auszudrücken, dass sie sich als *unangemessene Täuschungen* zeigen, von denen her die Wirklichkeit *angemessener* ausgedrückt zu werden hat. Wenn also das Wort *transzendental* die Bedeutung von *erfahrungsermöglichend* hat, so ist die Transzendentalpoesie die Ermöglichung einer je angemesseneren Ausdrucks- und Darstellungsweise von Wirklichkeit, die ihr eigenes Ausdrücken- und Darstellenskönnen mitinkludiert.

Die hier exemplarisch bedachte progressive Poetisierung von sprachlichen Erkenntnisausdrücken stellt freilich nur ein Beispiel für die symbolische Konstruktion der transzendentalen Welt dar. Poesie reicht als *Universalpoesie* überall hin, wenn sie transzendente Form erhält. Sie bildet nicht mehr nur eine bestimmte Kunstform unter anderen, sondern fasst alles Erscheinende als potenziell schemato-poetisches Fragment auf. Sie konstruiert auf diese Weise mit universalem Gestus die vielfältigen täuschenden Schemate. Von deren je einbezogener Unangemessenheit und Täuschung wird dabei zugleich der *Imperativ* zu weiterer Symbolisierung und weiteren poetischen Gestaltungsformen vernommen.

Die Logik in der Transzendentalpoesie bietet daher nicht nur eine Vermittlung von Idealität und Realität, sondern auch von Universalität und

⁶⁷ a. a. O., S. 8.

Individuation an. Der Begriff *Vermittlung* weist dabei stets auf die schematische Form eines *Verfahrens* hin. Transzendentalpoetische Symbole sind Handlungen und Verfahren, nicht gegebene und bloß äußerlich beschreibbare Gegenstände, Termini oder Rezepte. Hierin liegt ihre organische Progressivität, d.h. ihre in transzendentaler Täuschung fundierte Offenheit und Freiheit, deren Ausdruck sich in der universellen Fragmentierung der Wirklichkeit darstellt. Das Wirkliche je als Fragment zu Erkennen und auszudrücken, wäre die poetisch adäquate Form des transzendentalen Schematismus. Solche Fragmente erlangen dadurch aber umgekehrt selbst eine plurale Form, sodass aus poetischer Sicht etwa auch Werke wie die *Kritik der reinen Vernunft* oder die *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* als symbolprovozierende Fragmente gewonnen werden können.⁶⁸ Von hier aus erlangt sich sodann eine Philosophie des poetischen Fragmentierens als eine Kernaufgabe der transzendentalen Logik.

5. Die Folgen: Interpersonalität der Transzendentalpoesie

Die im vorliegenden Text vor allem von Kant und Fichte her rekonstruierte Logik der Transzendentalpoesie wirkt sich in einem weiteren Schritt ebenso sehr auf die *Werke* wie auf interpersonale bzw. intersubjektive Beziehungen der *Poet:innen* aus. Sie ist im nicht-trivialen Sinne eine *zwischenmenschliche Poesie*, welche nun skizziert werden soll.

Die Forderung, mit der auch alle Fragmente zur Transzendentalpoesie selbst beseelt sind und die deshalb insgesamt das stets offene Fragmentarische des Transzendentalpoetischen kennzeichnen, enthält immerdar ein *Sollen*. Durch Einbeziehung schematischer Täuschung wird nämlich zugleich dargestellt, dass die je progressiv angemessenere Darstellung ein *Gesolltes* aller Poet:innen ist. Es *soll* angemessen symbolisch poetisiert und wegen der schematischen Indirektheit je weiter poetisiert werden. Transzendentalpoesie beinhaltet als Poesie der Poesie daher immerzu *Imperative*.

Dem entspricht erstens in ihren Werken wiederum ihre *fragmentarische Gestalt*, insofern das Fragment der vermittelnde Ausdruck ihrer Progressivität und Imperativität ist. Denn das Fragment ruft und fordert durch seinen un abgeschlossenen Charakter plural und organisch auf, weiter zu

⁶⁸ Dies korrespondiert dem Ansatz, den Schelling im *System des transzendentalen Idealismus* aufwirft, an dessen Ende als Gipfelpunkt der Vermittlung des Idealen und Realen das Kunstprodukt als ein Endliches steht, an dem zugleich das Unendliche, ein Freiheitsprodukt, an dem zugleich die Natur zur Erscheinung kommt. (vgl. Schelling, *System des transzendentalen Idealismus*. Hamburg: Meiner 2000 [EA 1800], S. 283ff. OA 452ff.). Philosophische Werke geraten auf diese Weise selbst in die Frage, ob sie nicht vielmehr transzendente Poeme anstatt formale Traktate sind.

fragmentieren, zu komplettieren, zu korrigieren, zu innovieren, zu reduzieren und so fort. An diesem Prozess nimmt mithin nicht zuletzt der vorliegende Text teil und erweist sich deshalb ebenso als transzendentalpoetisches Fragment. Schlegel führt diese Poesie deshalb mit Rückgriff auf das *Sollen* als etwas ein, das nicht nur selbst sein „sollte“,⁶⁹ sondern dem „alles poetisiert werden soll“ – und zwar „keineswegs als Absicht der Künstler, sondern als historische Tendenz der Werke“⁷⁰ selbst. Der imperativische Charakter gehört objektiv dem Werk an, nicht nur einer subjektiven Forderung – das hat die logische Fundierung im letzten Punkt nachdrücklich darstellen sollen. Farida Israpova weist in diesem Kontext mit Recht darauf hin, das Historische des Werkes im Sinne Schlegels sei als „genetisch“ zu verstehen und betreffe die Mitdarstellung seiner Entstehung, nicht etwa sein Vorhandensein als zufälliges geschichtliches Resultat.⁷¹ Jeder Erfahrungsinhalt wird potenziell Kunstwerk, indem er einsichtig macht, dass er selbst die Forderungen nach transzendentaler Darstellung seiner genetischen Verwirklichung ist. Das heißt es, dass es „nur Eine Poesie geben solle“⁷² und dass „alle Poesie romantisch sein soll“.⁷³

Doch dass das Werk selbst der Imperativ zu einer transzendentalen Gestaltung von Erfahrungswirklichkeit ist, schlägt zweitens auch auf die Schaffenden zurück. *Schaffend* ist dabei zunächst jeder Mensch in genau demjenigen Maße, das ihn die Vermittlung des Idealen und des Realen durch den Schematismus des sich darstellenden Darstellens durchführen lässt. Ein jedes Tun ist mithin bis zu seinem je genuinen Grade ein poetisches Tun, insofern es seine Poesie auf transzendente Weise mitdarstellt. Die Welt ist voll von vielfältigen transzendentalen Poesien, die miteinander im progressiven und organischen Verhältnis der Universalpoesie stehen. Hierdurch handelt jeder Mensch poetisch, insoweit er Symbolschaffender in einer transzendentalen Welt ist und jedwedes Handeln mehr oder weniger sich und sein eigenes Sichdarstellen zu schematisieren in den Stand gerät. Novalis setzt angesichts dieser in die eigene Selbstreferenz des Schaffenden reichenden Poesie der Poesie mit dem Begriff des *Genies* hinzu: „Ohne Genialität existierten wir alle überhaupt nicht. Genie ist zu allem nötig. Was

⁶⁹ Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 238.

⁷⁰ a. a. O., 239.

⁷¹ Farida Israpova, „Die Transzendentalpoesie Friedrich Schlegels und die Poetik der künstlerischen Modalität“. In: *Die russische Schule der Historischen Poetik*, hg. v. D. Kemper et al. Paderborn: Fink 2013, S. 252.

⁷² Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 239.

⁷³ a. a. O., 116.

man aber gewöhnlich Genie nennt, ist Genie des Genies.“⁷⁴ Die Schaffenden beziehen sich in freier transzendentaler Konstruktion auf ihr eigenes Schaffen, das sie nicht etwa aus Rezept- und Regelbüchern gewinnen, sondern dem sie ihre Selbstgenese aufprägen und demgemäß selbst zu dem Gesetz werden, das sich geistig allem aufprägt. Frischmann sagt daher zurecht, diese „Poesie“ mache „ihren Dichtungscharakter mit den Möglichkeiten der Dichtung selbst deutlich“ und könne nicht aus einer „allgemeine[n] Ästhetik und Literaturtheorie“ abgeleitet werden.⁷⁵ Das Genie ist nicht eine bestimmte poetische Form, sondern alles Poetisieren ist eines von Genie, nämlich ein solches, das sich die Welt zur Angelegenheit von Symbolisierung, Organik und Progressivität macht.

Gleich den transzendental offenen, fragmentierten Symbolhandlungen requalifizieren sich auch die Handelnden selbst zu aufeinander Bezogenen. Sie werden hierdurch „die Poesie lebendig und gesellig“ und „das Leben und die Gesellschaft poetisch machen“.⁷⁶ Diese Poesie „ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird.“⁷⁷ Sie sei daher nicht nur Philosophie, sondern auch „Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben“.⁷⁸ Die ganze Welt transzendental zu poetisieren, holt den oben beschriebenen Imperativ des Fragments in die Menschen und deren Umgang selbst hinein. Romantische Poesie ist nicht nur eine Frage von Werken. Ihr wird der Mensch in seinem Tun selbst zu einem und *dem* transzendentalen Werk. Denn er stellt sich als ein *Fragment* dar, das um seinen ihm angemessenen Ausdruck bemüht ist. Ein jeder wird hierdurch Geselle eines Gesellen und alle bedürfen wiederum fragmentarisch des je anderen, um sich progressiv und organisch weiter zu gestalten, zu entwickeln und auszulegen. Solch eine „Dezentrierung der Subjektivität“, die Silvio Vietta bei Schlegel betont,⁷⁹ greift sozialpoetisch um sich. Die Poesie wird zugleich *Ethik*, weshalb sie ebenso sehr „durch keine Theorie erschöpft werden“⁸⁰ kann, sondern

⁷⁴ Novalis, „Athenaeums-Fragmente“, 283. (Dieses Fragment wurde von Novalis beigetragen.)

⁷⁵ Frischmann, *Vom transzendentalen zum frühromantischen Idealismus*, S. 311.

⁷⁶ Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 116.

⁷⁷ Ebd.

⁷⁸ Ebd.

⁷⁹ Silvio Vietta, „Transzendente Texttheorie und Dezentrierung der Subjektivität bei Schlegel und Nietzsche“. In: *Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche. Transzendentalpoesie oder Dichtkunst in Begriffen*, hg. v. K. Vieweg. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 2009, S. 13–25.

⁸⁰ Schlegel, „Athenaeums-Fragmente“, 116.

jederzeit *Handlung* bleibt und als Poet:in „kein Gesetz über sich leide“ als das, „allein frei“ zu sein.⁸¹ Wenn Novalis daher davon spricht, es sei der höchste Akt, sich selbst zu überspringen,⁸² so liegt diese Selbsttranszendenz in der eigenen transzendentalpoetischen Fassung als Symbolhandlung verborgen. Durch sie erreicht sich der Mensch als ein poetisches Fragment, das in ständiger Aufforderung und Interaktion mit anderen poetischen Fragmenten steht und solch eine Wechselwirkung als seine notwendige Möglichkeitsbedingung erkennt.

Diese Erkenntnis liegt aber in einer Revolution der ganzen Wirklichkeit, die man eine Revolution zur *Freiheit* nennen könnte. Dadurch revolutioniert sich aber nicht nur das Wirkliche, sondern auch das Wirkende – der poetische Mensch. Sein Tun wird eine Angelegenheit von Verantwortung, intersubjektiver Reflexion, fragmentarischen Angeboten und Auseinandersetzungen in unterschiedlichsten Formen.⁸³ Wer sich im Umgang mit den transzendentalen Möglichkeitsbedingungen seines eigenen Handelns als selbstreferenzieller Poet begreift und hierdurch die Welt als eine für ihn symbolisch auffordernde gewinnt, erfährt an sich selbst den Imperativ, dies Symbolische weiter zu erkunden, zu entwickeln und darzustellen. Ein solcher Imperativ kann, wenn er transzendental sein können soll, in Kants Worten nur ein *kategorischer* sein. Ein kategorischer Imperativ ist aber stets ein solcher, dem es im Sinne einer Universalpoesie um die Organik des Ganzen zu tun ist, welches er in seinem eigenen fragmentarischen Tun widergespiegelt sieht – weshalb es übrigens sein mag, dass die Spiegel- und Widerspiegelungsmetapher mehrfach in Schlegels Ausführungen zur Poesie auftritt.⁸⁴

Den Umgang mit der Wirklichkeit also zum poetischen Symbolhandeln zu revolutionieren, heißt zugleich, sie zur Angelegenheit eines kategorischen Imperativs der transzendentalen Geselligkeit zu erheben. Die hieraus entstehende poetische Intersubjektivität drückt dann eine Möglichkeitsbedingung der Wirklichkeit selbst aus. Wie wir miteinander handeln, ist mithin wiederum nichts als die Darstellung dessen, was wir sind. Auf diese Art gewinnt die transzendente Rede von einer Darstellung des Darstellens im poetischen Akt ihre zugleich ethische und fortan interpersonale Dimension. Das Handeln selbst ist transzendentalpoetischer Ausdruck seiner der durch es geforderten Wirklichkeit. Diese Wirklichkeit wird auf solch eine

⁸¹ Ebd.

⁸² Novalis, *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 53.

⁸³ Schlegel gibt etwa auch „Witz“ und „Humor“ als solche Formen an. („Athenaeums-Fragmente“, 116)

⁸⁴ a. a. O., 116, 238.

Weise Gegenstand umfassender wechselseitiger Verantwortung. Moralische, soziale und künstlerischer Akte geraten in genau diejenige progressive Universalität, von der die romantische Poesie spricht und die nur als eine zugleich *transzendente* Poesie möglich wird. All dies wurzelt im Potenzial einer schematisierenden Requalifizierung der Wirklichkeit zum poetischen Symbol, auf dessen Basis sie überhaupt ermöglicht anstatt bloß beschrieben oder abgebildet wird.

Von hier aus nötigt sich eine romantische Transzendentalpoesie ebenso ihre Rolle als *Pädagogik* ab. Denn sie ist Angelegenheit einer „allseitigsten Bildung“⁸⁵ schaffender Menschen. Diese Bildung beginnt aber dort, wo Menschen einander überhaupt dazu befähigen, sich als Symbolhandelnde einer durch sie anhand von *Darstellung* mitbedingten und -ermöglichten Wirklichkeit zu begreifen. Eine derartige pädagogische Leistung wäre ebenso die Aufgabe der Transzendentalpoet:innen, die sich selbst als unablässig „im Werden“ und „nie vollendet“⁸⁶ betrachten, d.h. eben als *fragmentiert*. Sie agieren als Pädagog:innen nicht schulmeisterlich, sondern *durch Poesie* auffordernd, einladend, gesellig und achtsam. Denn der Bildungsbegriff einer Transzendentalpoesie muss auf ihrem vielfältigen Darstellungshandeln aufbauen und auf diese Weise immerdar berücksichtigen, dass einem jeden Menschen auf seinem bestimmten Standpunkte poetisch begegnet werden muss. Die Selbstreferenzialität der Symbolhandlungen trägt auch zwischenmenschlich je das individuelle und freie Gepräge des Handelnden selbst. Sie kann nicht umgebogen, sondern will zu transzendentaler Poesie herangeführt sein. Deren Pädagogik muss also, wegen des stets werdenden und fragmentarischen Charakters aller Poet:innen, eine Individualpädagogik sein. Dies schließe *vice versa* auf die organisch wachsende Geselligkeit unter sich und einander mehr und mehr als Schaffende erachtenden Menschen zurück, die ihre transzendente Verantwortung für die Wirklichkeit erkennen, an- und ernstnehmen.

Hierin wurzelt sodann auch Schlegels Idee einer *Symphilosophie*, die zugleich interpersonale *Sympoesie* zu sein hat: „Vielleicht würde eine ganz neue Epoche der Wissenschaften und Künste beginnen, wenn die Symphilosophie und Sympoesie so allgemein und so innig würde, daß es nichts Seltnes mehr wäre, wenn mehre sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten.“⁸⁷ Entscheidend ist der hier eingeführte Begriff der *Ergänzung*, der nochmals den fragmentarischen Charakter von einander sympoetisch auffordernden und einladenden Naturen markiert.

⁸⁵ a. a. O., 116.

⁸⁶ Ebd.

⁸⁷ a. a. O., 125.

Das Gesellige hat dergestalt eine transzendente Prinzipienfunktion, deren allgemeine Berücksichtigung nicht eine nachträgliche Hinzufügung zum Weltpoetisieren ist, sondern die geradezu der *Logik* dieses Poetisierens als notwendige Bedingung angehört. „Alle Menschen werden Brüder“,⁸⁸ ist der Wahlspruch der Transzendentalpoesie. Sie ist, so Frischmann, wesentlich der Idee der freien „Akzeptanz einer pluralen geistigen Kultur, deren Werke je für sich sinn- und gehaltvolle Schöpfungen darstellen“ gewidmet, „die nicht mehr an ein übergreifendes Ideal einer allgemein-verbindlichen Ästhetik gebunden sind“.⁸⁹ Aus dieser Hinsicht ist zwar der Warnung Stefan Matuscheks rechtzugeben, dass die transzendentalpoetische Überformung politischer Realität auf Ideale hin zu gefährlichen Ideen einer politischen „Heilserwartung“ führen kann,⁹⁰ aber nur wenn sie missverstanden wird. Denn Transzendentalpoesie bleibt stets fragmentarisch-beweglich und verfängt sich nicht im Ideal von starrer Vervollständigung. Sie gewinnt vielmehr im Umgehenlernen mit dem eigenen Symbolisierungspotenzial als transzendentelem Akt der Realitätsgenerierung zugleich den Handlungsspielraum der jeweiligen Verbrüderung. Diesen Spielraum frei zu erkunden, zu entwickeln und zu evaluieren, ist der gemeinsame Imperativ, den das Poetische an alle Menschen ausspricht, die fortwährend als Schaffende begriffen werden.

Bibliographie

- Asmuth, Christoph, „‘Das Schweben ist der Quell aller Realität‘ – Platner, Fichte, Schlegel und Novalis über die produktive Einbildungskraft“. In: *System und Kontext. Frühromantische und frühidealistische Konstellationen*, hg. v. Rolf Ahlers, 349–373. Lewiston, Queenston, Lampeter: Edwin Mellen Press 2004.
- Cassirer, Ernst, *Philosophie der symbolischen Formen. Erster Teil: Die Sprache*. Hamburg: Meiner 2010.
- Fichte, Johann Gottlieb, *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre*. Hamburg: Meiner 1997 [EA 1794].
- , „Von der Sprachfähigkeit und dem Ursprung der Sprache“, *Philosophisches Journal einer Gesellschaft deutscher Gelehrten* 1, Nr. 4 (1795), S. 287–326 (GA VIII: 301–341).
- Frischmann, Bärbel, *Vom transzendentalen zum frühromantischen Idealismus*. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 2005.

⁸⁸ Friedrich Schiller, *Ode an die Freude*, 1808, 1. Strophe.

⁸⁹ Frischmann, *Vom transzendentalen zum frühromantischen Idealismus*, S. 313.

⁹⁰ Stefan Matuschek, „Poesie und Prosa der Europa-Idee. Novalis’ *Die Christenheit oder Europa* und seine modernen Leser“. In: *Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet*, hg. v. G. Kaiser, H. Macher. Heidelberg: Winter 2003, S. 181ff.

- Hamerski, Wojciech, "The Poetical Poetics of Friedrich Schlegel", *Forum of Poetics* 3 (2016), 6–17.
- Heine, Roland, *Transzendentalpoesie. Studien zu Friedrich Schlegel, Novalis und E. T. A. Hoffmann*. Bonn: Bouvier 1974.
- Herder, Johann Gottfried, *Metakritik zur Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg: Meiner 2022.
- Israpova, Farida Ch., „Die Transzendentalpoesie Friedrich Schlegels und die Poetik der künstlerischen Modalität“. In: *Die russische Schule der Historischen Poetik*, hg. v. D. Kemper et al., S. 251-295. Paderborn: Fink 2013.
- Kant, Immanuel, *Kritik der reinen Vernunft*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 [EA 1781].
- , *Prolegomena zu einer jeden künftigen Metaphysik, die als Wissenschaft wird auftreten können*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977 [EA 1783].
- , *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1976 [EA 1786].
- , *Kritik der Urteilskraft* (Frankfurt am Main: Suhrkamp 1974 [EA 1790]).
- Lohse, Nikolaus, *Dichtung und Theorie. Der Entwurf einer dichterischen Transzendentalpoetik in den Fragmenten des Novalis*. Heidelberg: Winter 1988.
- Matuschek, Stefan, „Poesie und Prosa der Europa-Idee. Novalis' *Die Christenheit oder Europa* und seine modernen Leser“. In: *Schönheit, welche nach Wahrheit dürstet*, hg. v. G. Kaiser, H. Macher, S. 169-183. Heidelberg: Winter 2003.
- Novalis, „Fragmente des Jahres 1798“. In: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, hg. v. Carl Seelig, S. 11–141. Herrliberg, Zürich: Bühl 1946 [EA 1798].
- Otabe, Tanehisa, "Friedrich Schlegel and the Idea of the Fragment: A Contribution to Romantic Aesthetics", *Aesthetics* 13 (2009): 59–68.
- Radrizzani, Ives, „Zur Geschichte der romantischen Ästhetik. Von Fichtes Transzendentalphilosophie zu Schlegels Transzendentalpoesie“, *Fichte-Studien* 12, hg. v. K. Hammacher, R. Schottky, W. H. Schrader, S. 181–202. Amsterdam, Atlanta: Rodopi 1997.
- Reinhold, Carl Leonhard, *Das menschliche Erkenntnisvermögen, aus Dem Gesichtspunkte des durch die Wortsprache vermittelten Zusammenhangs zwischen der Sinnlichkeit und dem Denkvermögen, untersucht und beschrieben*. Kiel: Akademische Buchhandlung 1816.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Josef, *Vom Ich als Prinzip der Philosophie*. Leipzig: Fritz Eckardt 1907 [EA 1795].
- , *System des transzendentalen Idealismus*. Hamburg: Meiner 2000 [EA 1800].
- Schlegel, Friedrich, „Athenaeums-Fragmente“. In: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Erste Abteilung: Kritische Neuausgabe*, Bd. 2, hg. v. Ernst Behler, S. 165-256. München, Paderborn, Wien: Schöningh 1967 [EA 1798].

- Schleiermacher, Friedrich, *Hermeneutik und Kritik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- Vieweg, Klaus (Hg.), *Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche. Transzendentalpoesie oder Dichtkunst mit Begriffen*. Paderborn: Schöningh 2009.
- Waibel, Violetta, „Transzendentalpoesie im Kontext des Deutschen Idealismus“. In: *Handbuch Literatur und Philosophie*, hg. v. H. Feger, S. 47–66. Berlin: Springer 2012.
- Ulrichs, Lars-Thade, *Die andere Vernunft*, Berlin: Akademie Verlag 2011.
- Urbich, Jan, „Friedrich Schlegels frühromantischer Symbolbegriff“, *Athenäum – Jahrbuch der Friedrich Schlegel-Gesellschaft* 23, hg. v. U. Breuer, N. Wegmann, 77–123. Paderborn, Wien, München, Zürich: Schöningh 2013.
- Vietta, Silvio, „Transzendente Texttheorie und Dezentrierung der Subjektivität bei Schlegel und Nietzsche“. In: *Friedrich Schlegel und Friedrich Nietzsche. Transzendentalpoesie oder Dichtkunst in Begriffen*, hg. v. K. Vieweg, S. 13-25. Paderborn, München, Wien, Zürich: Schöningh 2009.