

UNIVERSITÉ DE NEUCHÂTEL
FACULTÉ DES LETTRES

Der Raum in Novalis' dichterschem Werk

THÈSE
présentée à la Faculté des lettres
de l'Université de Neuchâtel
pour obtenir le grade de docteur ès lettres
par

CHRISTEL GALLANT



PETER LANG
Bern · Frankfurt am Main · Las Vegas

La Faculté des lettres de l'Université de Neuchâtel, sur les rapports de MM. Robert-Henri Blaser et Rodolphe Zellweger, professeurs à l'Université de Neuchâtel, et Gerhard Schulz, professeur à l'Université de Melbourne (Australie), autorise l'impression de la thèse présentée par Mme Christel Gallant, en laissant à l'auteur la responsabilité des opinions énoncées.

Neuchâtel, le 30 juin 1977

Le doyen:
Rémy Scheurer

© Verlag Peter Lang AG, Bern 1978
Nachfolger des Verlages
der Herbert Lang & Cie AG, Bern

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck oder Vervielfältigung, auch auszugsweise, in allen Formen wie Mikrofilm, Xerographie, Mikrofiche, Mikrocard, Offset verboten.

Druck: Lang Druck AG, Liebefeld/Bern

**Melvin
Meinen Eltern
Meinen Kindern**

Inhaltsübersicht

EINLEITUNG	9
I. ÜBERSICHT ÜBER DIE STELLUNG DES RAUMS IM WERK	17
1. Reisen und Reiseberichte	18
2. Jugendarbeiten	20
3. Lyrisches Werk	23
a) Vermischte Gedichte	23
b) Geistliche Lieder	24
c) Hymnen an die Nacht	26
4. Episches Werk	28
a) Die Lehrlinge zu Sais	28
b) Heinrich von Ofterdingen	33
5. Philosophisches Werk	41
II. DIE ERSCHEINUNGSFORMEN DES RAUMS IM DICHTERISCHEN WERK	45
1. Die Landschaft als Raum	46
2. Die Ökumene als Raum	59
3. Die Behausung als Raum	69
4. Die Materie als Raum	77
5. Gebirge und Meer als Raumfugen	85
6. Der Kosmos als Raum	97
7. Das Jenseits als Raum	107
III. DIE STRUKTUR DES RAUMS IM DICHTERISCHEN WERK	117
1. Die Linie als Weg durch den Raum	118
2. Die Linie als "Hin und her Direction" in der Raumdarstellung	131
3. Der Punkt als Markierung der Sonderstellung im Raum	144
4. Die Konzentrität als ideale Raumordnung	153
SCHLUSSBETRACHTUNG	171
LITERATURNACHWEIS	174

Mein besonderer Dank gilt Herrn Professor Robert-Henri Blaser für seine umsichtige und verständnisvolle Betreuung der Arbeit, Herrn Professor Rodolphe Zellweger für seine wertvollen kritischen Hinweise und Herrn Professor Gerhard Schulz für sein Interesse an der Themastellung und seine ergänzenden Anregungen. Ich danke dem kanadischen Conseil des Arts für die Gewährung von zwei Stipendien, die den zügigen Abschluss dieser Untersuchung erleichterten, und dem Département de l'instruction publique de la République et Canton de Neuchâtel für die Bewilligung eines Druckkostenzuschusses. Dank gebührt nicht zuletzt meinem Mann, der durch seinen mustergültigen Einsatz bei einer den Umständen angepassten Verteilung der elterlichen Pflichten und Aufgaben viel zum normalen Fortschreiten der Arbeit beigetragen hat.

Einleitung

Der Geist des Autors nimmt Kontur an
im Raum seines Werkes.*

Dem Raum in der Dichtung gilt in neuerer Zeit im verstärkten Masse das Interesse der literaturwissenschaftlichen Forschung. Die Zahl der Einzelstudien, deren Fehlen Herman Meyer in seiner anstossgebenden Studie "Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst" 1953 noch bedauerte¹, ist beträchtlich angewachsen, wie die 1975 von Alexander Ritter veröffentlichte Bibliographie zeigt².

Nachdem die Untersuchungen zum Raum in der Dichtung lange in den engen und durchaus nicht immer klar gezogenen Grenzen der Landschaftsbetrachtung als eines besonderen Aspekts des Naturgefühls befangen geblieben waren, richtete sich nun die Aufmerksamkeit nicht mehr allein auf die eigentlichen Landschaftsschilderungen, sondern auf die in einem Roman gebotene Umweltstruktur überhaupt, ohne Rücksicht darauf, ob sie als Naturraum oder in vom Menschen errichteten Räumlichkeiten erscheint, ob diese Räume vom Erzähler in abgesetzter Beschreibung dargestellt sind oder durch die handelnden Romanpersonen erschlossen werden können oder wie ausführlich der Dichter die räumlichen Verhältnisse gestaltet. Damit wurden die Spiegelfunktion des Raumes für die Handlung und die inneren Vorgänge der Dichtung und die hermeneutische Brauchbarkeit der Raumuntersuchung deutlicher erkannt.

Es fehlt auch nicht an Versuchen, die Erkenntnisse anderer Disziplinen wie Philosophie und Psychologie für die literarische Forschung nutzbar zu machen, noch an Ansätzen zu einer Systematisierung der erarbeiteten Ergebnisse im Sinne einer Poetik des Raumes. Doch ist es bisher trotz wiederholter Bemühungen nicht gelungen, verbindliche Kriterien oder eine Thematik des Raums aufzustellen. Die in den Einzelstudien zutage tretende Verschiedenheit der Raumgestaltung von Werk zu Werk gibt eher Anlass, an der Möglichkeit einer solchen Systematisierung zu zweifeln. So verleiht Bruno Hillebrand in einem aufschlussreichen Aufsatz "Poetischer, philosophischer, mathematischer Raum"³ über die Besonderheit des literarischen Raums der Überzeugung Ausdruck, dass sich der 'Raum im Werk' im Gegensatz zur 'Zeit im Werk' einer Objektivierung und typologischen Schematisierung letztlich entzieht. Während die Zeit im Erzählwerk durch

* Hillebrand, Mensch und Raum im Roman, S. 10.

1 In: DVS 27, S. 236–267.

2 Ritter, Hrsg., Landschaft und Raum in der Erzählkunst, S. 465–476.

3 Hillebrand, Mensch und Raum im Roman, S. 5–36.

alle Zeiten und Dichtungen die gleiche und gleicherweise messbar bleibt, ist dem Raum ein sehr subjektives Vorstellungsmoment eigen, das sich nicht quantifizieren lässt. Im Raum haben wir es "mit einer Erzähleinheit zu tun, die zwar nicht quantitativ messbar, wohl dagegen qualitativ bestimmbar ist. Der poetische Raum, so scheint es, ist nur unter wertenden Gesichtspunkten zu verstehen"⁴. Doch ist der Raum als "ein Konstituens des Dichterischen, das seismographisch die Perspektive des Autors registriert"⁵, sehr wohl ein Gesichtspunkt, unter dem das Werk eines Dichters mit Gewinn betrachtet werden kann.

So erhebt auch die vorliegende Arbeit nicht den Anspruch, einen Beitrag zu der fortdauernden Diskussion um eine Typologie der Raumgestaltung in der Literatur zu leisten⁶. Ihr Ziel ist vielmehr, das Raumgefüge in den dichterischen Werken des Novalis auf seine Stellung, die Valenz seiner Erscheinungsformen und seine innere Struktur hin zu untersuchen und die Ergebnisse in den Dienst des Novalisverständnisses zu stellen.

Die Novalisforschung hat bisher dem Raum im dichterischen Werk wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Das mag daran liegen, dass zunächst die Natur in ihrer Beziehung zum Ich im Mittelpunkt des Interesses stand. So behandelt zum Beispiel selbst in einem Buch mit dem Titel "Die Philosophie der unendlichen Landschaft"⁷ der Novalis gewidmete Abschnitt ausschliesslich das Verhältnis des Dichters zur Natur und verwendet 'Natur' und 'Landschaft' synonym. Im Rahmen von Motivuntersuchungen oder thematisch ausgerichteten Arbeiten wurden wohl einzelne räumliche Elemente oder auch die Topologie der Märchen auf ihren Symbolwert untersucht, aber das Raumgefüge wenig beachtet, zumal die geringen Anstrengungen des Dichters, seine Schauplätze in einem wirklichen oder geographisch einigermaßen lokalisierbaren Raum zu verankern, dazu verführen, sich mit der Vorstellung der 'Zeit- und Raumlosigkeit' seines Werks zufriedenzugeben. Das will natürlich nicht heissen, dass in der Novalisforschung nicht hier und da einige Bemerkungen, gleichsam nebenher, auch räumliche Aspekte erhellen, wie das insbesondere in der Studie "Das Zeiterlebnis des Novalis" von Peter Küpper⁸ der Fall ist, aber der Raumstruktur gilt nicht das primäre Interesse.

4 Hillebrand, Mensch und Raum im Roman, S. 19.

5 Hillebrand, a.a.O., S. 10.

6 Eine kritische Übersicht über die verschiedenen Tendenzen gibt Bodo Assert im ersten Teil seiner Dissertation "Der Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumdarstellung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts".

7 Helmut Rehder, Die Philosophie der unendlichen Landschaft. Ein Beitrag zur Geschichte der romantischen Weltanschauung.

8 Dissertationstitel: Untersuchung zum Zeitproblem und Zeitmotiv im Werke des Novalis.

Eine Ausnahme bilden zwei Spezialuntersuchungen von Helmut Griessmann und Lawrence O. Frye. Griessmann widmet in seiner Dissertation "Die Raumgestaltung in Friedrich von Hardenbergs 'Heinrich von Ofterdingen' und Otto Ludwigs 'Zwischen Himmel und Erde'" einen Teil dem Roman des Novalis⁹ und untersucht insbesondere die Art, wie die Etappen der Romanhandlung und die für Heinrich wichtigen Begegnungen auf verschiedene Schauplätze verteilt sind, die sich als Natur- und Innenräume einander paarweise zuordnen lassen. Die Ausrichtung seiner Arbeit auf die Frage nach den verschiedenen Möglichkeiten der dichterischen Raumgestaltung veranlasst ihn jedoch, vor allem die im ersten Teil der Dissertation zusammengestellten Gesichtspunkte am "Heinrich von Ofterdingen" als romantischen und an "Zwischen Himmel und Erde" als realistischem Roman zu verifizieren, und verleitet ihn bei Novalis leider an zahlreichen Stellen zu etwas störenden rhetorischen Mutmassungen, wie der Dichter hätte anders vorgehen können, warum er aber gerade diese oder jene Art der Darstellung gewählt habe. Bei der abschliessenden Gegenüberstellung kommt Griessmann zu aufschlussreichen Ergebnissen hinsichtlich der Verschiedenheit der beiden Raumgestaltungen, wobei es jedoch fraglich ist, ob von Novalis auf die Romantik verallgemeinert werden darf.

Der Aufsatz von Lawrence O. Frye "Spatial Imagery in Novalis' 'Hymnen an die Nacht'"¹⁰ entspricht dagegen in seiner Perspektive eher der Fragestellung der vorliegenden Arbeit, die deshalb seine Ergebnisse wohl nur ergänzen und insofern weiterführen kann, als sie sich in den umfassenderen Zusammenhang eines allgemeinen Strukturprinzips einordnen lassen. Es ist bisher nämlich noch nicht der gerade bei Novalis sehr lohnende Versuch unternommen worden, in einer Art Zusammenschau alles Räumlichen im dichterischen Werk den Raum als Gegenstand der Darstellung und Mittel der Aussage und damit schliesslich als ein selbständiges Stück Weltdeutung und Weltordnung zu betrachten, wie es das Ziel unserer Arbeit ist.

Dazu ist es zunächst notwendig, zwischen verschiedenen Begriffen zu unterscheiden, die sich aus den verschiedenen Verhaltensweisen des Menschen zu dem ihn umgebenden, als fest oder ruhend empfundenen Weltgefüge herleiten. Denn der in der Dichtung heraufbeschworene Raum ist stets bezogen auf jenen Raum, der eine ständige Erfahrung jedes Menschen ist und den der Mensch in einen weitergehenden, dem Auge nicht mehr erreichbaren Raum irdischer oder kosmischer Ausdehnung eingebettet weiss. Wie dieser "gelebte" Raum¹¹ ist der Raum der Dichtung durch den Menschen bestimmt. Deshalb übernehmen wir bei der Charakterisierung der

9 Diss., Bonn, 1955, Masch., S. 69–171.

10 In: DVS 41, 1967, S. 568–591.

11 Der "gelebte" Raum der Phänomenologen entspricht dem "erlebten" Raum der Psychologen, vgl. Ströker, Philosophische Untersuchungen zum Raum, S. 17ff.

Räume im Laufe der Untersuchung die unter diesem Gesichtspunkt in einer umfangreichen, phänomenologisch ausgerichteten Studie von Elisabeth Ströker getroffene Unterscheidung zwischen "Aktionsraum", "Anschauungsraum" und "gestimmtem Raum"¹².

Der "Aktionsraum" ist dabei ein nach utilitären Gesichtspunkten wie Übersichtlichkeit und Zugänglichkeit bewerteter Raum, in dem vor allem diejenigen Eigenschaften seines Gefüges hervortreten, die es für das Erreichen eines Ziels oder die Erfüllung einer Aufgabe tauglich oder hinderlich erscheinen lassen. Der "Anschauungsraum" ist ein standpunktbezogener, perspektivischer Tiefenraum, dessen Bestandteile jedoch nicht nur als optischer Eindruck wahrgenommen werden, sondern darüberhinaus dem Betrachter in ihrer Eigenständigkeit gegenwärtig sind. So wird zum Beispiel ein Höhenzug am Horizont wohl als blassblauer Streifen wahrgenommen, gleichzeitig ist er dem Menschen aber als 'Höhenzug' bewusst, und seine farbliche Erscheinung wird als Stellenwert in der Raumgliederung verstanden. Von dem tragenden Grund des Anschauungsraums hebt sich der "gestimmte Raum" ab, der Ausdrucksgestalt für das Erleben des Menschen ist. Stellt der Anschauungsraum noch einen Gegenstand der Betrachtung dar, so fühlt sich der Mensch im gestimmten Raum eins mit der Umwelt; der gestimmte Raum ist ein durch und durch einheitlicher Raum, in dem der Mensch Inneres und Äusseres im Einklang fühlt, wobei es nicht immer deutlich ist, wo die Wechselwirkung ihren Ausgang nimmt. Der Raum kann ebensogut Anstoss sein, wie der Mensch sein Empfinden auf ihn übertragen kann.

Daneben werden eine Reihe von anderen Raumbezeichnungen benutzt, die sich nicht auf das Verhältnis des Menschen zum Raum, sondern auf die Art der Wahrnehmung beziehen. So wird der Sehraum durch den Gesichtssinn wahrgenommen und zeichnet sich durch seine grosse Weite und Tiefe aus. Im Gegensatz dazu ist der vom Körper durch den Tastsinn empfundene Tastraum ein Nahraum, der nur sukzessive, in einzelnen Elementen deutlich wird. Der über den Gehörsinn zugängliche Klangraum ist seinerseits ein akustisches Phänomen, bei dem jedoch keine Gliederung oder genaue Abgrenzung des als Klangkörper empfundenen Raums möglich ist.

Alle diese anthropozentrischen Definitionen der verschiedenen Aspekte der Räumlichkeit beziehen sich wie gesagt auf den dem dichterischen Raum zugrundeliegenden gelebten Raum. Doch ist 'Raum' ebenfalls eine Kategorie in der Philosophie und eine Grösse in der Physik und der Mathematik, also etwas, das überhaupt nur unter bestimmten gedanklichen Voraussetzungen zugänglich ist. Novalis hat sich in seinen Aufzeichnungen, Vorarbeiten zu Fragmentsammlungen und Lektürenotizen ebenfalls mit dem Raum aus philosophischer und naturwissenschaftlicher Sicht auseinandergesetzt. Die

12 Ströker, Philosophische Untersuchungen zum Raum, Erster Teil.

ursprüngliche Absicht, auch diese Seite in die vorliegende Arbeit aufzunehmen, musste jedoch angesichts der hier ganz anders gelagerten, eine Spezialuntersuchung erfordernden Problemstellung aufgegeben werden. Umso dankbarer sind wir, nunmehr auf die inzwischen erschienene philosophische Dissertation "Zur Aktualität der Raum-Zeit-Auffassung des Novalis" von Heribert Hartmann ergänzend hinweisen zu können¹³.

Der Ansatz von Hartmanns Arbeit besteht darin, die bruchstückhaften Aufzeichnungen des Novalis als "Bausteine zu einem System" zu betrachten, das sich aus ihnen entfalten lässt. In zum Teil eigenen Weiterentwicklungen, die aber zum Schluss wieder in die Fragmente einmünden, kommt Hartmann zu einer geschlossenen Raum-Zeit-Theorie, deren Aktualität, d.h. "Akzeptierbarkeit [. . .] und damit philosophische und nicht nur geschichtliche Relevanz"¹⁴ er vor allem auch in ihrer Vereinbarkeit mit der Relativitätstheorie Einsteins sieht¹⁵.

Der Verzicht auf eine zusammenhängende Untersuchung der in den theoretischen Aufzeichnungen behandelten Raumfragen bedeutet jedoch nicht, dass die für jede Novalisarbeit neu zu beantwortende Frage nach der Bedeutung, die theoretischem und dichterischem Werk bei dem gewählten Thema zukommt, in unserm Falle ausschliesslich im Sinne einer werkimmanenten Interpretationsmethode entschieden wurde. Zwar steht die Dichtung eindeutig im Vordergrund, doch werden gelegentlich die Fragmente herangezogen, um die Beziehungen zwischen dem spekulativen Denken des Novalis und den davon mitgeprägten Räumen der Dichtung hervorzuheben. Das entspricht insofern dem tatsächlichen Werdegang der Arbeit, als zum Beispiel die in der Dichtung beobachtete geometrische Anordnung einzelner Raumelemente beim Studium des theoretischen Werks in dem dort offenbaren Interesse und Sinn für Geometrie eine bestätigende Erklärung fand.

Gegenstand der Untersuchung ist der gesamte im dichterischen Werk in seiner dreidimensionalen oder flächigen Erstreckung in Erscheinung tretende Raum. Der erste Teil der Arbeit dient der Einführung. Als eine Art Bestandsaufnahme der in den einzelnen Werken vorherrschenden Darstellungsformen des Raums soll er über die Grundlage für die in den beiden darauffolgenden Teilen unternommene Analyse orientieren und damit später einer ausführlichen Lokalisierung der Zitate im Werk entheben. Gleichzeitig wird die in einem Überblick gebotene Möglichkeit genutzt, zur Abrundung des Bildes auch vereinzelt auftretende Aspekte des Raums oder Schaffensperioden wie die Jugendliryk, die sonst nicht untersucht werden, anzuführen

13 Hartmann, Zur Aktualität der Raum-Zeit-Auffassung des Novalis, Diss., Bonn 1974.

14 Hartmann, a.a.O., S. 39.

15 Es scheint mir ein besonderes Verdienst Hartmanns, durch die Einbeziehung der Gedanken über Bewegung und vor allem über das Licht die Fruchtbarkeit der Novalisschen Überlegungen zum philosophisch-naturwissenschaftlichen Problem des Raums aufgezeigt zu haben.

oder kurz zu besprechen. Den Abschluss bildet ein Kapitel zum philosophischen Werk, dessen Ziel es vor allem ist, das besondere Interesse, das Novalis dem Raum entgegenbrachte, zu dokumentieren.

Der zweite Teil beschäftigt sich dann mit der Deutung einzelner Raumschichten oder Gruppen von Räumen gleicher Zugehörigkeit. Denn bei Novalis gibt es nicht nur den einzelnen gestimmten Raum, sondern als Teile des Weltbildes haben die verschiedenen Raumarten neben ihrer Funktion für die Handlung einen bestimmten Stellenwert und eine besondere Valenz, die sich aus der Art der Darstellung, bestimmten stets wiederkehrenden Einzelzügen und dem Verhältnis der Raumbereiche zueinander ergeben. Die Analyse beginnt dabei mit den evidenten Erscheinungsformen des Raums als Landschaft, menschliches Wohngebiet und Haus, um dann zu den schwerer erfahrbaren und stärker symbolisch befrachteten Teilräumen des Erdinnern, der Gebirge und des Meeres, und der Astralwelt zu führen und schliesst mit der dichterischen Darstellung der metaphysischen Räume des Jenseits.

Unabhängig von der Zugehörigkeit dieser Räume zu den im zweiten Teil behandelten Erscheinungsformen untersucht der dritte Teil die ihnen zugrundeliegenden Baugesetze und deren mehr oder minder nahe Verwandtschaft mit den Eigenschaften geometrischer Gebilde. Dabei verstehen wir die geometrische Figur, wie Novalis in seinen theoretischen Aufzeichnungen, als lebendige Konstruktionsformel, als ein Konstruktionsprinzip, das wie die mathematische Formel eine Unendlichkeit von Realisierungsmöglichkeiten bietet. Als vom gelebten Raum abgelöste Abstraktionen gestatten es diese geometrischen Figuren, im dichterischen Werk Räume der verschiedensten sinnlich-körperlichen Erscheinungsformen als Varianten einer immer gleichbleibenden Grundform zu erkennen.

Selbstverständlich bringt es eine solche Betrachtungsweise mit sich, dass eine Reihe von vielschichtigen Problemen nur auf einen einzigen ihrer Aspekte reduziert werden, dass zum Beispiel das goldene Zeitalter allein in seiner räumlichen Organisation erscheint, während andere Komponenten unberücksichtigt bleiben. Dafür bietet aber dieses Vorgehen die Möglichkeit, mehrere Motive und Problemkreise, die sonst allzu gesondert betrachtet werden, auf Grund der ihnen gemeinsamen räumlichen Verankerung gleichzeitig ins Auge zu fassen, oft interessante Querverbindungen zwischen verschiedenen Themen anzudeuten und aufzuzeigen, dass manche für Novalis charakteristische Züge auch in dem in seinen Dichtungen dargestellten oder evozierten Raum zum Ausdruck kommen.

Das Vorbild für die Art der Fragestellung mag dabei in einem Text aus den "Lehrlingen zu Sais" zu suchen sein, wo Novalis von der Arbeitsweise mancher Naturforscher sagt:

Einige sind geschäftig und nehmen im Vertrauen auf die Allgegenwart und die innige Verwandtschaft der Natur, mithin auch im Voraus von der Unvollständigkeit und der Kontinuität alles Einzelnen überzeugt, irgendeine Erscheinung mit

Sorgfalt auf, und halten den in tausend Gestalten sich verwandelnden Geist derselben mit stetem Blicke fest, und gehn dann an diesem Faden durch alle Schlupfwinkel der geheimen Werkstätte, um eine vollständige Verzeichnung dieser labyrinthischen Gänge entwerfen zu können. [. . .] und der Grundriss ihrer Karte wird auf eine überraschende Weise mit dem Systeme des Denkers übereinstimmen, und sie werden [. . .] gleichsam den lebendigen Beweis seiner abstrakten Sätze unwillkürlich geführt haben. (1, 103)

Erster Teil

Übersicht über die Stellung des Raums im Werk

Reisen und Reiseberichte

Novalis' eigene Landschaftserfahrung war im Gegensatz zu andern Romantikern beschränkt. Sein Leben spielte sich im wesentlichen in der mitteldeutschen Mulde zwischen Harz, Thüringer Wald und Erzgebirge ab und führte ihn allenfalls auf die andere Seite dieser sie umgebenden Gebirgszüge. Novalis selbst empfand dies offenbar als Mangel für die Ausführung seiner weiteren dichterischen Pläne und äusserte die Absicht, als Vorbereitung für den zweiten Teil des "Ofterdingen" eine grössere Reise nach Norden und Süden, nach Norwegen, Schottland und zu den griechischen Inseln zu unternehmen¹, welche jedoch sein früher Tod verhinderte. So war und blieb ein begrenzter Bereich von etwa 150 bis 250 km Durchmesser seine einzige und ständige Berührung mit dem den Menschen als Landschaft umgebenden Raum.

Beschränkt und begrenzt sind nun aber keineswegs gleichzusetzen mit eintönig. Wohl kannte Novalis aus eigener Anschauung nur einen bestimmten Landschaftstyp, doch ist vielleicht gerade dieser Typ, die bald sanfte, bald kuppige, von weiten Tälern und fruchtbaren Niederungen durchzogene oder von tiefen Talkerben durchfurchte und von schrofferen Mittelgebirgen eingefasste Landschaft eine der vielfältigsten, die man sich denken kann. Dazu kommt ein ständiger Wechsel im Pflanzenkleid und das fast überall deutliche Wirken des Menschen als Nutzer und Gestalter der Landschaft.

Novalis war sich dieses besonderen Reizes wohl bewusst. Das sehen wir nicht nur an seinem Reisejournal oder der ausführlichen Beschreibung einer Wanderung für den Kreisamtmann Just²; in seinem "Heinrich von Ofterdingen" ist "mannigfaltig" neben "schön" oder "reizend" ein Beiwort, mit dem der Dichter durchreiste oder genannte Landschaften auszeichnet. Er hatte selbst Gelegenheit, diese Vielfalt in all ihren Eigenheiten eingehend kennenzulernen, denn er war zeit seines Lebens viel unterwegs. Nach den ersten Lebensjahren im Familienschloss Oberwiederstedt und einem Jahr bei seinem Onkel in Lucklum wurde zwar 1785 Weissenfels der ständige Wohnsitz seiner Familie und somit Ausgangs- und Endpunkt seiner verschiedenen Reisen; doch führten ihn allein Studium, Ausbildung und Beruf nach Eisleben, Jena, Leipzig, Wittenberg, Tennstedt und Freiberg. Er besuchte Teplitz und Nörten, reiste nach Dresden, Halberstadt und Wernigerode, besuchte Freunde und Verwandte auf Bergschlössern und Burgen wie

1 Brief an Caroline Schlegel vom 27. Februar 1799 (IV, 281).

2 (IV, 231–235)

Goseck, Siebeneichen oder Giebichenstein, unternahm manchen Ausflug und Ausritt, wie aus Briefen an seine Brüder und Freunde zu ersehen ist. Er war an der grossen geognostischen Landesuntersuchung³ beteiligt und machte dazu mit dem Studenten Haupt 1800 eine zweiwöchige Fusswanderung von Zeitz nach Leipzig. Zu seiner Berufsarbeit an den Salinen gehörten zahlreiche Inspektionsreisen zu den verhältnismässig weit auseinanderliegenden Anlagen von Kösen, Dürrenberg und Artern am Kyffhäuser.

Es sind allerdings nur wenige direkte Landschaftsschilderungen von Novalis' Hand vorhanden: aus der Zeit der Jugendarbeiten der offenbar auf eine präzise eigene Erfahrung zurückgehende, aber in ein literarisches Projekt⁴ einbezogene "Spaziergang nach Goseck" (I, 581–582), in einem Brief an den Kreisamtmann Just aus dem Jahre 1797 (IV, 231–235) die ausführliche Schilderung eines Ausflugs zur Rosstrappe und aus dem April des Jahres 1793 das "Reisejournal" (IV, 6–21), das ein gleicherweise reges Interesse an Bodenbeschaffenheit, Anbau, Pflanzenkleid, Städte- und Hausbau, Gartenanlagen, Militärwesen und sinnreichen technischen Einrichtungen bezeugt. Es klingt zunächst etwas trocken und belehrend, dann aber stösst der Leser gegen Schluss auf die begeisterten Schilderungen der verschiedenen Aussichten aus den Fenstern des Schlosses zu Wernigerode (IV, 17–18), die man wohl als die detailliertesten und geschlossensten Landschaftsbeschreibungen Hardenbergs überhaupt ansprechen kann.

Die beiden Berichte an Werner über Braunkohlevorkommen (III, 773–790) und von der geognostischen Landesuntersuchung (III, 794–798) sind dagegen wissenschaftlich ausgerichtet und legen erwartungsgemäss das Hauptgewicht auf die geologischen Eigenschaften der Landschaft. Schilderungen im eigentlichen Sinne sind sie nicht.

3 Es handelt sich um eine von Abraham Gottlob Werner in Verbindung mit der Suche nach Kohlevorkommen organisierte, vollständige geologische Kartographierung Sachsens, zu der die Studenten und Mitarbeiter in vorher abgesteckte Teilgebiete geschickt wurden.

4 Der Text hat den Untertitel "In Briefen an einen Freund". In einem Fährdrieh von Hanstein gezeichneten und als "in Geschäften eines Freundes" geschrieben getarnten Brief an einen Verleger (IV, 76–77) stellt der jugendliche Hardenberg für den Fall einer günstigen Aufnahme der übersandten Gedichte "andre vermischte Gedichte und Aufsätze nebst einigen Reisebeschreibungen [...], die noch nicht ganz zum Drucke fertig sind" in Aussicht.

Zweites Kapitel

Jugendarbeiten

Spuren einer gewissen Begeisterungsfähigkeit und Empfänglichkeit für Landschaften finden sich bereits in den Jugendarbeiten Hardenbergs. Aus den drei innerlich verwandten und auch zeitlich nahe beieinanderliegenden Gedichten "Der Harz" (I, 465), "Bei dem Falkenstein, einem alten Ritterschloss am Harze" (I, 466–467) und "Der Falkenstein am Harz" (I, 467) zum Beispiel oder aus dem Gedicht "An den Plauischen Grund" (I, 490) spricht durchaus ein echtes Verhältnis zu dem umgebenden landschaftlichen und historischen Raum. Häufig jedoch spielen die räumlichen Elemente lediglich eine untergeordnete Rolle als Kulissen und literarische Requisiten in den 117 Gedichten, die im Anhang zum ersten Band der historisch-kritischen Ausgabe unter dem Titel "Dichterische Jugendarbeiten" zusammen mit einigen Verserzählungen, Dramenbruchstücken, Prosastücken, Fabeln, Übersetzungsversuchen und Dichtungsplänen abgedruckt sind, und den weiteren 42 Gedichten, die Hans Joachim Mähl in seiner Studie zum goldenen Zeitalter veröffentlicht hat⁵.

Es liegt in der Natur der Sache, dass diese sehr unterschiedliche, von fremden Vorbildern beeinflusste und weitgehend wohl auch als Übung gedachte Lyrik wie auch die viel weniger umfangreiche Prosa die verschiedensten Landschafts- und Raumdeutungen enthält, die im späteren Werk oft gar nicht oder in sehr veränderter Gestalt wieder auftauchen. Mit ihren dem 18. Jahrhundert verpflichteten Bildern, der uneinheitlichen Symbolik, mit den zuweilen auftretenden Kaskaden von geographischen Evokationen heben sich die Jugendarbeiten deutlich von der späteren sparsamen und eng mit Handlung und Sinn verknüpften Raumdarstellung ab.

Die Lyrik bietet auf der einen Seite eine weitgespannte Raumgrundlage in den pathetischen Evokationen, die zumeist aus Pluralen und Kollektiva bestehen und in denen der angehende Dichter gleichsam den vom Menschen bewohnten geographischen oder historisch-geographischen Raum durchmisst. "Städte, welchen der Indus zollt / Und Amerikas Flur, Afrika, Asien / Und der Seine Gefilde, und / Edler Britten Gefild, welche die Thems durchströmt" (I, 472) heisst es da, oder "Österreichs saatenreiche Gefilde", "Ausoniens braune Bewohner", "Bohemiens treuliche Kinder", "Hungariens furchtbare Krieger", "Vindobonens Mauern" (I, 474), um nur einige charakteristische Beispiele zu nennen.

⁵ Mähl, Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis, Anhang S. 427–472.

Auf der andern Seite und häufiger finden sich kleine Naturbilder nach dem Modell "im Hain, wo Bäche kühlend fließen" (I, 476) oder "die Quelle im kühlen Gebüsch" (I, 502). Es sind vor allem die erquickenden Eigenschaften dieser Raumausschnitte, die in den Adjektiven ihren Niederschlag finden als "frischer Quell" (I, 477), "heitre, ländliche Gefilde" (I, 511), "kühle, schattenreiche Gründe" (Mähl, 457), "weiche Blumenau" (I, 531), "kühle Klüfte" (I, 476). Das Grün in den Schattierungen des dunklen Waldes, des belaubten Gebüsches und des Rasens erfüllt ähnliche Funktionen. Himmel und Gestirne werden verhältnismässig selten im eigentlichen Sinne genannt, dagegen spielen unter den atmosphärischen Vorgängen die Winde, und insbesondere die der Anakreontik so unentbehrlichen Zephire, eine gewisse Rolle.

Obwohl die Ausblicke auf die Landschaft, abgesehen von den Evokationen, meist einen begrenzten Ausschnitt erfassen und auf Harmonie im Kleinen angelegt sind, fehlen auch die Dimensionen der Höhe und Weite nicht. Nur treten solche Wendungen und raumbildende Elemente wie Tal, Berg, Hütte, Schwelle oder Pfad meist vereinzelt oder über ein längeres Gedicht verstreut auf und werden, wie auch die Anspielungen auf griechische oder mythische Örtlichkeiten, teils als Symbole, teils als Kulisse und in extremen Fällen offensichtlich nur des Reimes wegen genannt.

Motivisch stehen die beiden vorherrschenden Raumtypen im Verhältnis zu den Hauptformen der Jugendlyrik Hardenbergs. Die Evokationen, die fast immer gleichzeitig Raum und Raumbewohner nennen oder meinen, sind geradezu ein fester Bestandteil der panegyrischen Lyrik, auf deren Bedeutung vor allem Mähl aufmerksam gemacht hat⁶. Die kleinen Naturbilder gehören in den Bereich derjenigen Gedichte, die Richard Samuel in seiner Einleitung zum Jugendwerk dazu veranlassen, Novalis als einen "nicht unselbständigen Dichter des Rokoko" zu bezeichnen⁷.

Die Prosa des jungen Hardenberg fügt sich leichter in das Raumbild des späteren Dichters und spielt deshalb in der vorliegenden Untersuchung eine grössere Rolle. Die Schilderung eines durchwanderten Tals in dem kurzen Prosatext "Spaziergang nach Gosegk" wurde bereits im Zusammenhang mit den Reisebeschreibungen genannt. Daneben enthalten die Prosadichtungen unter den Jugendarbeiten noch eine weitere zusammenhängende Landschaftsschilderung, die Darstellung eines Tals am Fusse des Kaukasus (I, 575) in dem Bruchstück "Giasar und Azora".

In den von den Herausgebern der historisch-kritischen Ausgabe an den Anfang des zweiten Bandes gestellten frühen theoretischen Prosaarbeiten interessiert sich Novalis bereits im Gefolge Herders für den Einfluss des Klimas auf die Entwicklung der Völker (II, 23), und in dem längeren

6 Mähl, a.a.O., S. 261ff.

7 (I, 441).

Bruchstück "Über die Ordalien oder Gottesurtheile" (II, 7--12) kann man die allerdings im Text weit auseinanderliegenden räumlichen Markierungen in Form von einkreisenden Angaben als erstes Pendant zu späteren Raumdarstellungen auffassen.

Trotzdem ist es offensichtlich, daß die Jugendarbeiten als Ganzes mit ihren verschiedenen Tendenzen sich von der Geschlossenheit abheben, welche die Räume in der reifen Dichtung des Novalis charakterisiert. Wenn auch natürlich aus der Kenntnis des Späteren manche Ansätze als für Novalis typisch erkannt werden können, widerstrebt die Räumlichkeit der Jugendarbeiten ebenso einer Gesamtanalyse, wie sich die Gestaltung des Raums im eigentlichen dichterischen Werk des Novalis für eine solche anbietet.

Drittes Kapitel

Lyrisches Werk

a) Vermischte Gedichte

Im Gegensatz zu der in vielen Fällen kulissenhaften Raumgestaltung in den Jugendgedichten hat in der späteren Lyrik des Novalis der Raum, soweit er überhaupt in Erscheinung tritt, thematisch und in der Art, wie er in die Aussage eingefügt ist, grössere Ähnlichkeit mit dem Raum der Prosa. Unter späterer Lyrik sind alle für sich stehenden Gedichte zu verstehen, die nach der Schüler- und ersten Studentenzeit Hardenbergs entstanden sind und mit den Gedichten aus dem Sommer 1794 einsetzen. Es sind dies neben den "Geistlichen Liedern" und den "Hymnen an die Nacht" vor allem die im ersten Band der historisch-kritischen Ausgabe unter dem Titel "Vermischte Gedichte" zusammengefassten drei Gedichte aus dem Sommer in Weissenfels, elf Gedichte aus der Periode Tennstedt-Grünungen und siebzehn Gedichte aus der Freiburger Zeit und den letzten Monaten des dichterischen Schaffens⁸.

In diesen Gedichten werden die Raumentwürfe einfacher, klarer, weniger flächenhaft und scheinen im gleichen Masse an Weite zu gewinnen wie die Lyrik selbst an Aussagekraft und meisterhafter Ausgeglichenheit. Diese Dichtung entbehrt fast aller Landschaftselemente und enthält keine eigentlichen Naturbilder mehr. Die einzige Ausnahme bildet die im Gedicht "Es färbte sich die Wiese grün" geschaffene Frühlingsatmosphäre, deren ohnehin allgemeine Konturen sich dann aber verwischen, um einer für Novalis bezeichnenden Neuordnung Platz zu machen:

Vielleicht beginnt ein neues Reich –
Der lockre Staub wird zum Gesträuch,
Der Baum nimmt tierische Gebärden,
Das Tier soll gar zum Menschen werden. (I, 414)

Wo der Dichter verweilt, erscheinen nun andere, dem Menschen und seiner Geschichte zugeordnete, auf Versammlung und Gemeinschaft angelegte Raumelemente wie Tisch, Bank, Altar und Tempel als feierliche oder geheiligte Stätten und Symbole. Der nahezu abstrakte Raum weitet sich vor dem Leser zum Schauplatz des Lebens: "Ihr schaut in einen Wirbel / Von Menschenschicksal hin" (I, 393). Pfad, Weg und Bahn, damit Richtung und Ziel werden neben den Sammelpunkten menschlicher Gemeinschaft bestimmend: "Ein Ort – wohin wir ziehen" (I, 386), "Wir wandeln Einen Weg –

8 Die dort ebenfalls abgedruckten "Blumen" aus "Glauben und Liebe" sind jedoch mit dieser Fragmentsammlung im Zusammenhang zu sehen, ähnlich wie die Ofterdingenlieder im Zusammenhang mit dem Roman.

Ein Stern ist's, der uns führt –" (I, 390), "des Lebens rauhen Pfad" (I, 391), "auf meinem Lebensgange" (I, 395), "leiten unverwandt zum Ziel" (I, 396). Höhe und Tiefe, und zwar mit religiösen Bedeutungsinhalten, klingen an. Typischer jedoch ist die immer stärkere Polarisierung der vom Menschen als einem Fremden durchwanderten, räumlich gesehenen Zeit.

Am Anfang des Weges steht der Verlust einer Urheimat, wie ihn vor allem das Gedicht "Der Fremdling" darstellt:

O! du suchest umsonst – untergegangen ist
Jenes himmlische Land – keiner der Sterblichen
Weiss den Pfad, den auf immer
Unzugängliches Meer verhüllt. (I, 399)

Der Zielraum wird nicht näher gestaltet, aber besonders betont: "In bessere Zonen gehn" (I, 394), "schauet / In den Kristall der neuen Welt" (I, 411), "Und seines Vaters Wohnung weist" (I, 411). Der durchmessene Zwischenraum bleibt linienhaft, dynamisch gerichtet, jedoch unbestimmt.

Um den Menschen als Person entsteht in mehreren Gedichten Raum durch das Nahen, Herantreten und Weggehen von anderen Personen, wofür die späten Gedichte "An Tieck", "Der Himmel war umzogen" und "An Dora [Stock]" besonders einprägsame Beispiele bilden. Das sind nun aber Züge, die auch im epischen Werk für die Raumgestaltung grosse Bedeutung haben und die uns im Laufe der Untersuchung noch beschäftigen werden.

Die "Vermischten Gedichte" stellen keine in sich geschlossene Einheit dar, sondern wurden unter dem Gesichtspunkt ihrer Entstehungszeit und ihrer Unabhängigkeit von umfassenderen Werken zusammen behandelt. Es ist ohne weiteres deutlich, dass sich die hier versuchte Übersicht darauf beschränken musste, die insgesamt vorherrschende und die Gedichte miteinander verbindende Räumlichkeit herauszustellen, ohne diese oder die davon abweichenden Züge auf ihre besondere Stellung und Bedeutung im einzelnen Gedicht zu untersuchen. Diese Einschränkung gilt auch noch bis zu einem gewissen Grad für die im Gegensatz zu den "Hymnen an die Nacht" nicht als Zyklus geschriebenen "Geistlichen Lieder", obwohl dort durch das allen Liedern zugrundeliegende gleiche Anliegen die Möglichkeit einer allgemeinen Deutung der aufeinanderfolgenden Räume oder Raumfiguren eher gegeben scheint.

b) Geistliche Lieder

In den "Geistlichen Liedern" tritt die Weite des Raums zurück. Es finden sich wohl einige weiter ausgreifende Stellen wie "Hat im Süden und im Norden / Himmelskeime rasch geweckt" (I, 162), aber sie sind eigentlich mehr auf Raumüberwindung und Synthese angelegt, wie in dem Lied "Fern im Osten wird es helle" oder in dem Vers "Und Indien muss selbst im Norden / Um den Geliebten fröhlich blühen" (I, 159).

Eine gewisse Verwandtschaft mit dem in den "Vermischten Gedichten" ebenfalls häufig vorkommenden Raummotiv des Lebenswegs ist unverkennbar; nur ist dieses Motiv religiös gestaltet und das Endziel, die Erlösung durch die Heimkehr in ein – allerdings unerhofftes und nicht mehr geahntes – Vaterland, steht stärker im Vordergrund. Die Menschen sind keine Fremdlinge, sondern Wurzellose ohne einen andern Bezugspunkt als die sie umgebende Welt. Ausgangspunkt der Lieder ist nicht mehr eine ursprüngliche Heimat, sondern die zusammenhangslose Wegmitte, das Getriebe der Welt ("dem wilden Lauf des Lebens" I, 159; "im Getümmel" I, 159) oder auch der unverständliche, trostlose, ungegliederte Raum. Er entsteht in Wendungen wie "Die Zukunft wär ein dunkler Schlund" (I, 159), "bodenlose Finsternis" (I, 159), "Wem nur gefärbt von Not und Jammer / Die Nachbarschaft umher erscheint" (I, 162), nimmt bedrohliche Züge an. "Wo alles sich von weiten / Gespenstisch zeigen tut" (I, 171), und ist im wahrsten Sinne des Wortes aussichtslos: "Wolken unsern Blick beschränken, / Die kein Hoffnungsstrahl durchblickt" (I, 175).

In diesem dunklen, undurchsichtigen, fast körperlich-zähen Raum irrt der Mensch sinnlos, ziellos und, im Gegensatz zu der sicher abgeschrittenen Lebensbahn der "Vermischten Gedichte", richtungslos umher: "Wir irrten in der Nacht wie Blinde" (I, 160), "Er schweift umher, allein und irre" (I, 163), "So Viele gehn umher und suchen" (I, 172). Das Erbarmen Gottes allein und der Anblick des Heilands vermögen richtungsweisend den Blick zu öffnen: "O! dann neigt sich Gott herüber, / Seine Liebe kommt uns nah" (I, 175), "Nun sahn wir erst den Himmel offen, / Als unser altes Vaterland" (I, 160–61), "Und weiss nun, wo man ewig ruht" (I, 163), "Der dunkle Weg, den er betrat, / Geht in den Himmel aus" (I, 170).

Während in den menschlich-irdischen Bereichen die menschliche Gemeinschaft wichtiger Sammelpunkt im Raum ist, bildet Christus den Mittelpunkt des in den "Geistlichen Liedern" gestalteten religiösen Raums: "Steht mit vollen Händen in der Mitte" (I, 162), "Dass er in unsrer Mitte schwebt" (I, 170), "Musst dich immer nach ihm wenden, / Blüte nach dem Sonnenschein" (I, 162).

Ihrem Charakter als Kirchenlied entsprechend unterscheidet sich die räumliche Komponente der "Geistlichen Lieder" nicht wesentlich von der konventionellen symbolischen Behandlung der Erlösung des irrenden Menschen⁹. Das mag auch ein Grund dafür sein, dass sie sich verhältnismässig leicht darstellen lässt. Nur einige wenige Stellen, insbesondere in der sogenannten Abendmahls hymne, gehen über den hier skizzierten Raumbe-

9 Viele Berührungen mit spezifisch pietistischem Gedankengut ergeben sich bei einem Vergleich mit der Studie von August Langen "Der Wortschatz des deutschen Pietismus", u.a. Gott als Sonne, das Dunkel, die Vorstellung der Heimat. Das Planlose, Aussichtslose des Lebensweges in der Gottferne erscheint hier allerdings kaum und geht auf allgemeinere biblische und christliche Traditionen zurück.

reich noch hinaus, vertiefen oder metamorphosieren ihn unvermittelt und stehen damit in grösserer Nähe zu den "Hymnen an die Nacht".

c) Hymnen an die Nacht

Erst die etwa in der gleichen Zeit wie die "Geistlichen Lieder" geschriebenen "Hymnen an die Nacht" bilden eine strenger durchkomponierte, vielfältig gegliederte Dichtung, in welcher die verschiedenen Sinnbezüge des Raums über seine Anschaulichkeit und Symbolkraft hinaus wie in der Epik zur Geltung kommen. Die "Hymnen an die Nacht" sind wohl die grossräumigste Dichtung des Novalis, diejenige, in der der Begriff Raum selbst eine grosse Rolle spielt, diejenige, die nicht nur dichterische Visionen des physikalischen Weltalls, sondern auch eine bedeutende Darstellung des metaphysischen Jenseitsraums umfasst und in der der Dichter den Versuch unternimmt, diese beiden Bereiche miteinander und mit mythischen Raumvorstellungen von Antike und Christentum in Einklang zu bringen.

Der Raum als Phänomen in seinem Verhältnis zu Licht und Nacht bestimmt den Charakter der ersten Hymnen. Gleich in den allerersten Zeilen ist von den "Wundererscheinungen des verbreiteten Raums um ihn" (I, 131) die Rede, und der Begriff "Raum" (bzw. "Räume", "raumlos") findet sich insgesamt zehnmal, davon fünfmal in den ersten beiden Hymnen. Dem Licht zugeordnet sind einerseits die Weite des Raums als "verbreiteter Raum" (I, 131), "des Raumes Weiten" (I, 133) und im Extremfall als "endloser Raum" (I, 139), und andererseits die Vielzahl der Räume als "andere Räume" (I, 131) und "unzählige Räume" (I, 137). Dagegen entspricht der Nacht die Überwindung des Raums durch eine "raumlose" Herrschaft (I, 133) oder seine Transzendierung im "höhern Raum" des Gemüts (I, 133; I, 145). Zwischen Licht und Nacht liegt der "enge, dunkle Raum" (I, 135) des Grabes in der dritten Hymne, wohl noch ein bestimmter Raum, aber ohne die Attribute des Lichtraums, Weite und Helligkeit. Der doppelten Herrschaft von Tag und Nacht entspricht schliesslich der doppelte Raum in der Übergangsphase von Antike zum Christentum in der fünften Hymne, wo die "unkindlichen, wachsenden Menschen" in den "freieren, wüsten Raum" streben (I, 145), während sich die "Seele der Welt" "in des Gemüts höhern Raum" zurückzieht (I, 145).

Doch ist die Räumlichkeit der "Hymnen an die Nacht" nicht allein an das Wort Raum gebunden. Die erste Hymne beginnt mit einer Vision des Kosmos als Lichtraum, die fünfte Hymne endet mit einer Vision des Jenseitsraums der Zukunft. Dazwischen entwickeln sich aus jenem "engen, dunkeln Raum" unter dem "dürren Hügel" (I, 135) nacheinander in der dritten und vierten Hymne in deutlicher Entsprechung zu diesen beiden Raumangaben die beiden grossen Raumvisionen am Grabe und auf dem "Grenzgebürge der Welt" (I, 137).

In dem von christlichen Vorstellungen mitgeprägten letzten Teil der "Hymnen", in dem das Wort Raum nicht mehr erscheint, werden stattdessen Raumachsen bestimmend: einmal in der horizontalen, aber auch zeitlich-geschichtlichen Weite durch die Wanderungen der Weisen und des Sängers aus Hellas, der über Palästina nach Indostan zieht, zum andern in der religiösen Vertikale mit dem Herabsteigen und der Auferstehung Christi und dem mehr im Stile der "Geistlichen Lieder" gehaltenen Aufschwung zu der im Jenseits transzendenten Sternwelt. Den Abschluss bildet die Gegenbewegung des in der sechsten Hymne mit "Hinunter" einsetzenden und sich in den beiden letzten Strophen noch verstärkenden Sogs in die Tiefe.

Lawrence O. Frye untersucht in seinem den Raummetaphern in den Hymnen gewidmeten Aufsatz¹⁰ auch das Unterfangen des Dichters, eine Übergangsmöglichkeit zwischen Diesseits und Jenseits herzustellen, und betont die Schwierigkeit einer Darstellung, zu der es in der normalen Raumerfahrung des Menschen keine Parallele gibt. Er zeigt, wie Novalis in immer neuem Ansatz die Brücke zu schlagen sucht, wie auf zunächst in verschiedene Richtungen weisende, unbestimmte Bewegungen jedesmal die im Prinzip gleiche Raumfigur folgt: Entfernung und Herannahen, Abstieg und Aufstieg, Rückzug auf eine überragende Position als Voraussetzung für das Versinken. Dieses durch die ersten vier Hymnen schimmernde Muster erhält erst durch Christus in der fünften und sechsten Hymne eine bleibende Ausrichtung, in der aber die Bilder der vorangehenden Hymnen aufgehen. Nach Frye ist das angestrebte Ziel der Raumüberbrückung erreicht, als die vorher richtungsgebundenen Bewegungen am Ende der fünften Hymne in einen richtungslosen, ewigen Rhythmus einschwingen ("Es wogt das volle Leben / Wie ein unendlich Meer", I, 152) oder wenn zu Beginn der sechsten Hymne durch die mit der Horizontalen assoziierte Metapher des Kahns ("Wir kommen in dem engen Kahn / Geschwind am Himmelsufer an", I, 152) gleichzeitig eine vertikale Verbindung zwischen den Gewässern der Tiefe ("rinnt aufgelöst in verborgenen Gängen auf das jenseitige Gebiet", II, 136) und der Höhe ("Gestirne, die in seinem blauen Meere schwimmen", I, 130) hergestellt wird. Fries Untersuchung¹¹ erstreckt sich hauptsächlich auf den dynamischen Aspekt des Raums, auf die Bewegungen in ihm. Für die Betrachtung der bleibenden Kennzeichen eines mehr statisch verstandenen Raums erweisen sich die "Hymnen an die Nacht" vor allem für die Gestaltung des Raums als Kosmos und unendliches Jenseits als aufschlussreich.

10 Frye, *Spatial Imagery in Novalis' 'Hymnen an die Nacht'*, in: DVS 41, S. 568–591.

11 Frye, a.a.O., besonders S. 572ff. und S. 587, 589, 590. Wie aus den Zitaten ersichtlich, geht Frye bei seiner Untersuchung nicht von der Athenäumfassung, sondern von der Handschrift aus. "The 'Athenäum' version does not essentially alter the image of the manuscript, while the latter is somewhat more explicit in the description of the locale." S. 573.

Episches Werk

a) Die Lehrlinge zu Sais

Wenn die beiden unvollendeten Romane des Novalis, "Die Lehrlinge zu Sais" und "Heinrich von Ofterdingen", in diesem Überblick über den Raum im dichterischen Werk ans Ende gestellt wurden, so deshalb, weil man von ihnen mit Recht erwartet, dass sie für eine Raumuntersuchung besonders ergiebig sind. Erst in der Epik kommt der Raum voll zur Entfaltung, kann der Dichter gestalten und ausführen, was er in der Lyrik nur heraufbeschwört, ist es dem Leser möglich, aus der Art des Raumaufbaus innerhalb des Handlungsablaufs, aus dem Gesagten wie aus dem Nichtgesagten Rückschlüsse zu ziehen. So beschäftigt sich die Forschung in den Untersuchungen zum Raum bisher vorwiegend mit epischen Werken, und auch die vorliegende Studie hat ihre Ausgangsbasis hauptsächlich in der dichterischen Prosa des Novalis.

Eine Raumuntersuchung stößt jedoch bei den "Lehrlingen zu Sais" bereits auf eine Schwierigkeit, die sich keineswegs aus dem fragmentarischen Charakter des Werks erklärt. Denn dass die "Lehrlinge" nicht als bruchstückhafte Versuche, als wahlloses Aneinanderreihen von gewissermassen in einem Zug geschriebenen Fragmenten und Gedanken zur Natur aufgefasst werden dürfen, sondern vielmehr eine klare Komposition zeigen, und dass die beiden Teile "Der Lehrling" und "Die Natur" sich durchaus entsprechen, hat Jurij Striedter in der 1955 erstmals erschienenen ausgezeichneten Textstudie "Die Komposition der 'Lehrlinge zu Sais'"¹² überzeugend dargelegt.

Wir stehen hier vielmehr vor einem zentralen Problem der Raumgestaltung im Werke des Novalis, das sich in die lakonische Frage fassen lässt: "Wo eigentlich ist hier Raum?" Kommt man von der ausführlicheren Natur- und Umweltbeschreibung Jean Pauls, Tiecks, selbst Goethes oder später etwa Eichendorffs her, so mag man zunächst nur allzu geneigt sein, Novalis Unvermögen, realistisch zu gestalten, oder mangelnden Sinn für die Realität anzulasten und sein Werk entsprechend als ätherisch und raumlos zu katalogisieren. "Die Lehrlinge zu Sais" stellen geradezu ein Musterbeispiel solcher vermeintlicher Raumlosigkeit dar, an dem sich aber auch zeigen lässt, wie dieser Eindruck entstehen kann und inwieweit der Raum in der Dichtung sich nicht allein auf eine mehr oder minder ausführliche Umweltbeschreibung und Darstellung der Handlungsschauplätze reduzieren lässt, sondern durch die indirekte Gestaltung der Beziehungen des Menschen zum Raum, seines Raumempfindens sehr wohl darüber hinausgehen kann.

12 Striedter, Die Komposition der 'Lehrlinge zu Sais', in: Der Deutschunterricht, Jahrgang 7, 1955, Heft 2, S. 5-23.

Betrachten wir den in den "Lehrlingen" konkret gegebenen Raum, so finden wir in der Tat erstaunlich wenig. Der Ort der Handlung ist erwähnt: Sais. Der Name wird dreimal genannt, im Titel, als letztes Wort des Teils "Der Lehrling" und noch einmal in den Gesprächen mit den Reisenden in "Die Natur". Zu sehen bekommen wir allerdings kaum mehr als die Stufen des Tempels mit ihrer unmittelbaren Umgebung:

Man hörte Menschenstimmen in der Nähe, die grossen Flügeltüren nach dem Garten zu wurden geöffnet, und einige Reisende setzten sich auf die Stufen der breiten Treppe, in den Schatten des Gebäudes. Die reizende Landschaft lag in schöner Erleuchtung vor ihnen, und im Hintergrunde verlor sich der Blick an blauen Gebirgen hinauf. (I, 96)

Vorher erfuhren wir an zwei Stellen etwas mehr über das Innere des Gebäudes: "Die weiten hallenden Säle standen leer und hell da" (I, 95) und "strahlte die Sonne durch die hohen Fenster" (I, 96). Im weiteren Verlauf des Gesprächs, oder vielmehr in seinen Pausen, wird noch zweimal in einem kurzen Satz das Bild des Draussen etwas vervollständigt: "die fernen Berge wurden buntgefärbt" (I, 101) und "Eine erfrischende Kühlung verbreitete sich aus den dunkeln Laubgängen über den Platz und die Stufen" (I, 106).

In dem im Rahmen des Romans erzählten Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen entsteht allerdings noch einmal auf andere Art ein vielfältiges Natur- und Landschaftsbild, das sich lebhaft von der abstrakten Welt der Gespräche abhebt. Kollektiva und Plurale herrschen vor: "Höhlen und Wälder" (I, 91), "Bäume und Felsen" (I, 91), "tiefe Schachten" (I, 93) im näheren und weiteren Umkreis von Hyazinths Haus und Garten; "Täler und Wildnisse" (I, 94), "Berge und Ströme" (I, 94), "rauhes, wildes Land" (I, 94), "grüne Büsche" (I, 94), "Blumen" (I, 94), "zwischen schwarzen, himmelhohen Säulen" (I, 94), "unter Palmen und andern köstlichen Gewächsen" (I, 94), "durch unendliche Gemächer" (I, 95) auf Hyazinths Weg zum Wohnsitz der Isis, der im zweiten Teil des Märchens die einzelnen Raumelemente in kontinuierlicher Folge verbindet. So entsteht trotz der lockeren Fügung beim Leser ein recht plastischer Raumeindruck.

Damit scheint sich auf den ersten Blick tatsächlich in den "Lehrlingen" der Raum zu erschöpfen. Neben den sichtbaren Raum der unmittelbaren Umgebung tritt nun aber bei näherer Betrachtung als Ausdruck eines tieferen Bewusstseins des Menschen ein weiterer, vorgestellter Raum, welcher an Ausmass den in Roman und Märchen gestalteten Landschaftsraum übertrifft. Er entbehrt keineswegs visueller Elemente, an die die Darstellung sogar häufig anknüpft, geht aber über den Anschauungsraum hinaus und erhält gerade dadurch die ihm eigene Allgemeingültigkeit.

"Der Lehrling" beginnt mit den Sätzen: "Mannigfache Wege gehen die Menschen. Wer sie verfolgt und vergleicht, wird wunderliche Figuren entstehen sehn" (I, 79). Aus diesem kurzen Kapitel lässt sich durchaus eine imaginäre Karte von Menschenwegen ablösen, deren einziger genannter

Bezugspunkt die Person des Lehrers in Sais ist. Im engen Umkreis bewegen sich die Lehrlinge und der sprechende Lehrling selbst. Eine dieser kleineren Raumfiguren ist aus der Perspektive der Zurückbleibenden mit dem traurig ausziehenden und glücklich zurückkehrenden ungeschickten Schüler ausgeführt (I, 81). Umfangreichere Bahnen beschreiben die vom Lehrer Ausgesandten; es bestehen Übergangswege zu andern Bereichen, aus denen die Lehrlinge kommen, um in Sais zu ihrer Bahn anzusetzen, oder auf denen einige zu ihren Eltern zurückkehren; und es ist anzunehmen, dass das Kind die grösste, alles umfassende Bahn beschreibt, denn wenn es "einst" wiederkommt, "hören die Lehrstunden auf" (I, 81). Dabei handelt es sich keineswegs um ein einfaches Auf- und Abtreten von Personen auf einer Bühne; die Bedeutung des Wegs als durchmessener und bewältigter Raum betont der Lehrer:

weil jeder neue Weg durch neue Länder geht, und jeder endlich zu diesen Wohnungen, zu dieser heiligen Heimat wieder führt. (I, 82)

Diese Tatsache veranlasst auch am Ende des Textes den Lehrling zu seinem Entschluss: "Auch ich will also meine Figur beschreiben." (I, 82).

Zu Beginn waren die im Verlauf des Abschnitts skizzierten Figuren ausdrücklich zu "jener grossen Chifferschrift" (I, 79) in Beziehung gesetzt worden, die man "überall [...] erblickt" (I, 79). Dies "überall" wurde dann in einer Reihe von Beispielen ausgeführt, von denen viele mit den Figuren, die die Lehrlinge beschreiben, das Zweidimensionale, flächengebundene gemeinsam haben: "auf Flügeln, Eierschalen, [...] auf gefrierenden Wassern, [...] auf berührten und gestrichenen Scheiben von Pech und Glas, in den Feilspänen um den Magnet her" (I, 79). Das Raumbewusstsein der in Sais versammelten Lehrlinge ist vorwiegend zweidimensional. Sie bewegen sich in einer dünnen Schicht, einem flachen Raum an der Erdoberfläche, wo sie nach Steinen, Pflanzen und Kristallen suchen, den Blick zur Erde oder bei Wanderungen in die Weite gerichtet.

Entsprechend einer in den Beispielen zur Chifferschrift plötzlich von unterhalb der Erdrinde bis in den Himmel reichenden Koordinate "im Innern und Äussern der Gebirge, der Pflanzen, der Tiere, der Menschen, in den Lichtern des Himmels" (I, 79) umfasst jedoch das wahrhaft dreidimensionale Raumbewusstsein des Lehrers auch die Höhe und die Tiefe. Es wird von ihm nicht nur gesagt, dass er weit herumgekommen ist. Schon als Kind versuchte er, Weltenraum und Atmosphäre zu ergründen: "Den Sternen sah er zu" (I, 80), "In's Luftmeer sah er ohne Rast, und ward nicht müde seine Klarheit, seine Bewegungen, seine Wolken, seine Lichten zu betrachten" (I, 80). Dann beschäftigt ihn die Biosphäre: "Steine, Blumen, Käfer aller Art" (I, 80); und schliesslich dringt er auch in die zugängliche Tiefe der Geosphäre ein: "stieg in Höhlen, sah wie in Bänken und in bunten Schichten der Erde Bau vollführt war" (I, 80). Da es dem Lehrer aber auch ständig um den zugrundeliegenden Plan, die Abstraktion zu tun ist, entwickelt sich gleichzeitig beim Erforschen

dieser konzentrischen Sphären sein geometrischer Raumsinn. Beim Betrachten der Sterne ahmt er "ihre Stellungen im Sande nach" (I, 80), wohl vorwiegend als Punkte. Die Steine, Blumen und Käfer legt er "auf mannigfache Weise sich in Reihen" (I, 80) und erhält so ein Liniensystem. Bei der Besichtigung der Höhlen schliesslich "drückte [er] Ton in sonderbare Felsenbilder" (I, 80) und kommt mit dem Relief so zu dreidimensionalen Gebilden.

Am Ende dieser Erfahrungen steht, in einem kurzen Satz skizziert, ein vollendetes, allumfassendes Raumbewusstsein, an dem alle Sinne und die analytische Kraft des Denkens zugleich beteiligt sind:

Nun sah er bald nichts mehr allein. — In grosse bunte Bilder drängten sich die Wahrnehmungen seiner Sinne: er hörte, sah, tastete und dachte zugleich. (I, 80)

Ein zweites sehr schönes Bild des räumlichen Empfindens erscheint im zweiten Teil, "Die Natur". In dem um den Lehrling einen Klangraum bildenden Gespräch der "sich kreuzenden Stimmen" (I, 91) finden sich am Ende einer längeren Passage über die "wundersame sinnliche und unsinnliche Natur rund um uns her" (I, 85) als abschliessendes Glied die Zeilen:

Wenige bleiben bei dieser herrlichen Umgebung ruhig stehen, und suchen sie nur selbst in ihrer Fülle und ihrer Verkettung zu erfassen, vergessen über der Vereinzelung den blitzenden Faden nicht, der reihenweise die Glieder knüpft und den heiligen Kronleuchter bildet, und finden sich beseligt in der Beschauung dieses lebendigen, über nächtlichen Tiefen schwebenden Schmucks. (I, 85)

Auch hier wieder geschieht der Raumaufbau vom Punkt aus (Vereinzelung) über die Linie (blitzender Faden) zum dreidimensionalen, wahrhaft räumlichen Gebilde (Kronleuchter), das sich vor dem Hintergrund der Unendlichkeit (nächtliche Tiefen) abhebt.

Der wahre Sinn für den Raum, wie für die Natur, geht über das allerdings stets am Anfang stehende Visuelle und Perspektivische hinaus; er beschäftigt die andern Sinne und zugleich das Denken ("dachte" im ersten Beispiel) und das Fühlen ("beseligt" im zweiten). Diese für das Verständnis des Raumes im dichterischen Werk des Novalis so wichtige Tatsache ist am Ende des Gesprächs unter den Stimmen der Natur unmittelbar nach dem Märchen noch einmal in eine knappe Formel gebracht, als von dem "Element des Gefühls" als einem "innere[m] Licht" (I, 96) die Rede ist:

Dann gingen die Gestirne in ihm [dem Menschen] auf, er lernte die ganze Welt fühlen, klärer und mannigfaltiger, als ihm das Auge jetzt Grenzen und Flächen zeigt. (I, 96)

Genauso verleiht das so häufige Wegfallen der Grenzen und Flächen den Novalisschen Räumen ihren transzendierenden Charakter.

Nach dem umfassenden, nahezu absoluten Raumpfinden im "Lehrling" und im ersten Teil der "Natur" tritt in dem folgenden Gesprächsteil,

dem nach dem bereits angeführten realistischen Neueinsatz beim Öffnen der Flügeltüren einsetzenden Meinungsaustausch der Reisenden, ein mehr auf einzelne Aspekte gerichtetes, subjektives Raumgefühl in den Vordergrund, mit dem der Dichter geradezu einen Selbstkommentar zu seiner Landschaftsgestaltung zu geben scheint.

Ein "schöner Jüngling" verteidigt hier die Dichter und den Symbolwert, den sie den einzelnen Naturerscheinungen – die aber im Text mit Ausnahme der Traube gleichzeitig Landschafts- und Raumercheinungen sind – in ihren Werken oft beilegen. Dazu führt er Beispiele für den Wind, das Grün der Frühlingswiesen, Steine und Wälder, Blumen, Himmel, Meer, Fels und Strom an (I, 100) und gibt so eine fast vollständige Aufzählung der wichtigsten Landschaftsmotive im Werk des Novalis. Hinzu kommen im weiteren Verlauf des Gesprächs noch die grosse, beinah psychoanalytisch anmutende Rede auf das Wasser und seine Erscheinungsformen als Quelle, Meer und Strom (I, 104–105) und eine für die "Hymnen an die Nacht" aufschlussreiche Interpretation der Raumdimensionen Tiefe und Höhe:

und wenn der unerfüllte Trieb in die unermessliche Höhe will, so versinkt die glückliche Liebe gern in die endlose Tiefe. (I, 105)

Von den mosaiksteinhaften Einzelheiten seien vor allem zwei erwähnt, die ihre Bedeutung bei der Ausrichtung des Wegs durch den gegliederten und den ungliederten Raum haben: das für empirische Forschungsarbeit gebrauchte Bild der "Karte", die in die Lage versetzt, "jedem Suchenden seinen Weg vorzuschreiben" (I, 103), und die Gleichsetzung der "neuen, erhabenen Messkunst" des Denkers (I, 102) mit der "magnetischen Nadel, die sich nie verirrt, und zahllose Schiffe auf dem pfadlosen Ozean zu bewohnten Küsten und den Häfen des Vaterlands zurück führte" (I, 102). In diesem Vergleich entspricht das Erkennen der Natur einer Orientierung im Raum.

Schliesslich ist in den "Lehrlingen zu Sais" zweimal ausdrücklich (I, 96–97; I, 99) und an mehreren Stellen andeutungsweise (I, 85; I, 88; I, 101) von den auf einer Fläche oder im Raum sich konzentrisch fortpflanzenden Schwingungen um einen Ausgangspunkt die Rede, die uns in einem späteren Kapitel dieser Untersuchung noch interessieren werden.

So ergibt die aufmerksame Textbetrachtung, die allerdings auch eine eingehendere Behandlung der Zitate notwendig machte, dass der auf den ersten Blick kaum in Erscheinung tretende Raum in Wirklichkeit durch seine Transpositionen als Raumbewusstsein, Raumgefühl und räumliches Empfinden ein gar nicht nebensächlicher Gegenstand der "Lehrlinge zu Sais" und von viel grösserer Bedeutung ist, als es zunächst den Anschein hatte.

b) Heinrich von Ofterdingen

Ähnliche Betrachtungen wie für die "Lehrlinge zu Sais" lassen sich für den "Heinrich von Ofterdingen" anstellen. Auch in diesem zweiten, umfang- und handlungsreicheren Roman des Novalis beschränkt sich der in Erscheinung tretende Raum nicht auf die eigentlichen Schauplätze der Handlung, die in den meisten Fällen nur angedeutet sind. Es ist eine bekannte Tatsache, dass nicht die wirkliche Umgebung des Helden Gegenstand der schönsten Raumbeschreibungen ist, sondern dass diese sich in den Träumen und Erzählungen finden. So unterscheidet auch Griessmann zwischen Handlungsräumen und Symbolräumen¹³.

Nun ist der "Heinrich von Ofterdingen" auf die Stellung des Raumes und seiner Erscheinungsformen befragt aber ein sehr vielschichtiges Werk, sodass es für die einleitende Übersicht zweckmässig schien, die Arten der Raumdarstellung mit der Komposition im Zusammenhang zu sehen und deshalb an die ausgezeichnete Strukturstudie von Oskar Serge Ehrensperger anzuknüpfen¹⁴.

Ehrensperger unterscheidet drei verschiedene Ebenen im Roman: die realistische Ebene der erzählten Wirklichkeit, die in indirekter Rede einsetzende und zur direkten Rede übergehende Gesprächsebene und eine dritte Ebene der Träume, Gesänge und Märchen, welche er die absolute Ebene oder die Ebene des Absoluten nennt. Er stellt eine sich ständig wiederholende Auf- oder Abstufung im Dreischritt fest und kommt dabei zu dem Schluss, dass ein Gegenstand dem Dichter erst dann als ausreichend behandelt erscheint, wenn er auf allen drei Ebenen gestaltet ist.

In Anlehnung an die Ehrenspergerschen Ebenen werden daher die Raumschilderungen, Raumangaben und Raumvergleiche in einer jeden dieser Schichten für sich angeführt. Allerdings schien es der genaueren Zuordnung wegen sinnvoll, in dieser Übersicht die dritte, absolute Ebene in zwei verschiedene Bereiche aufzuteilen, je nachdem ob ihre Räume als Träume, Gedanken und Visionen direkt aus dem Wesen des Helden erwachsen und so unmittelbar auf Heinrich bezogen sind, oder ob sie in Erzählungen, Märchen oder Gesängen aus dem Gespräch entstehen und in diesem Fall wie die Gesprächspartner von aussen an Heinrich herantreten.

Betrachtet man den "Heinrich von Ofterdingen" im Anschluss an die "Lehrlinge zu Sais", so wird man sich schon nicht mehr wundern, den Schauplatz des jeweiligen Handlungsabschnitts meist nur in spärlichen Worten oder wenigen zusammenhängenden Sätzen skizziert oder einfach nur

13 Griessmann, Die Raumgestaltung in Friedrich von Hardenbergs 'Heinrich von Ofterdingen' und Otto Ludwigs 'Zwischen Himmel und Erde', S. 95 und S. 100.

14 Ehrensperger, Die epische Struktur in Novalis' 'Heinrich von Ofterdingen'. Eine Interpretation des Romans.

genannt zu finden. In dieser Gestalt treten dem Leser auf der realistischen Ebene die folgenden Räume nacheinander entgegen: Im ersten Kapitel Heinrichs Elternhaus (I, 195, 197); im zweiten Kapitel der Ausritt aus den Toren Eisenachs (I, 205) und ein Rückblick von einer Anhöhe (I, 205); im vierten Kapitel eine kurze zusammenfassende Darstellung des zurückgelegten Wegs (I, 229), ein Bergschloss mit Saal (I, 230) und Frauengemach (I, 230, 233), die Umgebung des Schlosses als Blick von der Höhe (I, 234) und beim Streifzug Heinrichs (I, 234), der Blick auf die Morgenländerin Zulima unter einer Eiche (I, 236), der Rückweg ins Schloss (I, 238); im fünften Kapitel ein Dorf und seine Wirtsstube (I, 239) mit Blick auf den Bergmann am Tisch (I, 239), der Weg zu den Höhlen und der Einstieg (I, 252), ein Gang und die erste Höhle (I, 253), die zweite Höhle (I, 253), ein zweiter Gang und der Blick auf den Einsiedler im Hintergrund der dritten Höhle (I, 255), der Sitz des Einsiedlers (I, 257), der Rückweg zur Mutter ins Dorf (I, 266); im sechsten Kapitel die Ankunft in Augsburg (I, 268), das Haus Schwanings (I, 268, 269), der Festsaal (I, 269, 272, 276) und das Fenster in der Kammer (I, 277); im siebten Kapitel die morgendliche Stadt und ein Hügel am Fluss (I, 279); im achten Kapitel Kingsohrs Stube (I, 284, 287) und im neunten Kapitel die Angabe "um das lodernde Feuer im Kamin" (I, 290).

Im zweiten Teil des "Heinrich von Ofterdingen" ist nur die Gesprächsebene durch die Anführungszeichen noch deutlich von der realistischen Ebene abgehoben, dagegen vollzieht sich der Übergang von der ersten zur dritten Ebene oft unmerklich, zuweilen im gleichen Satz und ohne die im ersten Teil in solchen Fällen benutzten Wendungen wie "es war ihm, als...". Die Zuordnung macht deshalb manchmal Schwierigkeiten, doch sind wohl noch der ersten, realistischen Ebene zuzurechnen der Fussteg (I, 319), der Blick auf Augsburg (I, 320), Baum und Fels zum Teil (I, 320), "auf einen geräumigen Platz im Holze" (I, 325) und der Blick auf Sylvester im Garten vor seinem Haus (I, 325).

Von all diesen Schauplätzen sind die einzigen etwas ausführlicher gestalteten Räume diejenigen, die unmittelbar zu wichtigen Personen hinführen: der Weg ins Freie vor der Entdeckung Zulimas, die Höhlen vor der des Einsiedlers und vielleicht auch noch Gegend und Dorf vor der Begegnung mit dem Bergmann. Der vor dem Blick auf Sylvester liegende Raum gehört sogar mit Ausnahme der oben zitierten Angabe bereits eindeutig in den symbolischen Bereich der dritten, absoluten Ebene¹⁵.

Neben diesen wirklichen Räumen der Aussenwelt, die Heinrich betritt, gehören auch diejenigen Räume, die der Leser im Innern des jungen Mannes in Träumen, Visionen, Gedanken oder als Gleichnisse entstehen sieht, zum unmittelbaren Erfahrungsraum des Helden. Das sind vor allem die beiden

15 Vgl. auch Küpper, Die Zeit als Erlebnis des Novalis, S. 70, über die Verwandlung des Raums der Landschaft in "Räume der Zeit".

Träume Heinrichs. Die wohl klarste und eingehendste Naturraumdarstellung im ganzen Roman ist der Traumweg zu der blauen Blume im ersten Kapitel (I, 196ff.), der sich in die einzelnen Raumabschnitte "unabsehbliche Fernen", "in einem dunkeln Walde", "zu einer kleinen Wiese", "zu einer grossen Weitung", "das Becken", "auf einem weichen Rasen" gliedern lässt. Dagegen folgen im zweiten Traum vom Versinken Mathildes im Strom am Ende des sechsten Kapitels (I, 278) dem dramatischen Charakter der Handlung entsprechend die Bilder schneller aufeinander.

In den gleichen Bereich gehören aber auch die stark räumlich ausgeprägten drei Visionen Heinrichs, denen wie den deutlicher gestalteten Räumen der wirklichen Erfahrung über das in ihnen Ausgesagte hinaus durch ihre beziehungsvolle Stellung zu den Hauptfiguren des Romans eine besondere Bedeutung zukommt. Es sind dies die Visionen vom heiligen Grab vor dem Weg ins Freie zu Zulima:

das Grab kam ihm wie eine bleiche, edle, jugendliche Gestalt vor, die auf einem grossen Stein mitten unter wildem Pöbel sass, [...] nach einem Kreuze blicke, was im Hintergrunde mit lichten Zügen schimmerte, und sich in den bewegten Wellen eines Meeres unendlich vervielfältigte. (I, 233)

die grosse Zeit- und Raumvision des Münsters auf dem Weg zu den Höhlen:

Die Worte des Alten hatten eine versteckte Tapetentür in ihm geöffnet. Er sah sein kleines Wohnzimmer dicht an einen erhabenen Münster gebaut, aus dessen steinemem Boden die ernste Vorwelt emporstieg, während von der Kuppel die klare fröhliche Zukunft in goldnen Engelskindern ihr singend entgegenschwebte. Gewaltige Klänge bebten in den silbernen Gesang, und zu den weiten Toren traten alle Kreaturen herein, [...] (I, 252)

und der im zweiten Teil des Romans als wirklich vorgestellte Blick in ein Jenseits unmittelbar vor dem Hervortreten Cyanes auf dem Weg zu Sylvester:

Da drang durch die Äste ein langer Strahl zu seinen Augen und er sah durch den Strahl in eine ferne, kleine, wundersame Herrlichkeit hinein, [...] sogar dass die leblosen Gefässe, das Säulwerk, die Teppiche, Zieraten, kurzum alles was zu sehn war nicht gemacht, sondern, wie ein vollaftiges Kraut, aus eigener Lustbegierde also gewachsen und zusammengekommen zu sein schien. Es waren die schönsten menschlichen Gestalten, die dazwischen umhergingen [...] Ganz vorn stand die Geliebte des Pilgers [...] (I, 321–322)

Mit Heinrichs eigenem, repräsentativen Menschendasein befassen sich schliesslich eine Reihe von in räumliche Bilder gekleideten menschlichen Erfahrungen, die, wenn man sie unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, einen eigenen kleinen Zyklus der Raumerfahrung des Helden bilden und nacheinander symbolisch Aufbruch (a), Weite (b), Höhe (c), Tiefe (d) und Rückkehr (e) darstellen:

- a) was er jetzt empfand, als zuerst seine bisherige Welt von ihm gerissen und er wie auf ein fremdes Ufer gespült ward (I, 204)
- b) Er sah sich an der Schwelle der Ferne, in die er oft vergebens von den nahen Bergen geschaut, und die er sich mit sonderbaren Farben ausgemalt hatte. Er war im Begriff, sich in ihre blaue Flut zu tauchen. (I, 205)
- c) der Mond zeigte ihm das Bild eines tröstenden Zuschauers und erhob ihn über die Unebenheiten der Erdoberfläche, die in der Höhe so unbedeutend erschienen, so wild und unersteiglich sie auch dem Wanderer vorkamen. (I, 238)
- d) es gemahnte ihn, als wandte er durch die Vorhöfe des innern Erdenpalastes. Himmel und Leben lag ihm auf einmal weit entfernt, und diese dunkeln weiten Hallen schienen zu einem unterirdischen seltsamen Reiche zu gehören. (I, 253)
- e) Es war Abend geworden, und die Erde lag vor ihm wie ein altes, liebes Wohnhaus, was er nach langer Entfernung verlassen wiederfände. (I, 322)

Davon zu unterscheiden sind ähnliche Stellen, die nicht an Heinrich direkt gebunden sind, sondern wo Novalis allgemeine Betrachtungen an Raumbilder oder räumliche Elemente knüpft. Sie alle hier aufzuführen, wäre weder sinnvoll noch interessant, zumal sie sich oft nicht leicht aus dem grösseren Zusammenhang lösen lassen. Nur zwei, übrigens recht verschiedene Raumvergleiche, ein gedanklicher und ein poetischer, seien als Beispiele angeführt:

In allen Übergängen scheint, wie in einem Zwischenreiche, eine höhere, geistliche Macht durchbrechen zu wollen; und wie auf der Oberfläche unseres Wohnplatzes die an unterirdischen und überirdischen Schätzen reichsten Gegenden in der Mitte zwischen den wilden, unwirtlichen Urgebirgen und den unermesslichen Ebenen liegen, so hat [. . .] (I, 204)

Der Mond stand in mildem Glanze über den Hügeln, und liess wunderliche Träume in allen Kreaturen aufsteigen. Selbst wie ein Traum der Sonne, lag er über der in sich gekehrten Traumwelt (I, 252)

So entstehen in dem aus der ersten Ebene erwachsenen Bereich der dritten, poetisch-absoluten sehr vielfältige, oft überraschende Räume, die zwischen die verschiedenen Schauplätze oder durchwanderten Räume eingeschaltet sind.

Ebensoviele Räume, Teilräume und Raumvergleiche jedoch gehören in die Gesprächsebene, die etwa ein Drittel des Romans ausmacht¹⁶. Die Funktion dieser Gespräche, auch für den Raum, ergibt sich aus dem Beginn des sechsten Kapitels, in dem "Menschen, die zum Handeln, zur Geschäftigkeit geboren sind" und "Menschen, deren Welt ihr Gemüt, deren Tätigkeit die Betrachtung, deren Leben ein leises Bilden ihrer innern Kräfte ist" einander gegenübergestellt werden (I, 266) und von den letzteren gesagt wird:

16 Ehrensperger, Die epische Struktur in Novalis' 'Heinrich von Ofterdingen', S. 75.

Ein einfaches Leben ist ihr Los, und nur aus Erzählungen und Schriften müssen sie mit dem reichen Inhalt, und den zahllosen Erscheinungen der Welt bekannt werden. (I, 267)

Es ist also nicht verwunderlich, dass die bisher in Heinrichs eigenem Erfahrungsbereich aufgezeigten Funktionen des Raums als Schauplatz, bewusst erlebte Umgebung und Sinnbild sich auch in den Gesprächen wiederfinden. Für Heinrich sind dies andere, nicht selbst geschaute, sondern nur auf sprachlichem Wege an ihn herangetragene Räume, und das rechtfertigt ihre gesonderte Betrachtung. Für den Leser jedoch besteht gegenüber dem von Heinrich selbst erfahrenen Raum insofern kein Unterschied, als er in beiden Fällen auf die Sprache allein angewiesen ist. Dies wiederum bedeutet, dass diese Räume durchaus vergleichbar sind, weshalb sie in den späteren Kapiteln dann auch gemeinsam betrachtet werden.

Die meist ohne irgendwelche Zusätze genannten Städte- und Ländernamen weiten den in den Gesprächen evozierten Raum, wirken dabei aber ähnlich typisierend wie auf der Ebene der Handlung einfache Ortsangaben wie Stube, Bergschloss, Dorf, Wirtshaus, Stadt. Doch gibt es auch in den Gesprächen Stellen, an denen der vom Sprecher erlebte Raum dargestellt und über seine bloße Bezeichnung hinaus sichtbar wird. So schildert der Vater kulissenhaft den Hintergrund seiner Wanderung in Rom (I, 200) und ausführlicher Zulima ihre morgenländische Heimat (I, 236), der Bergmann den Weg nach Eula (I, 240), das Einfahren in den Schacht (I, 242) und den unterirdischen Kristallgarten (I, 262), der, wie Gerhard Schulz dargelegt hat¹⁷, durchaus buchstäblich und nicht als allegorischer Zaubergarten zu nehmen ist. Sylvester beschreibt ausführlich das elterliche Haus in Sizilien und seine unmittelbare Umgebung (I, 334).

Diese plastischer geschilderten Raumausschnitte stehen auch hier wieder in einem engen Verhältnis zum Erleben – diesmal nicht Heinrichs, sondern des Sprechers – denn den Vater führt die Wanderung zu seinem merkwürdigen Wirt und Traum, für Zulima ist die Heimat der Rahmen einer glücklich verlebten Jugend, der Bergmann findet in Eula den Beruf und die Gefährtin seines Lebens, und auch für Sylvester scheint das Elternhaus, nach den lobenden Beiworten und seinem Interesse für Kinder, Erziehung und Jugend zu schliessen, eine besondere Bedeutung zu haben. Da jedoch der Text nach der Beschreibung abbricht, ist man in diesem Fall auf Vermutungen angewiesen.

Was wir als in den Bereich der dritten Ebene gehörende Visionen Heinrichs angeführt haben, findet ein Gegenstück in den Gesprächen als bewusst formuliertes und meist weniger bildhaftes Gleichnis. Die in Raumbilder gegossenen Empfindungen Heinrichs sind den mit räumlichen

17 Novalis Werke, herausgegeben und kommentiert von Gerhard Schulz, S. 708.

Mitteln wiedergegebenen Gedanken der Sprecher vergleichbar, und längere Passagen in den Gesprächen erinnern stark an die in die realistische Ebene eingeschobenen Betrachtungen des Dichters.

Eine Entsprechung zu Heinrichs Träumen schliesslich kann man in den Gesängen sehen. Wie sich die Träume aus vorausgegangenen Gedanken und Stimmungen Heinrichs herauslösen, so nehmen die die Gespräche überhöhenden Gesänge und Lieder die Gedankenwelt des Sprechers in einer poetisierten oder symbolisierenden Form wieder auf. Das gilt nicht nur von ihrem Inhalt allgemein, sondern auch von ihrer räumlichen Verankerung, für die jeweils die kennzeichnendste Strophe hier angeführt werden soll. So finden wir nacheinander den Sog der Kreuzfahrt:

Gewaltig geht auf Land und Meeren
In tiefer Nacht ein heiliger Sturm;
Die tragen Schläfer aufzustören,
Umbraust er Lager, Stadt und Turm,
Ein Klageschrei um alle Zinnen:
"Auf, träge Christen, zieht von hinnen." (I, 232)

die in sich ruhende, verlorengegangene Welt Zulimas:

Hier, wo um kristallne Quellen
Liebend sich der Himmel legt,
Und mit heissen Balsamwellen
Um den Hain zusammenschlägt,
Der in seinen Lustgebieten,
Unter Früchten, unter Blüten
Tausend bunte Sängler hegt. (I, 235)

die unterirdische, dem Bergmann zugängliche Gebirgswelt als "festes Schloss" (I, 248):

Sein Schloss ist alt und wunderbar,
Es sank herab aus tiefen Meeren,
Stand fest, und steht noch immerdar,
Die Flucht zum Himmel zu verwehren.
Von innen schlingt ein heimlich Band
Sich um des Reiches Untertanen,
Und Wolken wehn wie Siegesfähnen
Herunter von der Felsenwand. (I, 249)

und die Einsamkeit, das Warten an der Grenze, die Aussicht auf das Überschreiten der Schwelle in vier Zeilen aus dem Lied des Einsiedlers:

Und ich steh in diesem Leben
Trunken an des Himmels Tor.
[...]
Werd ich einst von hier getragen,
Schau ich dankbar noch zurück (I, 254–255)

Der bewegliche Raumbezugspunkt in den einzelnen Strophen von Klingsohrs Weinlied spiegelt vor allem die Bewegung des Festes, das er besingt.

Nur einmal entwickelt sich aus der Gesprächsebene ein Traum anstatt eines Gesanges, und zwar gleich im ersten Kapitel, als der Vater Heinrichs auf Bitten seines Sohnes den bedeutsamen Traum seiner Jugend erzählt. Wenn wir ihn aus der Perspektive des Raums betrachten, lässt er sich als Ganzes jedoch nicht recht in das Gleichmass der sonst überall wiederkehrenden Abstufungen einordnen. Das mag seinen Grund vor allem darin haben, dass er nicht für sich, sondern im engen Verhältnis zu Heinrichs Traum steht, wie überhaupt die Person und der Lebensweg des Vaters zu der Person Heinrichs und ihrem Lebensweg¹⁸.

Geographische Namen wie Harz, Goldene Aue und Thüringen (I, 201) verweisen auch innerhalb der Traumlandschaft auf die realistische Ebene. Ein persönliches Raumerlebnis bildet der Blick von der Höhe (I, 201). Daneben steht ein von der Wirklichkeit abgelöster Traumweg mit den Etappen "in eine grosse Höhle" (I, 201), "auf einem grünen Plane" (I, 201) und "wieder oben auf dem Berge" (I, 202). Ein märchenhafter Raum entsteht indirekt mit dem Bild aus der Kyffhäusersage "in eine grosse Höhle, da sass ein Greis in einem langen Kleide vor einem eisernen Tische [. . .]. Sein Bart war durch den eisernen Tisch gewachsen und bedeckte seine Füsse." (I, 201). Ein kleiner Aufschwung ins Absolute findet sich schliesslich gegen Schluss des Traumes, als das auf Heinrich vorausdeutende, glänzende Kind zusehends wächst, blendendweisse Flügel ausbreitet "und so hoch mit uns flog, dass die Erde nur wie eine goldene Schüssel mit dem saubersten Schnitzwerk aussah." (I, 202). So nimmt der Traum des Vaters, zumindest was die Raumgestaltung angeht, eine Art Zwischenstellung ein, denn die kurze Traumerzählung enthält fast alle im Roman klar ausgeführten und für den "Heinrich von Ofterdingen" typischen Elemente.

Zur dritten Ehrenspergerschen Ebene des Absoluten gehören ebenfalls die in den Gesprächen erzählten Märchen. Sie gehen im Gegensatz zu den Gesängen über einen persönlichen Bezugsbereich des Sprechers weit hinaus. Auch kann ihrem epischen Charakter gemäss der Raum hier eine tragende Rolle spielen und reicher und vielseitiger gestaltet werden als in den Gesängen. Novalis hat zu verschiedenen Malen die exemplarische Bedeutung der Märchen für die Dichtkunst schlechthin betont, und die Forschung hat immer wieder die reinste Ausprägung eines wichtigen Themas in seinen Märchen gefunden. Das können wir auch für den Raum feststellen, und zwar sowohl für die Art der Darstellung als für die Struktur der Räume. Darüberhinaus bilden die Märchen für sich betrachtet eine Art räumliche

18 Johannes Mahr, Übergang zum Endlichen. Der Weg des Dichters in Novalis' 'Heinrich von Ofterdingen', legt ausführlich dar, dass der Traum des Vaters den Romanverlauf in nuce enthält (S. 59–62).

Entwicklung, beziehungsweise ein Fortschreiten von einer einfach-ungegliederten bis zu einer vielgliedrigen und nicht gleich überschaubaren Raumstruktur.

Einen einfachen, ungegliederten Schauplatz hat die Arionsage am Ende des zweiten Kapitels. Das Ursprungsland der Sage wird zwar in der Einleitung mit "in den Ländern des jetzigen Griechischen Kaisertums" (I, 211) umrissen, Ort der eigentlichen Handlung ist jedoch das in dem kurzen Text (I, 211–213) sechsmal genannte Meer und seine als Ufer, Küste, Strand, Schilf und Sand bezeichneten Grenzbereiche.

In der das ganze dritte Kapitel einnehmenden Atlantiserzählung (I, 213–229) verteilt sich die Handlung auf zwei Schauplätze, den Hof des Königs mit seinem Garten und ein durch seine unterirdischen Zimmer in die Tiefe weisendes abgelegenes Landgut, welche ein Weg durch den Wald verbindet.

In Klingsohrs grossem Märchen von Eros und Fabel im neunten Kapitel (I, 290–315) schliesslich stossen wir auf ein kompliziertes Raumsystem¹⁹, das in der Dichtung des Novalis einmalig dasteht und das der Leser zunächst auf äusserst unübersichtlichen, verschlungenen Wegen kennenlernt, ehe er nachträglich die einzelnen Schauplätze ebenfalls paarweise einander zuzuordnen kann. Aus dem Palast Arkturs im Norden fällt ein Schwertsplitter über Meer und Gebirge hinweg in das Haus der Familie, von dem eine Treppe ins unterirdische Reich der Parzen führt, welches seinerseits wieder vertikal in direkter Verbindung mit Arcturs Palast steht, jedenfalls für Fabel. Dagegen führt der überirdische Weg Eros und Ginnistan durch das Mondreich und seine Schatzkammer, über die Erde und das Meer zum Palast. Zudem ändern die Burg des Mondes und das Reich der Parzen ihre Lage in diesem Raumsystem, während sich am Schluss in Haus und Palast der Innenraum wandelt und das Ende des Märchens unter dem Zeichen einer neuen Raumordnung steht.

An Umfang und an Vielfältigkeit des in Erscheinung tretenden Raums übertrifft der "Heinrich von Ofterdingen" alle andern dichterischen Werke des Novalis. Dies Ergebnis scheint zunächst im Widerspruch zu stehen zu dem einheitlichen, ja vertrauten Eindruck, den die Räume dieses Romans, vielleicht mit Ausnahme des Klingsohrmärchens, auf den Leser machen. Doch entsteht dieser Eindruck nicht durch eine unkomplizierte Gesamtstruktur des Romans, sondern, wie wir noch sehen werden, aus den sich in vielen Varianten wiederholenden, im Grunde aber stets gleichbleibenden Aufbauprinzipien der einzelnen Räume selbst.

19 Eine graphische Darstellung des dreizehnmaligen Wechsels der Hauptschauplätze gibt Friedrich Hiebel, Novalis, S. 327.

Philosophisches Werk

Dem einen Band "Das dichterische Werk", in dem die historisch-kritische Ausgabe alle bisher betrachteten Werke²⁰ des Novalis zusammenfasst, stehen die beiden ebenso umfangreichen Bände "Das philosophische Werk I" und "Das philosophische Werk II" gegenüber. Dort finden sich nicht nur häufig allgemeine Bemerkungen zu einzelnen Raumaspekten, die neues Licht auf seine Dichtungen werfen oder manche Beobachtung bestätigen, sondern Novalis hat sich auch zu wiederholten Malen mit dem Phänomen des Raums und seinen philosophischen und mathematischen Voraussetzungen oder Konsequenzen auseinandergesetzt.

Allerdings wäre es bei der Vielzahl und Vielfältigkeit der über praktisch alle philosophischen Textsammlungen des Novalis verstreuten Bemerkungen zum Raum oder seinen Teilaspekten illusorisch, jede Gruppe von Aufzeichnungen einzeln zu behandeln, zumal fast alle diese Arbeiten in der Form, in der sie uns vorliegen, entweder gar nicht zur Veröffentlichung bestimmt waren und nur der persönlichen denkerischen Auseinandersetzung dienten wie die "Fichte-Studien" und fast alle naturwissenschaftlichen Studienhefte, oder aber wie die "Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen" und das "Allgemeine Brouillon" eine Vorstufe der endgültigen Ausarbeitung und im Wesentlichen eine Materialsammlung darstellen. Die Ausführungen zum Raum stehen hier nicht in einem Netz von wechselseitigen Sinnbezügen, sie sind keine dichterischen Darstellungen, sondern niedergeschriebene Gedanken und zeigen in ihrer Abfolge lediglich zuweilen das Ringen um eine umfassendere Definition. Die Häufigkeit von derartigen Bemerkungen interessiert jedoch trotz der Beschränkung der Untersuchung auf das dichterische Werk insofern, als sie ein dauerndes waches Interesse an dem Thema Raum bezeugen. Zur allgemeinen Orientierung sei deshalb kurz angegeben, in welchen Texten die Schwerpunkte der philosophischen Überlegungen liegen, mit welchen Aspekten sich die Raumbemerkungen in den wichtigsten Texten und Textgruppen vornehmlich – in den meisten Fällen aber keineswegs ausschliesslich – befassen und nach welchen Gesichtspunkten sich insgesamt gesehen die Thematik der gedanklichen Durchdringung des Raums gliedern lässt.

Vom Text her liegen die Schwerpunkte für die philosophische Auseinandersetzung mit dem Raum zweifellos in den "Fichte-Studien" aus den Jahren 1795–1796 (II, 104–296) und der umfangreichen Materialsammlung

20 Mit Ausnahme der Frühen Prosaarbeiten, HKA II, S. 3–25.

des "Allgemeinen Brouillons" aus der Freiburger Zeit 1798–1799 (III, 242–478). In den "Fichte-Studien" kommen Raum und Zeit wiederholt fast schlagwortartig oder in kurzen Sätzen vor und werden in ihrer sich gegenseitig bedingenden Verschiedenheit einander gegenübergestellt. Dagegen finden sich im "Allgemeinen Brouillon" unter den Stichwörtern Geschichts- und Raumlehre, Physik, Physiologie, Psychologie, Philosophie, Cosmologie und Encyclopaedistik längere Ausführungen zum Raum, auch hier fast immer in Verbindung mit der Zeit, in denen Novalis das Phänomen des Raums aus verschiedener Sicht zu erhellen sucht. Eine längere wichtige Abhandlung zum Raum als sochem weist daneben noch das "Grosse physikalische Studienheft" auf.

Doch beschränkt sich die Auseinandersetzung mit dem Raum nicht auf die Stellen, wo er ausdrücklich genannt wird und Hauptgegenstand der Reflexion ist. Theodor Haering weist in seiner umfangreichen Studie "Novalis als Philosoph" darauf hin, dass es "meist räumliche Bilder" sind, "welche die dialektische Einheit irgendwie als den 'Spielraum' auffassen, in welchem jene Gegensätze sich verbinden oder der diese letzteren umschließt" und erwähnt in diesem Zusammenhang insbesondere 'Mitte' und 'Sphäre' und später die Begriffe des 'Schwebens' und der 'Spiegelung'²¹. Hierhin gehört auch die Beschäftigung mit Raumelementen wie Punkt und Grenze und vor allem auch die für Novalis so bezeichnende, in den "Fichte-Studien" entwickelte Vorstellung der "Hin und her Direction" (II, 117) oder "Ordo inversus" (II, 127), welche auch für den Aufbau der Räume in der Dichtung eine besondere Rolle spielt. Auch im "Allgemeinen Brouillon" erstreckt sich die Raumbetrachtung neben den bereits erwähnten Texten auf Ausführungen zum gelebten oder gegliederten Naturraum oder vom Menschen gebildeten Raum unter den Stichwörtern Geognosie, Geographie, Cosmologie und Baukunst.

Die übrigen Arbeiten befassen sich, soweit sie zum Raum Stellung nehmen, meist vorwiegend mit bestimmten Fragen: die unter dem Titel "Vorarbeiten zu verschiedenen Fragmentsammlungen" zusammengefassten Studien (II, 522–651) mit Richtung, Ziel, Mittelpunkt, Punkt, Linie, Fläche, Körper und Reihe, die "Physikalischen Bemerkungen" (III, 595–611) mit Meteorologie und Klima und dem aufschlussreichen Vergleich zwischen Raum und Wasser. Dem Raum gilt aber, wie gesagt, auch in den übrigen Studien und bis in die Exzerpte hinein²² immer wieder die Aufmerksamkeit Hardenbergs.

Von den persönlichen oder vorläufigen Aufzeichnungen sind diejenigen Texte zu unterscheiden, die bereits zu Novalis' Lebzeiten veröffentlicht oder doch abgeschlossen waren und die deshalb auch in die vorliegende

21 Haering, *Novalis als Philosoph*, S. 29, S. 33 und S. 48ff.

22 Vgl. Eschenmayers Sätze (II, 380–385) und Kant, *Phoronomie*, Erklärung 1. (II, 392–393).

Untersuchung mit einbezogen wurden: die Fragmentsammlungen "Glauben und Liebe" (II, 483–498) und "Politische Aphorismen" (II, 499–503), die unter dem Athenäumstitel "Blüthenstaub" veröffentlichten "Vermischten Bemerkungen" (II, 412–470) und der von Novalis selbst als Rede bezeichnete Aufsatz "Die Christenheit oder Europa" (III, 507–524). In den "Vermischten Bemerkungen" interessiert im Rahmen unserer Fragestellung vor allem das mehrmals auftauchende Motiv der Konzentrität, "Glauben und Liebe" fügt Berge, Ebene, Meer und Wolken in ein konsequentes, allegorisches Raumbild, und in "Die Christenheit oder Europa" erscheint der Raum vor allem als vom Menschen gestalteter Geschichtsraum.

In den Studien und Vorarbeiten lassen sich vom Standpunkt der Betrachtung her drei wesentliche Themenkreise unterscheiden. An erster Stelle steht dem Umfang wie auch der Chronologie nach die eigentlich philosophische Beschäftigung mit dem Problem Raum und Zeit, die dementsprechend besondere Beachtung in philosophischen Arbeiten über Novalis findet²³. Doch wird gerade dieser rein philosophische Standpunkt nur mittelbar wirksam für das Verständnis der Gestaltung des Raums durch den Dichter; allein die Übung im gedanklichen Handhaben von Raum und Zeit mag eine gewisse Rolle für die Ausbildung des eigenen Raumbewusstseins und dessen Niederschlag im dichterischen Werk spielen.

In näherer Beziehung zur Dichtung zu sehen und deshalb für die vorliegende Arbeit von grösserem Interesse ist der zweite Standpunkt einer Betrachtung des Raums der allgemeinen Erfahrung. Hierhin gehören nicht nur die vielen Einzelbemerkungen zu Beobachtungen der geographischen und durch den Menschen gestalteten Umwelt, sondern auch die Stellen an denen zum Beispiel von der physischen Wirkung des Raums als des Starren oder von seiner Ähnlichkeit mit dem Wasser die Rede ist und die manche symbolische Raumformen in der Dichtung beleuchten. In den letzten Fragmenten aus den Jahren 1799 und 1800 ist ausserdem eine zunehmende Bildhaftigkeit der Novalisschen Raumbetrachtungen festzustellen, die zweifellos in engem Zusammenhang mit den dichterischen Arbeiten Hardenbergs zu dieser Zeit steht.

Als dritter Themenkreis lassen sich die Bemerkungen zur Geometrie, also die Beschäftigung mit dem Raum vom mathematischen Standpunkt aus

23 Für Theodor Haering hat sie exemplarische Bedeutung, denn "gerade an Raum und Zeit lässt sich in ganz besonders anschaulicher Weise nicht nur die gesamte Grundtendenz der Novalisschen Naturphilosophie zur 'Erhebung ins Dialektische' illustrieren, sondern auch die weitere zur Erhebung alles Empirischen ins Metaphysische d.h. in die letzte dialektische Einheit von Bedingtem und Unbedingtem, Empirischem und Absolutem." a.a.O., S. 533.

Dass sich darüberhinaus die Gedanken des Novalis zu einer zusammenhängenden Raum-Zeit-Theorie entfalten lassen, hat neuerdings die philosophische Dissertation "Zur Aktualität der Raum-Zeit Auffassung des Novalis" von Hartmann gezeigt.

zusammenfassen. Sie stehen an Geschlossenheit und Umfang den philosophischen Betrachtungen fast ebenbürtig zur Seite, greifen zuweilen in jene hinüber oder leiten sich von ihnen ab und bilden sicherlich die bewusste oder unbewusste Voraussetzung²⁴ für die innere Struktur der Räume in der Dichtung, die im dritten Teil dieser Arbeit untersucht wird. Auch hier würde eine mathematisch ausgerichtete Zusammenfassung vom Thema abführen²⁵, denn für die Fragestellung ist vor allem von Bedeutung, dass Novalis einen ausgeprägten Sinn für Geometrie besass, wie er aus den zahlreichen Überlegungen zu Körper, Fläche, Linie, Punkt und Kreis spricht und im physikalischen Bereich seine Entsprechung in den Bemerkungen zu Akustik, Schwingung, Licht, Gravität und Wellenbildung findet. Von Bedeutung ist ebenfalls, dass Novalis bestimmte bevorzugte Raumfiguren als Grundfiguren auszeichnet: den Punkt als Mittelpunkt (II, 432; II, 462), die Linie als Achse ("Jede Linie ist eine Weltaxe" III, 594) und auch als Bild der Hin und her Direction (II, 157) und den "Zirkel" als "der Figuren Kanon" (III, 453). Die Grundfiguren der im Werk gestalteten Räume zeigen, wie offensichtlich hier eine Übertragung der Novalis eigenen Sehweise stattgefunden hat.

- 24 Käthe Hamburger hat bereits 1929 in ihrer Studie "Novalis und die Mathematik" auf die Verbindungen hingewiesen, die bei Novalis zwischen naturwissenschaftlichem Denken und Dichten bestehen, insbesondere den mathematischen Funktionsbegriff in Beziehung gesetzt zu der Rolle, die er der Poesie zuweist, und gezeigt, wie sehr der romantische Begriff der Unendlichkeit bei Novalis in mathematischen Vorstellungen wurzelt.
- 25 Spezialuntersuchungen: Hamburger, Novalis und die Mathematik; Dyck, Novalis and Mathematics. A Study of Friedrich von Hardenberg's Fragments on Mathematics and its relation to Magic, Music, Religion, Philosophy, Language, and Literature.

Zweiter Teil

Die Erscheinungsformen des Raums im dichterischen Werk

Die Landschaft als Raum

Die Landschaft ist wohl diejenige Form der Umgebung, in welcher der Mensch am ehesten eine räumliche Gliederung bewusst empfindet. Dieser Raumaspekt wurde auch als erster Gegenstand der literaturwissenschaftlichen Forschung und soll deshalb als die evidenteste Erscheinungsform des Raums zuerst behandelt werden. Allerdings hat die ältere Forschung zwischen Natur und Landschaft nicht klar unterschieden und einzelne Elemente einer Landschaft wie Fels oder Baum gleichberechtigt neben das im Relief spürbare oder in einer Aussicht gegebene landschaftliche Gefüge gestellt. Im Rahmen unserer Fragestellung interessieren dagegen weniger die Eigenschaften einer Landschaft als Natur oder das Verhältnis des Menschen zu dieser, als gerade die Züge, welche die Landschaft für den Wanderer oder den Beschauer als Raum erscheinen lassen.

Die knappen Landschaftsschilderungen im dichterischen Werk des Novalis weisen deutlich eine räumliche Struktur auf, die einem bestimmten Relief und damit einer besonderen Raumordnung entspricht. Ziel dieses Kapitels ist es, nicht nur die stets wiederkehrenden Züge der Novalisschen Landschaften zu charakterisieren, sondern gleichzeitig aufzuzeigen, wie die landschaftliche Gliederung in der Dichtung einerseits Ausdruck der persönlichen Raumerfahrung des Dichters ist, andererseits aber innerhalb seiner Weltdeutung auch eine ganz bestimmte Funktion erfüllt. Diese durch die innere Anverwandlung der empfangenen Eindrücke entstandene Doppelsinnigkeit und Doppelwertigkeit der Landschaft im dichterischen Werk bringt Novalis selbst sehr schön zum Ausdruck, wenn er den aus Thüringen stammenden Heinrich von Ofterdingen im zweiten Teil des Romans sagen lässt:

Oft fühl ich jetzt, wie mein Vaterland meine frühesten Gedanken mit unvergänglichen Farben angehaucht hat, und sein Bild eine seltsame Andeutung meines Gemüts geworden ist, [. . .] (I, 328)

Novalis hat die ihm bekannten Landschaften nicht eigentlich beschrieben; nur einmal, in der Traumerzählung des Vaters, werden Thüringen, die Goldene Aue und der Harz genannt, und Jugendgedichte sind ebenfalls an den Harz, den Plauischen Grund oder die Wipper gerichtet. Detaillierte Schilderungen, zu denen Novalis sehr wohl fähig war, wie das Reisejournal und der Bericht über den Ausflug zur Rosstrappe beweisen, finden sich im dichterischen Werk nicht. Wohl aber werden Landschaften heraufbeschworen, die auch noch in ihrer viel allgemeineren, transparenten Form deutlich von den eigenen Landschaftserfahrungen geprägt sind.

Zunächst fällt auf, dass die Landschaften in der Dichtung ausgesprochen reliefbestimmt sind. Wo wir die Romanfiguren gehen sehen, finden wir sie, abgesehen von den Schilderungen der morgenländischen Heimat Zulimas, talaufwärts oder talabwärts wandern, ins Gebirge hinaufsteigen oder in seine Tiefen vordringen. Ebene Wege scheint es allenfalls in den Märcen und in manchen Träumen zu geben. Die Landschaften, durch die diese Wanderungen führen, sind selten im Zusammenhang dargestellt, lediglich ihr Typ ist als 'Tal', 'Gebirge' oder 'Felschlucht' angegeben. Ihr Relief wird jedoch vor allem indirekt verdeutlicht durch kurze Hinweise auf die Beschaffenheit des Bodens, der Wasserläufe und des Pflanzenkleides.

Moosbewachsene, regellos daliegende Felsblöcke charakterisieren so ein unausgeglichenes Relief im ersten Traum Heinrichs und auf dem Weg zur Morgenländerin. Felsenquellen, wie bei Hyazinth und Giasar, oder der schnell fließende, mühlentreibende Bach am Bergschloss kennzeichnen ebenfalls die gebirgigen Landschaften, während der Fluss die Vorstellung eines vergleichsweise grösseren Tals, wie es der Bergmann auf dem Weg nach Eula durchwandert, wachruft und die Augsburger Ebene im Bild des Stroms erscheint. Bisher sind diese Unterschiede, soweit man sie überhaupt berücksichtigt hat, hauptsächlich auf ihren Stellenwert in den Übergängen von einer mehr oder weniger unberührten, wilden zu einer bezähmten Natur untersucht worden¹, den sie ebenfalls besitzen. Doch sollte man dabei nicht übersehen, dass sie gleichzeitig Kennzeichen ganz bestimmter und Novalis wohlbekannter Landschaftstypen sind, die den aus dem Werk empfangenen Raumeindruck mitbestimmen.

Das gilt auch für die Veränderungen im Pflanzenkleid, für jene "regsame Überkleidung der Gegend" (I, 329), an der Sylvester im zweiten Teil des "Heinrich von Ofterdingen" so grossen Anteil nimmt. Die Übergänge vom dichten Laubwald zu lichterer Bewaldung, dann zu wiesenartiger Vegetation und schliesslich zum unbewachsenen Felsen auf dem ersten Traumweg Heinrichs, die Schattierungen in der Üppigkeit des Pflanzenwuchses auf dem Weg in fruchtbare Ebenen oder Talgründe wie im Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen, der Wechsel vom Wald zum Gebüsch an steilen Talhängen auf dem Weg zu Zulima sind über ihre Gegenständlichkeit hinaus auch Elemente einer indirekten Reliefgestaltung und werden vom Leser zumindest unbewusst als solche registriert.

Als Beleg dafür, dass tatsächlich das Pflanzenkleid nicht nur seiner Art nach, sondern auch in seinen verschiedenen Farbschattierungen für Novalis im sinnlichen Anschauungsraum mit der Reliefwahrnehmung verbunden ist, mag die Beschreibung einer der Aussichten aus den Fenstern des Schlosses zu Wernigerode im Reisejournal dienen:

1 Brunsbach, Erlebnis und Gestaltung der Natur bei Friedrich von Hardenberg/Novalis.

Zwischen schroffen Felswänden drängt sich auf einer andern Seite ein anderes [Tal], mit einem Grund von wollüstigen Kräutern, auf denen üppiges Gesträuch in die Höhe wuchert, sich in schön gerundeten Krümmungen durch angenehm belaubte Hügel daher windet. Immer rauher und immer wilder werden hinter dieser Scene die Vorgebirge des Harzes, welche finstrier Kiefernwald deckt; bis endlich eine sich amphitheatralisch erhebende Bergkette den Schauplatz umschliesst und in ihrer Mitte aus ferner Bläue der Brocken sein weisses Haupt kolossalischen Himmel streckt. (IV, 18)

Gleichzeitig ist hier auch die Farbskala vom hellen zum immer dunkleren Grün bis zum Blau und dem Weiss der während dieser Reise im April noch schneebedeckten Gipfel vollständig vorhanden. Bezeichnenderweise findet sich das Blau der fernen Berge wie hier in fast allen ausserdichterischen Landschaftsbeschreibungen. Unbeschadet seines Symbolgehalts im Werk ist es offensichtlich ursprünglich eine grundlegende persönliche Raumerfahrung Hardenbergs und sicherlich im ganz buchstäblichen Sinne eine jener "unvergänglichen Farben", mit denen das Vaterland seine Gedanken und Vorstellungswelt "angehaucht" hat².

Doch erscheint die Landschaft im epischen Werk des Novalis keineswegs nur andeutungsweise, wie es nach diesen ersten Ausführungen den Anschein haben mag, sondern auch in grossräumigeren und zusammenhängenden Gefügen. In den wenigen Jugendarbeiten in Prosa steht die Schilderung eines Tals im Vordergrund. Dabei ist auffallend, wie unruhig das Bild ist, das entsteht, als der junge Hardenberg "nur eine Landschaft mit flüchtigem Pinsel entwerfen" (I, 582) will.

Vor mir lag ein weites Tal, mit blauen Gebirgen bekränzt, mit Weiden und andern Buschwerk hin und wieder durchflochten. Hinten im Hintergrunde noch ein Dorf mit seinem Türmchen in einer Kluft zwischen zwei Hügeln, mit Buschwerk lieblich bekleidet, unter mir ein Wiesengrund von einem kleinen Wäldchen umzogen, in dem das herbstliche Gelb mit sparsamen Grün abwechselten und einen scharmanten Kontrast machte. Und auf der Wiese blökende Kühe, die in mannigfaltigen Gruppen sich darstellten und hart an den Wiesen ein niedliches Dörfchen mit Gärten umkränzt und mit rauchenden Schornsteinen. (I, 582)

Der Blick geht hin und her, der Verfasser der Zeilen setzt in willkürlicher Abfolge rein flächig seine Bildtupfen, und aus diesen Bruchstücken empfängt der Leser zwar einen allgemeinen Stimmungseindruck, aber vor seinen Augen entsteht aus all diesen Elementen kein zusammenhängender Raum. Es ist

2 Auch die Handschrift der "Hymnen an die Nacht" erwähnt "blaue Berge" (I, 140), die erst unter dem Einfluss der Tageszeit (vgl. in den "Lehrlingen": "die fernen Berge wurden buntgefärbt", I, 101) als "rote Berge" (I, 141) im Athenäumdruck erscheinen.

dieser Text ein schönes Beispiel dafür, dass wenige einzeln verwendete Raumangaben, wie die eingangs genannten Reliefeigenheiten Felsenquell und bemooste Steine, sich sehr wohl in der Leservorstellung zu einem ganzen Raumtyp entfalten können, dass jedoch für das Entstehen eines in sich geschlossenen Landschaftsraums in der Dichtung noch so viele aneinandergesetzte Einzelstücke nicht ausreichen, sondern die Raumstruktur erst durch eine konsequente Linien- oder Blickführung sichtbar wird.

In der Aussicht auf das Tal, das Giasar bei seinen Streifzügen plötzlich entdeckt, fühlt sich dagegen der Leser bereits geleitet: von einem ersten umfassenden Gesamteindruck bis zum letzten punktartigen Ausschnitt des Hauses am Talende entsteht in lückenlosem Übergang von Felsen, Zedern, Auen, Felsenquell und Talursprung ein perspektivisches Raumbild.

Plötzlich erblickte er von einer sanften Anhöhe auf der andern Seite ein romantisches Tal, das sich sanft zwischen ungeheure Felsen schmiegte und mit aller Frühlingspracht sich seinen trunkenen Blicken darstellte. Himmelhohe Zedern umschlossen es von einigen Seiten, und das frischeste Grün schmückte die Auen, durch die sich sanft ein silberheller Felsenquell ergoss und die Stille des schauerlichen Ortes unterbrach. Am Ende des Tals war ein Häuschen voll griechischer Einfalt, wie ein Tempel der Grazien, um das sich einige Myrtendbüsche sanft gelagert hatten. (I, 575–576)

Mag das Tal in einzelnen Zügen noch deutlich die Bemühungen des unerfahrenen Jünglings spiegeln, der hier zudem einen Raum an den Hängen des Kaukasus zu gestalten sucht, zu welchem er keine innere Beziehung hat, in seiner plastischen Räumlichkeit ist es bereits der den Novalisschen Landschaften sonst eigenen Tiefenwirkung verwandt.

In der späteren Epik des Novalis erhält das Tal jedoch eher die Funktion eines Durchgangsstadiums, was sich auch auf die Gestaltung auswirkt. So geben Hyazinth und der Bergmann durch die Täler hindurch und haben nur ihr Ziel im Auge. Als sich Heinrich auf dem Bergschloss im Freien umsieht, fällt sein Blick zwar zunächst auf ein Tal, doch rein räumlich bildet dieses hier – wie für die Handlung die Zusammenkunft mit Zulima, deren Schauplatz es sein wird – nur eine Vorstufe, ein Nächstliegendes, deutlich Sichtbares im Vordergrund. Der Blick folgt dem Bach, durchforscht das Tal in seiner erstaunlichen Tiefe³, wandert dann aber weiter zu ferner liegenden, grossräumigeren Landschaftszügen.

3 Vgl. die ähnliche Rolle der Akustik in der Beschreibung des Blicks von der Rosstrappe an Just: "Die Bode, die in diesen Felsenschlünden jeden Schritt sich gewaltsam Bahn zu machen genöthigt wird, sieht man von oben kaum sich bewegen, und nur mit Mühe hört man das ferne Rauschen unter seinen Füßen." (IV, 233), Novalis konnte also auch hier von realen Erfahrungen ausgehen.

er sah von der Höhe des alten Felsen zunächst in das waldige Tal, durch das ein Bach herunterstürzte und einige Mühlen trieb, deren Geräusch man kaum aus der gewaltigen Tiefe vernehmen konnte, und dann in eine unabsehbare Ferne von Bergen, Wäldern und Niederungen (I, 234).

Das Tal ist bereits in diejenige Form einbezogen, in der sich die Landschaft als reliefgegliedertes Ganzes fast ausschliesslich im dichterischen Werk des Novalis darstellt: in eine freie Aussicht.

In dem Blick auf Augsburg hat die auch hier streng genommen noch zugrundeliegende Talstruktur eine beträchtliche Ausweitung erfahren. Der Wasserlauf, dessen Stärke und Gefälle dem Leser ein ungefähres Mass für die Weite des Tals geben – "Felsenquell" und "sich ergoss" bei Giasar, "Bach", "herunterstürzte" bei Heinrich – und dessen Vernehmlichkeit als ein Mass der Tiefe gelten darf – "unterbrach die Stille", "deren Geräusch man kaum aus der gewaltigen Tiefe vernehmen konnte" –, ist hier zum Strom geworden und nicht mehr akustisch, sondern nur noch optisch wahrnehmbar – "blinkte". Er ist ausserdem vollends an den Horizont gerückt, sodass nun die nur mit wenigen festen Konturen strukturierte Landschaft mit Berghang, Ebene, Stadt und Strom dem Typus der freien Aussicht nahesteht:

Dort lag Augsburg mit seinen Türmen. Fern am Gesichtskreis blinkte der Spiegel des furchtbaren, geheimnisvollen Stroms. (I, 320)

Die knappen Landschaftsbeschreibungen in der Dichtung stehen nur scheinbar in einem gewissen Gegensatz zu den Aussichten, die Novalis für den Kreisamtmann Just lebendig zu machen versucht, indem er die Elemente der Landschaft durch ihre Namen heraufbeschwört und sie in wenigen verbindenden Worten in ihrer räumlichen Fügung entstehen lässt:

Der neue Ort, im Friedrichshöher Styl, liegt prächtig den waldigen Vorderharz in die Ebene herunter. Unser Logis im fürstlichen Gasthofe am Schloss öffnete die schönste Aussicht; vorwärts in eine lange Reihe naher Gärten und über die alte Stadt hinweg in eine weite, flache, sehr angebaute Gegend nach Aschersleben, Stassfurt, Bernburg und Barby zu; seitwärts linker Hand auf die Höhen nach Halberstadt und Quedlinburg, und die natürlichen Ruinen der sogenannten Teufelsmauer; rechter Hand auf benachbarte Waldrücken und Gründe. Von Ballenstädt aus ist der Weg prächtig. Die Teufelsmauer und Quedlinburg rechts; vorn den uralten Landgraben mit 7 bis 8 Warten; geradaus eine höchst mannichfaltige Aussicht auf die Gegenden jenseits Halberstadt nach Helmstedt und Wolfenbüttel zu, auf dem Regenstein, ein im siebenjährigen Kriege gesprengtes Bergschloss; das Blankenburger Schloss auf einer Mittelhöhe am Fuss der waldigen Vorderharzgebirge; oben aus dem Holze ragen die Häuser von Hüttenrode hervor; – und auf dieser erhabenen Base lagert der Hercynische Riese im fernblauen Mantel. (IV, 231–232)

Gerade solche Erfahrungen scheinen die reale Vorstufe zu sein für ein poetisches Landschaftsbild, das der Dichter aus ihnen abgelöst hat: die

Aussicht aus einem von Menschen gebauten Raum, der aber schon nicht mehr im Blickfeld liegt, über die noch stark menschengestaltete Zone der Gärten hinweg auf fruchtbare, bebaute und bewohnte, mit Dörfern und Städten durchsetzte Gegenden zwischen waldigen Hügeln mit Festungen und Schlössern, die der Landschaft ihre geschichtliche Dimension geben, bis zu den fernen Bergen, welche die Aussicht beschliessen.

Als Urtyp dieser Landschaften, nicht im Sinne eines tatsächlichen Ursprungs, sondern mehr im Sinne eines Archetypus, möchte ich den ersten der drei im Reisejournal geschilderten Ausblicke aus den Fenstern von Schloss Wernigerode ansehen, welcher trotz einiger Namen einen viel allgemeineren Charakter hat:

Auf der einen Seite breitet sich das friedliche Wernigerode am Fuss des Schlossbergs aus, und hinter demselben laufen aufwärts nach dem Gebirge einige sich bald verengende, bald erweiternde Täler hin, in deren Mitte die Renne, wie ein nachlässig auf einen Tisch gelegter Silberfaden sich daher schlängelt. Im schönsten Grün zerstreute Ortschaften wechseln mit dunkeln Schwarzholz und frischen Saatfeldern in diesen schönen Thälern, an deren Seiten sich anfangs ein fruchtbares Land fernhin erstreckt, bis sie sich endlich in waldichten Hügeln verlieren, hinter denen sich immer höher und in immer schwächerem, erbleichendem Blau das Harzgebirge erhebt. (IV, 17)

Es ist strukturmässig der gleiche Landschaftsraum, den wir in den "Lehrlingen zu Sais" in seiner wohl transparentesten Form in wenigen Sätzen skizziert wiederfinden: der Bereich des Menschen, zum Garten geöffnet, mit dem Ausblick auf eine harmonische Landschaft bis zu Gebirgen am Horizont.

Man hörte Menschenstimmen in der Nähe, die grossen Flügeltüren nach dem Garten zu wurden geöffnet, und einige Reisende setzten sich auf die Stufen der breiten Treppe, in den Schatten des Gebäudes. Die reizende Landschaft lag in schöner Erleuchtung vor ihnen, und im Hintergrunde verlor sich der Blick an blauen Gebirgen hinauf. (I, 96)

In den "Lehrlingen zu Sais" tritt die Gegenständlichkeit im Vergleich zu den beiden andern zitierten Landschaftsbildern zurück, aber die Perspektive bleibt die gleiche. Die Transparenz des Raumes beruht auf der Tatsache, dass eigentlich nur seine dreigliedrige Struktur und die ihr zukommenden Empfindungen und Lichtverhältnisse erscheinen. Die Darstellung beginnt mit der typischen Blicksenkung nach unten: "auf die Stufen der breiten Treppe". Auch der aus dem Bergschloss kommende Heinrich sah von der Höhe "zunächst in das waldige Tal", Novalis von seinem Logis "in eine Reihe von Gärten" oder vom Schloss auf "das friedliche Wernigerode am Fusse des Schlossbergs". Dann liegen in der Blickrichtung ein Schattenbereich angenehmer Kühle, der den von Menschen errichteten Gebäuden zu verdanken ist, eine durch die "schöne" Erleuchtung räumlich abgehobene "reizende" Landschaft von harmonischen Verhältnissen, wie die Adjektive vermuten

lassen, und zuletzt die nicht nur durch Licht, sondern auch durch Farbe ausgezeichneten blauen Gebirge, welche der Abend im weiteren Verlauf der Erzählung bunt färbt. Die Berge bilden jedoch keinen blickhemmenden Abschluss, sondern scheinen allmählich in die darüberliegenden Fernen des Himmels überzugehen: "verlor sich der Blick an blauen Gebirgen hinauf." Nirgendwo wird die Aufmerksamkeit von Einzelheiten gefangen genommen, es ist einer der schönsten gestimmten Räume im Werk und doch gleichzeitig ein Grenzfall des im Grunde immer gleichen Landschaftsraumes, den Novalis wieder und wieder festhält und gestaltet, in Briefen und Tagebüchern wie in der Dichtung.

Eine ähnliche dreistufige Landschaft findet sich in der Traumerzählung des Vaters im "Heinrich von Ofterdingen":

Als ich oben war, sah ich die Goldne Aue vor mir, und überschaute Thüringen weit und breit, also dass kein Berg in der Nähe umher mir die Aussicht wehrte. Gegenüber lag der Harz mit seinen dunklen Bergen, und ich sah unzählige Schlösser, Klöster und Ortschaften. (I, 201)

Hier liegt der Ausgangspunkt des bewohnten Raumes – "ich sei in meiner Vaterstadt und wanderte aus dem Tore" (I, 200) – schon weiter zurück; der Vater ist auf einem hohen Berg und hat nicht eine bestimmte Perspektive vor sich, sondern, wie der Text ausdrücklich betont, einen freien Rundblick. Aber auch diesmal richtet sich der Blick nacheinander auf eine besonders fruchtbare, vom Menschen gestaltete Gegend, die Goldene Aue, einen vielfältigen, weiten Landschaftsbereich, Thüringen, in dem dann "unzählige Schlösser, Klöster und Ortschaften" ihren Platz finden, und wandert bis zu den Höhenzügen des Harzes.

Bei Heinrichs Blick vom Bergschloss sind lediglich die Akzente etwas verschoben. Der von der Gegenwart des Menschen zeugende Raum beschränkt sich auf einige Mühlen in dem engen Tal. Die Harmonie der daran anschliessenden Landschaft liegt in der fast rhythmisch wirkenden Abfolge ihrer einzelnen Elemente, die in der Wendung "unabsehbare Folge" ebenfalls in den Horizont überzugehen scheinen.

Die Teile der dreistufigen Landschaft erscheinen in wiederum abgewandelter Form schliesslich noch einmal in einem Ausblick auf ein romantisches Land im Mondreich des Klingsohrsmärchens. Der einleitende Satz nennt nacheinander in einfacher Aufzählung einzelne Gebäude, menschengestaltete Ebenen und nur dem Blick zugängliche Gebirge:

Auf einer Anhöhe erblickten sie ein romantisches Land, das mit Städten und Burgen, mit Tempeln und Begräbnissen übersät war, und alle Anmut bewohnter Ebenen mit den furchtbaren Reizen der Einöde und schroffer Felsengegenden vereinigte. (I, 299)

In dies nicht wirkliche Land, das den Hintergrund für eine Auswahl von typischen Menschenschicksalen bildet, bezieht Novalis nun noch im zweiten

Satz die seiner Heimat fehlenden Extreme des Reliefs, die Hochgebirge und das Meer ein.

Die schönsten Farben waren in den glücklichsten Mischungen. Die Bergspitzen glänzten wie Lustfeuer in ihren Eis- und Schneehüllen. Die Ebene lachte im frischesten Grün. Die Ferne schmückte sich mit allen Veränderungen von Blau, und aus der Dunkelheit des Meeres wehten unzählige bunte Wimpel von zahlreichen Flotten. (I, 299)

Doch ist die Landschaft in der Schatzkammer des Mondes, wo alle Erscheinungen als voneinander unabhängige Kulissen für ein grosses Schauspiel bereitzustehen scheinen, ihrerseits in einzelne Bestandteile zerlegt. Bei genauerem Hinsehen haben wir es hier nicht mit einem Landschaftsraum zu tun, denn es fehlen alle Übergänge und Richtungsangaben, die diese Ingredienzien einer Landschaftskomposition zu einem Raumgefüge zusammenführen könnten. Nur in dem Satz von der "Ferne [...] mit allen Veränderungen von Blau" entsteht eine gewisse Tiefenwirkung in die Weite, und eine mehr vertikale Verbindung zwischen Beschauer und Landschaft schafft die Wendung "aus der Dunkelheit des Meeres".

Interessant für eine Untersuchung der für Novalis charakteristischen Gestaltung des Raums als Landschaft ist hier weniger der Anblick selbst, als die Tatsache, dass Ginnistan und Eros dieses unwirkliche unräumliche Land "auf einer Anhöhe" sehen. Diese Art der Betrachtung des in der Landschaft gegebenen Anschauungsraums scheint Novalis so selbstverständlich zu sein, dass sie immer wieder im dichterischen Werk vorkommt. Der Vater sieht im Traum von einem "hohen Berg", Heinrich schaut "von der Höhe des alten Felsen", Giasar erblickt das romantische Tal "von einer sanften Anhöhe" und "unter mir" gibt im "Spaziergang nach Goseg" ähnliche Verhältnisse an. Beim Ausritt aus Eisenach blickt Heinrich ebenfalls von "einer Anhöhe" auf Heimat und Ferne (I, 205). In Augsburg ist eine Anhöhe der einzige wirklich raumschaffende Träger der nur angedeuteten Landschaft: "Habt Ihr Lust, mit mir vor der Stadt auf einer schönen Anhöhe zu frühstücken?" (I, 279), "und so wandelten sie [...] nach einem kleinen Hügel am Flusse, wo sich unter einigen hohen Bäumen eine weite und volle Aussicht öffnete" (I, 279). Auch der Bergmann auf seinem Weg nach Eula sieht das Ziel seiner Wünsche einmal aus der Ferne und dann aus nächster Nähe von solchem gehobenen Standpunkt aus:

als ich von einem grünen Hügel die Haufen von Steinen erblickte, die mit grünen Gebüsch durchwachsen waren, auf denen bretteerne Hütten standen, und als ich aus dem Tal unten die Rauchwolken über den Wald heraufziehen sah. Ein fernes Getöse vermehrte meine Erwartungen, [...] und voll stiller Andacht stand ich bald auf einem solchen Haufen, den man Halde nennt, vor den dunklen Tiefen, die im Innern der Hütten steil in den Berg hineinführten. Ich eilte nach dem Tale [...] (I, 240)

Noch im zweiten Traum Heinrichs ist diese Perspektive erhalten: "Ein tiefer blauer Strom schimmerte aus der grünen Ebene herauf". (I, 278) Und auf den Gedanken, dass man auf eine grosse Stadt wie Augsburg vielleicht nicht von irgendwelchen Gebirgen heruntersehen könne, scheint Novalis gar nicht zu kommen, wie der Anfang des zweiten Teils zeigt.

Sicherlich hat für diese so oft wiederkehrende Form der Raumgestaltung das eigene Erleben Hardenbergs die wahrscheinlich unbewusste Grundlage gebildet. Wir haben gesehen, wie mitteilenswert ihm Aussichten, zumal von erhöhtem Standpunkt aus, schienen. Im Reisejournal kommt das Wort Aussicht zwölfmal vor, im Schnitt einmal pro Druckseite, und in einem Brief an den Vater nach Teplitz (IV, 292), wo er selbst zuvor zur Kur gewellt hatte, gedenkt Novalis vor allem solcher Anhöhen und verweist den Vater noch eigens auf eine lohnende Bergbesteigung, den Milleschauer bei Aussig. Aber auch wenn Novalis von der eigenen Beziehung zur Landschaft geprägt ist, so sind doch seine aus der Höhe betrachteten Landschaftsräume im Werk weit mehr als eine bequeme Wiederholung eines ihm vor Augen stehenden Motivs. Wie die dreistufige Gliederung einer idealen Raumordnung nahekommt, so entspricht der Höhenblick seelischen Situationen, die wir im Sprachgebrauch ebenfalls mit räumlichen Bildern als Höhepunkte der Empfindung und Stufen der seelischen Entwicklung zu kennzeichnen pflegen.

Wir haben bereits im ersten Teil der Arbeit gesehen, dass der Raum im Werk des Novalis besonders sichtbar wird vor entscheidenden Ereignissen, als wenn diese nur in gestimmten Räumen stattfinden könnten⁴. Umgekehrt kann man auch sagen, dass nur wenn ein bestimmter Raum sich um die Personen "aufspannt", wie Elisabeth Ströker⁵ es nennt, Aufnahmebereitschaft für entscheidende Erlebnisse besteht, und daher ist die Gestaltung der Räume auch ein dichterisches Mittel, eine solche Verfassung zum Ausdruck zu bringen und gleichzeitig auch den Leser entsprechend einzustimmen⁶.

4 Vgl. Brunsbach, Erlebnis und Gestaltung der Natur bei Friedrich von Hardenberg/Novalis, der ganz allgemein für die Darstellung feststellt: "Worauf Licht fällt, das wird Zugang zum Wesentlichen." (S. 211), und Griessmann, Die Raumgestaltung in Friedrich von Hardenberg's 'Heinrich von Ofterdingen' und Otto Ludwigs 'Zwischen Himmel und Erde', S. 100: "Man kann ganz allgemein für den Ofterdingen sagen, wenn ein Raum näher charakterisiert wird, so hat er eine höhere Funktion."

5 Ströker, Philosophische Untersuchungen zum Raum.

6 Vgl. dazu in den "Lehrlingen zu Sais": "Er glaubt es am höchsten gebracht zu haben, wenn er, ohne jenes Spiel zu stören, zugleich die gewöhnlichen Geschäfte der Sinne vornehmen, und empfinden und denken zugleich kann. Dadurch gewinnen beide Wahrnehmungen: die Aussenwelt wird durchsichtig, und die Innenwelt mannigfaltig und bedeutungsvoll, und so befindet sich der Mensch in einem innig lebendigen Zustande zwischen zwei Welten in der vollkommensten Freiheit und dem freudigsten Machtgefühl." (I, 97).

Die Höhenaussichten gehören deutlich zu dieser Art von Räumen. Giasar entdeckt nach seinem Blick auf das Tal das schlafende Mädchen, der Vater beginnt seine eigentümliche Traumwanderung ins Innere des Bergs, Heinrich reist über den ihm bisher bekannten Umkreis hinaus, er findet die Morgenländerin, die Aussicht von der Anhöhe vor Augsburg liegt vor den ersten langen Gesprächen mit Klingsohr und der Blick des Pilgrims auf Augsburg vor der Jenseitsvision und dem Hervortreten Cyanes. Wie der Weg auf eine Höhe beschwerlich ist, stehen auch die Personen nicht abrupt vor dieser Aussicht, als ständen sie plötzlich am Rande eines Hochplateaus, sondern haben fast immer vorher eine tiefe Erschütterung erfahren. Der Vater träumt nach dem eindruckreichen Abend in der Stube des gastfreundlichen Alten, Heinrich hat erstmals die Erfahrung der Trennung gemacht, dann haben ihn die Kreuzzugsgespräche aufgewühlt, der Augsburger Anhöhe gehen das Augsburger Fest und die Begegnung mit Mathilde voraus, und der Blick des Pilgrims fällt auf Augsburg und den Strom, nachdem er aus einer tiefen Verzweiflung erwacht. Nur bei Giasar, der rastlos die Gegend durchstreift, und dem Bergmann, der einen "beschwerlichen Gang von mehreren Tagen" (I, 240) hinter sich hat, tritt die körperliche Anstrengung an die Stelle der Erschütterung.

Die Ausblicke von der Höhe bringen mit dem räumlichen Abstand ein erweitertes Blickfeld, einen grossen Überblick und lösen jenes Glücksgefühl, jene Beruhigung aus, die ihnen im landschaftlichen Erleben des Menschen eigen sind und deren Ausstrahlung auf die Innenwelt Novalis zu häufig betont, als dass man mit Ritter das "Wie mir nun da recht wohl innerlich ward" des Vaters nach der Aussicht in der Traumerzählung als einen versteckten Hinweis darauf auffassen sollte, dass Novalis die Intuition des Plans zum "Heinrich von Ofterdingen" auf einer Kyffhäuserwanderung gehabt habe⁷. Beim Rückblick nach dem Ausritt aus Eisenach fallen Heinrich "alte Melodien seines Innern in den trüben Wechsel seiner Gedanken ein" (I, 205), die Schilderung des Blicks von der Höhe des alten Felsen schliesst mit den Worten: "und seine innere Unruhe wurde besänftigt" (I, 234). Auf der Anhöhe in Augsburg sagt Heinrich deutlicher: "Jene Fernen sind mir so nah, und die reiche Landschaft ist mir wie eine innere Phantasie" (I, 279). Der Bergmann beteuert: "Ich kann euch nicht sagen, wie herzlich mir zumute ward" (I, 240). Nur beim Pilgrim geht im Gegensatz dazu der Anstoss zur

7 Heinz Ritter, *Der unbekannte Novalis*, S. 186. Ritter gibt weitere Gründe wie das Auftreten von geographischen Namen und den Vergleich mit der Wirklichkeit für seine Vermutung an, zu der er unabhängig von der bereits von Ewald Engelhardt, *Der Ursprung des Symbols der Romantik*, *Arator* Jg. 15/16, Artern 1925, S. 59ff. (ausführlich zitiert von Brunsbach a.a.O.) geäusserten gleichen Meinung kam. Die Wahrscheinlichkeit eigenen Erlebens soll selbstverständlich nicht bestritten werden, nur muss die in Frage stehende Wendung in einen allgemeinen Zusammenhang gestellt werden.

Landschaftsbetrachtung von der inneren Verfassung aus, wie man ja überhaupt im zweiten Teil des "Ofterdingen" zuweilen eine Umkehr der räumlichen Verhältnisse feststellen kann⁸, und so heisst es vor dem Blick auf Augsburg: "seinen Sinnen ward die Welt wieder gegenwärtig und alte Gedanken fingen tröstlich zu reden an" (I, 320). Schliesslich hat Novalis das Erhobensein über den nicht so überschaubaren Nahraum der unmittelbaren Umwelt nach dem Gespräch mit Zulima einmal in einem Bild gestaltet, in dem der Höhenblick nur noch Aufschwung der Seele und von einer wirklichen räumlichen Reliefunterlage abgelöst ist:

der Mond [...] erhob ihn [Heinrich] über die Unebenheiten der Erdoberfläche, die in der Höhe so unbeträchtlich erschienen, so wild und unersteiglich sie auch dem Wanderer vorkamen. (I, 238)

Mit dem räumlichen Abstand geht ein zeitlicher Abstand Hand in Hand, der räumlich in der rückwärts verlaufenden Blickrichtung zum Ausdruck kommt. Genau betrachtet sind nämlich die meisten Höhenblicke im "Ofterdingen" Rückblicke. So ist bereits der Traum des Vaters, der sich doch in Rom aufhält, ein Rückblick auf die ihm wohlbekannten und im Traum eindeutig wiedererkannten, namentlich genannten Landschaften seiner Heimat. Heinrich schaut beim Antritt der Reise zuerst auf die erleuchtete, in ihrer Gliederung sichtbare "verlassene Landschaft" (I, 205) zurück, während die vor ihm liegende Ferne noch eine farblich und gestaltlich undifferenzierte "blaue Flut" (I, 205) ist. In der Aussicht von dem hohen Felsen scheint sich die auf der bisherigen Reise gewonnene Landschaftserfahrung zu spiegeln, indem sich die blaue Flut der Morgenstunden nach mehreren Tagen in einer Abendlandschaft schon in "eine unabsehbliche Ferne von Bergen, Wäldern und Niederungen" (I, 234) gliedert. Eindeutig rückwärts gerichtet ist Heinrichs Blick während des Gesprächs mit Klingsohr auf der Anhöhe vor Augsburg: "'Wo seid Ihr hergekommen?' fragte Klingsohr. — 'Über jenen Hügel herunter', erwiderte Heinrich. 'In jene Ferne verliert sich unser Weg.'" (I, 283). Auch der Pilgrim blickt auf Augsburg und den Strom als Stätten vergangenen Glücks und Unglücks zurück.

Dabei sind die Personen manchmal so mit ihrem Erleben beschäftigt, dass was uns da räumlich vor Augen tritt, oft geradezu eine Scheinlandschaft, eine "innere Phantasie" ist. Besonders deutlich ist das bei dem Rückblick des jungen Heinrich auf die Landschaft seiner Jugend, die nur an wenigen Stellen auf dem tatsächlichen Relief aufliegt. Die Landschaft ist zum gestimmten Raum in seiner reinsten Form geworden; der Leser ist völlig frei, sich anhand der wenigen Angaben in sie einzuleben.

8 Vgl. Kapitel 'Die Ökumene als Raum', S. 65.

Es war früh am Tage, als die Reisenden aus den Toren von Eisenach fortritten, und die Dämmerung begünstigte Heinrichs gerührte Stimmung. Je heller es ward, desto bemerklicher wurden ihm die neuen unbekanntenen Gegenden; und als auf einer Anhöhe die verlassene Landschaft von der aufgehenden Sonne auf einmal erleuchtet wurde, so fielen dem überraschten Jüngling alte Melodien seines Innern in den trüben Wechsel seiner Gedanken ein. (I, 205)

Novalis beschreibt auch einmal einen eigenen Ausblick dieser Art in dem Brief an Reinhold (IV, 91ff.) aus dem Bergschloss Gosek, der wohl das schönste Beispiel einer solchen transparenten Landschaft ist:

Ermüdet von tausend Genüssen, die Natur und Kunst mir heute gaben, und gestimmt zu einer wunderbaren Heiterkeit sitze ich hier in einem hohen, gewölbten, gothischen Gemach des alten Bergschlosses Gosek, wohin mich die Freundschaft des Besitzers rief und blicke gerührt nach der Gegend zurück, die ich vor kurzem auf immer verliess: Ich blicke nach meinen Freunden zurück und sehe Sie nicht mehr. Aber noch umtönt mich das freundliche Lebewohl, das auch Sie mir gewiss aus vollem Herzen bey unsrer Trennung zuriefen. Tausend Szenen schweben um einen innern Sinn, denen die Fantasie und die Erinnerung Leben verleiht, die in der magischsten Beleuchtung, in romantischen Massen eine zehnfach verstärkte Wirkung thun und eine unendliche Menge Empfindungen, Gefühle und Ideen leise erwecken. Alles verschmilzt in das unennbare und untheilbare Ganze einer lieblichen Dämmerung, wounur die äussersten Umriss, die schönsten Contoure noch sichtbar sind und schon allmählich in den Nebel der Vergangenheit zerrinnen: Aber den Zauber der Aussicht, wer vermag den zu beschreiben, da ihn die Seele mit Mühe fasst. (IV, 91–92)

Erst danach wird dem Leser ganz bewusst, dass Novalis' Aufmerksamkeit, obwohl sichtlich von der umgebenden Landschaft getragen, auf etwas zu Raum gewordenes Zeitliches gerichtet ist:

O! bester Herr Rath, jetzt verschwindet der Schleyer, den Vorurtheile, Thorheiten, eingeschränkter Sinn und Verwirrung um meine Augen legten; Ich sehe in einem Moment der glücklichsten Vergeistigung das bunte Jahrmarktsgewühl meines bisherigen Lebens vor mir; (IV, 92)

Doch die Illusion ist zunächst so vollkommen, dass sich um den Leser bereits ein gestimmter Landschaftsraum 'aufgespannt' hat, den er nur zögernd verlässt. Und es ist bezeichnend für diese Wirkung, dass Samuel in seiner Einführung in die landschaftliche Umgebung des Novalis (IV, 4*–6*) ausgerechnet das "Aber den Zauber der Aussicht, wer vermag den zu beschreiben" der von der Wirklichkeit ganz abgelösten Landschaft des Reinholdbriefes anführt, das allerdings auch, aber auf andere Weise, ein

Beispiel dafür ist, wie innig das von seiner Heimatlandschaft geprägte Raumgefühl des Novalis war, wie sehr bei allen Gedanken und bei seinem dichterischen Schaffen diese Landschaft "seinen Sinnen gegenwärtig" war.

So stellt sich der als Landschaft erscheinende Raum in der Dichtung des Novalis als ein mehrschichtiges Phänomen dar, dessen verschiedene Elemente auf vollkommene Art miteinander verschmolzen sind: als Typ spiegelt er den Einfluss der eigenen Erfahrung Hardenbergs, als Anschauungsraum weist er eine harmonische innere Ordnung auf, die uns noch einmal im Zusammenhang mit der Struktur der Räume beschäftigen wird, und als gestimmter Raum hat er im "Heinrich von Ofterdingen" eine besondere Valenz und kann deshalb im Ablauf des Geschehens eine bestimmte gleichbleibende Funktion übernehmen.

Die Ökumene als Raum

Unter den verschiedenen Gliederungsmöglichkeiten der Oberfläche unseres Erdballs in Klimazonen, in Kontinente, in geologische Zonen, in südliche und nördliche Hemisphäre und dergleichen findet sich auch die allein auf den Menschen bezogene alte Einteilung in Ökumene und Anökumene, das heisst die Gegenüberstellung der von Menschen bewohnten und besiedelten Bereiche und der Regionen, in denen aus Gründen des Klimas, des Reliefs, der Bodenbeschaffenheit und Vegetation, der Unwegsamkeit oder der Abgelegenheit keine dauerhaften menschlichen Gemeinschaften bestehen. Dabei spielt in den Begriff der Ökumene gleichzeitig das Bewusstsein einer übergreifenden Zusammengehörigkeit und Schicksalsgemeinschaft aller Menschen als Bewohner und Gestalter der Erde hinein.

Die Wahrnehmung des Raums als Ökumene ist also mehr von allgemeinen Eindrücken bestimmt als von Einzelheiten der jeweiligen anschaulichen Struktur. Dementsprechend erscheint die Ökumene im dichterischen Werk des Novalis ebenfalls indirekt: einmal in der Offenheit der Nahumgebung zu fernen bewohnten Räumen und im Wissen um diese Räume, andererseits durch das Hervorheben bestimmter qualitativer Züge dieser Ökumene, die ihr eine besondere Wertigkeit verleihen.

Gewiss begegnen wir häufig den räumliche Spannungen schaffenden Wörtern "fern" und "Ferne", die den bewussten Raum in seiner rein physischen Gestalt über das sinnlich Wahrnehmbare hinaus ausweiten und ihm eine bestimmte Richtung als erste Andeutung eines möglicherweise beschreitbaren Wegs geben. Die Ferne bleibt aber entweder ohne nähere Bestimmung, oder es ist eine "goldene Ferne", die Heinrich "lockt" (I, 233), ebenso verschwommen wie ihre "blaue Flut" (I, 205), in die er taucht; er vermag sie zwar "mit sonderbaren Farben auszumalen" (I, 205), aber nicht in Räume zu gliedern.

Doch ist diese unbestimmte, sehnsucherweckende, romantische Ferne nicht die einzige Erscheinungsform eines Dort. Immer wieder lässt Novalis im Bewusstsein der Personen und des Lesers entfernte Räume erscheinen, die ihre eigene Prägung besitzen und deren Repräsentanten die vielen Fremden und Reisenden in seinem Werk sind. Diese Räume sind dem Menschen, als bewegungsfähigem, nicht standortgebundenen Wesen prinzipiell zugänglich und spielen eine bedeutende Rolle in der Entwicklung seines Selbstverständnisses.

Jede Pflanze, jeder Baum, jeder Hügel und Berg hat seinen besondern Gesichtskreis, seine eigentümliche Gegend. Sie gehört zu ihm und sein Bau, seine ganze Beschaffenheit wird durch sie erklärt. Nur das Tier und der Mensch können zu allen Gegenden kommen; alle Gegenden sind die ihrigen. So machen alle zusammen eine grosse Weltgegend, einen unendlichen Gesichtskreis aus, dessen Einfluss auf den Menschen und das Tier ebenso sichtbar ist, wie der Einfluss der engern Umgebung auf die Pflanze. Daher Menschen, die viel gereist sind, Zugvögel und Raubtiere, unter den übrigen sich durch besondern Verstand und andre wunderbare Gaben und Arten auszeichnen. (I, 328)

Ganz ähnliche Gedanken wie hier im zweiten Teil des "Heinrich von Ofterdingen" notiert sich Novalis in den unter dem Titel "Fragmente und Studien 1799–1800" zusammengefassten Aufzeichnungen der letzten Lebensjahre als erstrebenswertes Ziel:

Der vollendete Mensch muss gleichsam zugleich an mehreren Orten und in mehreren Menschen leben – ihm müssen beständig ein weiter Kreis und mannichfache Begebenheiten gegenwärtig seyn. Hier bildet sich dann die wahre, grossartige Gegenwart des Geistes – die den Menschen zum eigentlichen Weltbürger macht [. . .] (III, 560).

An mehreren Orten und in mehreren Menschen zu leben, Weltbürger zu sein, das ist dem Menschen auf zweierlei Weise möglich, wie zu Beginn des bereits im ersten Teil der Arbeit zitierten sechsten Kapitels des "Heinrich von Ofterdingen" ausführlich dargelegt wird. Für die Menschen gibt es neben der direkten Erfahrung, in der sie "alles selbst betrachten und beleben" (I, 266) auch die Möglichkeit, dass sie "aus Erzählungen und Schriften [. . .] mit dem reichen Inhalt, und den zahllosen Erscheinungen der Welt bekannt werden" (I, 267). Das Bewusstsein von selbst ausserhalb des Gesichtskreises eines wandernden Subjekts liegenden Räumen kann also vermittelt werden.

Dieser stets mitbewusste Raum, ob nun aus Erzählungen bekannt oder im Gespräch als ehemals durchlaufen erinnert, spielt im dichterischen Werk des Novalis eine grosse Rolle und erscheint in typischer Weise als vom Menschen bewohnter Raum, als Ökumene in dem Sinne, in dem Novalis zu Beginn der "Christenheit oder Europa" von diesem Kontinent als von einem "menschlich gestalteten Welttheil" (III, 507) spricht.

Die Gestaltung durch den Menschen vollzieht sich zunächst entsprechend der Möglichkeiten und im Zusammenklang mit den natürlichen Gegebenheiten. Die besondere Rolle des Klimas hatte den jungen Hardenberg schon in den Prosastücken seiner ersten Arbeiten beschäftigt (II, 23). Im "Heinrich von Ofterdingen" beruht die zu Anfang vom Vater heraufbeschworene Atmosphäre Roms auf Klima und Lebensart: "Die südliche Luft hatte mich aufgetaut" (I, 199). Schwaben erscheint im Bild seiner ebenfalls klimabeesinflussten menschlichen Geschäftigkeit: "von dem fröhlichen Leben in Schwaben" (I, 205), "die Sitten [. . .] sind milder und gefälliger" (I, 205). In seinen theoretischen Studien leuchtet Novalis sichtlich die "Wernersche Idee

von der Entstehung und Placirung und Grössenbest[immung] der Erzgebür-gischen Städte, durch die natürlichen Reviere des Bergbaus" (III, 348) ein, und er plant im "Allgemeinen Brouillon" ihre "analoge Anwendung [. . .] auf andere natürliche Reviere" (III, 348)⁹. Bevor er seinem Lehrer in dem Namen des Bergmanns zu Eula ein Denkmal setzt, heisst es entsprechend:

Durch ihn ist das Bergwerk in grossen Flor gekommen, und hat dem Herzoge von Böhmen zu ungeheuren Schätzen verholfen. Die ganze Gegend ist dadurch bevölkert und wohlhabend, und ein blühendes Land geworden. (I, 243)

Grosse Teile der Gestaltung sind das Ergebnis einer direkten Ausein-andersetzung mit der Natur im Kleinen, "da, wo die Menschen in vielfältigem Umgang und Streit mit der Natur sind, als da ist beim Ackerbau, bei der Schiffahrt, bei der Viehzucht, bei den Erzgruben, und so bei vielen andern Gewerben" (I, 108).

Hierzu in Parallele zu setzen ist das Idealbild der menschlichen Einwirkung auf die Natur und ihrer Gestaltung zum harmonischen Lebens-raum oder zur gefälligen Landschaft, wie wir es in den "Lehrlingen zu Sais" finden:

[. . .] bauten schönere Felsen zu Wohnungen wieder, brachten die verborgenen Schätze aus den Grüften der Erde wieder ans Licht; zähmten die ausgelassenen Ströme, bevölkerten das unwirtliche Meer, führten in öde Zonen alte, herrliche Pflanzen und Tiere zurück, hemmten die Waldüberschwemmungen, und pflegten die edleren Blumen und Kräuter, öffneten die Erde den belebenden Berührungen der zeugenden Luft und des zündenden Lichts, lehrten die Farben zu reizenden Bildungen sich mischen und ordnen, und Wald und Wiese, Quellen und Felsen wieder zu lieblichen Gärten zusammen zu treten, [. . .] (I, 86)

Allerdings sind diese Zeilen andererseits auch von den vorher zitierten Texten zu unterscheiden; denn hier haben wir es, wie gesagt, mit einem Idealbild zu tun und mit der Tätigkeit "andre[r] sinnigere[r] Seelen, die in der gegenwärtigen Natur nur grosse, aber verwilderte Anlagen bemerkten, und Tag und Nacht beschäftigt waren, Vorbilder einer edleren Natur zu schaffen" (I, 86) und die sich auch auf anderen Gebieten als dem der Landschaftsgestaltung betätigen. Es geht hier um das auf die Vorstellung von der Wiederkehr eines goldenen Zeitalters ausgerichtete Streben nach einer harmonischen, entwilderten und vermenschlichten Natur¹⁰. Dieses Streben

9 Vgl. auch in den Aufzeichnungen zum Berg- und Hüttenwesen: "Entstehung der politischen Verfassung des Erzgebirgs durch seine natürlichen Erzreviere – und ihre Veranlassung der Städteerbauung. Weitere Anw[endung] dieser Idee." (III, 713).

10 Vgl. den Abschluss des Gedankenganges: "Bald lernte die Natur wieder freundlichere Sitten, sie ward sanfter und erquicklicher, und liess sich willig zur Beförderung der menschlichen Wünsche finden. Allmählich fing ihr Herz wieder an menschlich sich zu regen, ihre Phantasien wurden heitrer, sie ward wieder umgänglich, und antwortete

hat eine zukunftsorientierte überzeitliche Dimension und entbehrt letzten Endes der wirtschaftlich-geschichtlichen Komponente, die sich sonst in der Ökumene als Lebensraum des Menschen auswirkt. Man sollte jedoch nicht übersehen, dass die im Werk als gegenwärtiger Raum erscheinende Ökumene zum Teil auch in diesen grossen Entwicklungsbogen gehört. Vorläufig ist das Ergebnis der menschlichen Einwirkung allerdings noch unvollkommen. Es bleiben Gegensätze, Randgebiete, Wildernisse. Ein gutes Beispiel für ein solches Nebeneinander von Ökumene und Anökumene ist das Dorf im fünften Kapitel des "Heinrich von Ofterdingen":

ein Dorf, am Fusse einiger spitzen Hügel, die von tiefen Schluchten unterbrochen waren. Die Gegend war übrigens fruchtbar und angenehm, ohngeachtet die Rücken der Hügel ein totes, abschreckendes Ansehn hatten. (I, 239)

Die menschengestalteten Bereiche, die schon in die Ausblicke auf die Landschaft als wichtiges Glied einbezogen waren, wie wir gesehen haben, besitzen zugleich als historische Landschaften eine zeitliche Dimension. Dies kommt räumlich zum Ausdruck in der Qualität der Bodenbeschaffenheit, welcher eine Verfeinerung des Geschichtsbewusstseins entspricht:

Das Leben auf einem längst bewohnten und ehemals schon durch Fleiss, Tätigkeit und Neigung verherrlichten Boden hat einen besondern Reiz. Die Natur scheint dort menschlicher und verständlicher geworden, eine dunkle Erinnerung unter der durchsichtigen Gegenwart wirft die Bilder der Welt mit scharfen Umrissen zurück, und so geniesst man eine doppelte Welt, die eben dadurch das Schwere und Gewaltsame verliert und die zauberische Dichtung und Fabel unserer Sinne wird. (I, 237)

Die Haine aus Zulimas Kindheit werden "anziehend durch mannigfaltige Überbleibsel ehemaliger denkwürdiger Zeiten" (I, 236), und die "buntfarbigen, hellen, seltsamen Züge und Bilder auf den alten Steinplatten" (I, 236) beschäftigen die Phantasie. Wir haben hier im geschichtlichen Raum bei ebenem Relief eine ähnliche Rückwendung und transparente Schau in die den Menschen gemeinsame Vergangenheit, wie wir sie für die Landschaft bei dem Rückblick von der Höhe auf die stärker profilierte persönliche Vergangenheit beobachten konnten.

Novalis schwebte also vor, was man in der heutigen Geographie unter Kulturlandschaft und Kulturraum verstehen würde. Beide sind Ergebnisse der Tätigkeit des Menschen in der Ökumene, jenem Raum, den er mit andern Menschen teilt und gestaltet, den Elisabeth Ströker¹¹ als eine Art des

dem freundlichen Frager gern, und so scheint allmählich die alte goldne Zeit zurückzukommen, in der sie den Menschen Freundin, Trösterin, Priesterin und Wundertäterin war [...] (I, 86) und ähnliche Gedanken im "Heinrich von Ofterdingen" (I, 261–262).

11 Ströker, Philosophische Untersuchungen zum Raum, S. 58.

Aktionsraums betrachtet, den Novalis aber durch die schon in den Jugendarbeiten beobachtete Technik der Evokation als einen gestimmten Raum 'aufspannt'.

Wenn so der Bergmann zum Beispiel von seinen Wanderungen "nach Illyrien, nach Sachsen und Schwedenland" (I, 260) spricht, so haben wir darin mehr zu sehen als rein geographische Koordinaten oder flüchtige Erweiterungen des Wortes Wanderungen. Bei näherem Hinsehen ergibt sich auch hier wie fast immer, dass Novalis geographische Namen als eine Art jener von ihm immer wieder angestrebten Kurzformeln verwendet. Es sind in erster Linie die Berge und Erze, die den Bergmann angezogen und seinen Weg bestimmt haben, aber gleichzeitig zieht er durch südliche, gemässigte und nördliche Klimazonen und durch den südeuropäischen, mitteleuropäischen und nordeuropäischen Kulturkreis mit ihren verschiedenen langen zeitlichen Wurzeln. Dieser Bezug wird auch dadurch verdeutlicht, dass sich an diese Wanderungen Erinnerungen an Begegnungen mit Dichtern knüpfen, "deren Andenken mich immer erfreuen wird." (I, 260)

Novalis streut mit diesen Punkten auf einer Wegstrecke Samen aus und überlässt es dem Leser, sie zu der vollen räumlichen Entfaltung zu bringen, deren sie fähig sind, ganz wie er es unter andern Umständen deutlicher und in grösserer Nähe zu seinem Leser in dem Bericht vom Ausflug zur Rosstrappe an Just getan hat. Historischer Entfernung entspricht oft räumliche Entfernung, aber die Raumevokation gestattet dem Wesen des Raums entsprechend eine Zusammenschau, die die Illusion der Gleichzeitigkeit vermittelt. Sais ist so ein aus dem Namen aufgebauter mythischer Raum, der kraft seiner Valenz¹² ein ausreichender und passender Rahmen für die fast nur zu Gesprächen aufgestufte Handlung ist.

Die Ökumene erscheint jedoch keineswegs nur unter dem Aspekt der räumlichen oder zeitlichen Ferne, sie ist wie der Raum, und nicht von ihm abzulösen, eine tägliche Erfahrung. Ihr Urbild kann man vielleicht in der zusammenfassenden Reisebeschreibung¹³ am Anfang des vierten Kapitels im "Heinrich von Ofterdingen" sehen:

12 "Sais war ein Berührungspunkt zwischen ägyptischer und antiker Welt – der Isis-Kult verbreitete sich nach Griechenland und Rom – und Schiller hatte in seiner 'Sendung Moses' die Ausstrahlungen auf Judentum und Christentum dargestellt. Der Ort eignete sich also besonders als Schauplatz für einen Roman, in dem die Verschmelzung von Natur und Religion jenseits der Konfessionen gestaltet werden sollte." Schulz (Hrsg.) Novalis/Werke, S. 676. "Novalis aber verlegte den Schauplatz nach Sais und nicht nach den alten Isiskultzentren in Memphis und Abydos, weil Plato in seinem Timaeus und Kritias ganz besonders darauf hinwies, wie Solon durch die Priesterweisen in Sais in die Geheimnisse der Vorzeit und in das Rätsel der Atlantis eingeweiht wurde." Hiebel, Novalis, S. 220, vgl. auch Mähl, Goldenes Zeitalter, S. 360–361.

13 Griessmann, Die Raumgestaltung in Friedrich von Hardenbergs 'Heinrich von Ofterdingen' und Otto Ludwigs 'Zwischen Himmel und Erde', spricht von einer "Raumraffung". S. 97.

Der Weg war fest und trocken, die Witterung erquickend und heiter, und die Gegenden, durch die sie kamen, fruchtbar, bewohnt und mannigfaltig. Der furchtbare Thüringer Wald lag im Rücken; die Kaufleute hatten den Weg öfter gemacht, waren überall mit den Leuten bekannt, und erfuhren die gastfreiste Aufnahme. (I, 229)

So stellt sich im alltäglichen Kleid der Raum der Ökumene dar, er gewährleistet Wegsamkeit, Ernährungsmöglichkeit, Gemeinschaft, Annehmlichkeiten, Schutz und Erholung. Es sind die gleichen Züge, die auch aus Zulimas Schilderung der Räume ihrer Jugend sprechen:

Sie beschrieb die romantischen Schönheiten der fruchtbaren arabischen Gegenden, die wie glückliche Inseln in unwegsamen Sandwüsteneien lägen, wie Zufluchtsstätte der Bedrängten und Ruhebedürftigen, wie Kolonien des Paradieses, voll frischer Quellen [. .] (I, 236)

Der menschenbewohnte Raum im Werk des Novalis ist im wesentlichen ein vertrauenerweckender, freundlicher Raum. Aufnahme und Gastfreundschaft werden mit ebensolcher Natürlichkeit erbeten wie gewährt und führen danach zu Gespräch und Gedankenaustausch. Mit der grössten Selbstverständlichkeit ergibt sich beides in den "Lehrlingen zu Sais", wenn sich der Alte "vor das Haus, das Hyazinths Eltern gehörte" setzt, Hyazinth zu ihm kommt und ihm "Brot und Wein" holt (I, 93), und später noch einmal in einer Parallele dazu, als die Reisenden sich "auf die Stufen der breiten Treppe, in den Schatten des Gebäudes" setzen und es unmittelbar nach dem Ausblick auf die Landschaft heisst: "Freundliche Kinder brachten mannigfaltige Speisen und Getränke, und bald begann ein lebhaftes Gespräch unter ihnen." (I, 96).

In der Atlantiserzählung kommt die Prinzessin "die Lust an, Milch zu trinken, sie stieg ab, band ihr Pferd an einen Baum, und trat in das Haus, um sich einen Trunk Milch auszubitten" (I, 216), und der Sohn eilt und kommt "bald mit einem Krüge voll frischer Milch zurück" (I, 217). Aber auch in der weder mythischen noch märchenhaften, sondern realistischen Welt geht Heinrichs Vater bei seinem abendlichen Spaziergang in Rom "ins erste beste Landhaus hinein, um einen Trunk Wein oder Milch zu fordern", und der heraustretende Besitzer lädt den "Ausländer" "freundlich in die Stube und brachte eine Flasche Wein" (I, 200). Für die Kaufleute gilt als Reiseerfahrung zusammenfassend das bereits zitierte "waren überall mit den Leuten bekannt, und erfuhren die gastfreiste Aufnahme" (I, 229), aber in der Szene auf dem Bergschloss wird ausserdem näher ausgeführt, wie sich die Kaufleute und Heinrich "an die lustige Tafel setzen, wo der Becher tapfer umherging" und sich die Kaufleute "den alten Frankenwein tapfer schmecken liessen" (I, 230).

In dem Dorf, der ersten komplizierter strukturierten Gemeinschaft, übernimmt ein besonderer Raum, das Wirtshaus, die bisher rein interpersonal gebliebenen Funktionen der gastlichen Aufnahme:

Das Wirtshaus war reinlich, die Leute bereitwillig, und eine Menge Menschen, teils Reisende, teils blosse Trinkgäste, sassen in der Stube, und unterhielten sich von allerhand Dingen. (I, 239)

Weniger selbstverständlich wird die Aufnahme in der Stadt im Hause Schwanings, obwohl die Mutter Heinrichs doch in ihr Vaterhaus kommt, da die zwischengeschalteten Diener zunächst einige Schwierigkeiten machen. Die Differenzierung der einzelnen Bereiche der Ökumene ist räumlich sehr schön dargestellt. Lag in der Vorstellung des Wirtshauses im Dorf bereits ein grösserer Abstand durch den erst die Anwesenden musternden Blick, so ist in der Stadt der zu überwindende Raum erst recht beachtlich:

Sie stiegen ab, die Kaufleute blieben bei den Pferden, und Heinrich und seine Mutter traten in das prächtige Haus. Unten war kein Hausgenosse zu sehen. Sie mussten die breite Wendeltreppe hinauf. Einige Diener liefen vorüber, [. . .] (I, 268)

Die Reisenden werden dann allerdings auch nicht mehr in eine Stube oder an eine Tafel geführt, sondern in einen "hohen, erleuchteten Saal" (I, 269). Die in dem Wirtshaus im Gegensatz zum Schloss schon uneinheitlicher zusammengesetzten Anwesenden erscheinen in der Stadt als das "frohe Getümmel glänzend gekleideter Menschen" (I, 269). Die Ankommenden gehen in andere Räume, um sich umzukleiden und begeben sich erst dann "zurück in den Saal, wo indes die Zurüstungen zum Abendessen gemacht worden waren" (270). Allein in den wenigen räumlichen Angaben liegt schon eine Charakteristik der viel komplizierteren Struktur, die der Stadt in der Ökumene im Gegensatz zu weniger dicht besiedelten Gebieten zukommt.

In dem zweiten Teil des "Ofterdingen" lässt sich in dem, was man hier noch als menschenverbindenden Raum ansprechen kann, eine zunächst erstaunliche Verlagerung, ja Umkehrung der Verhältnisse feststellen. So ist es Cyane, die auf Heinrich zutritt; sie kommt dem Wanderer schon entgegen, bevor er ihr Haus erblickt, und lädt ihn ein "mit zu ihrer Wohnung zu gehn, wo sie ihm schon ein Abendessen zubereitet habe" (I, 324). Bei dem Vater Sylvesters, einem berühmten Sterndeuter, der auf den ersten Blick zu Hause zu bleiben und dort Gaben der Gastfreundschaft zu empfangen scheint, "so dass [er] durch die erhaltenen Geschenke in den Stand gesetzt wurde, die Kosten seiner bequemen und genussreichen Lebensart hinreichend bestreiten zu können" (I, 334), wird bei genauerer Betrachtung deutlich, dass hier ebenfalls die Wegrichtung umgekehrt wurde: Der Sterndeuter kommt mit seinem "Vorwissen der Zukunft" im Grunde aus jenen zukünftigen Räumen wie ein Fremder, den die zeitlich sesshaften Menschen gern mit ihren Gaben erfrischen, mögen sie auf der Ebene der Wirklichkeit selbst als Reisende "aus entlegern Ländern" (I, 334) zu seinem Wohnsitz am Ätna gekommen sein. Hier wird wie auch an andern Stellen im zweiten Teil des Romans deutlich, dass sich die Grenzen zwischen Zeit und Raum mehr und mehr

verwischen und fast schon der Zustand erreicht ist, in dem es "Keine Ordnung mehr nach Raum und Zeit" (I, 318) gibt.

Die Ökumene ist jedoch, selbst wenn sie vorwiegend einladend und vertraut erscheint, keineswegs als Utopie gestaltet. Wenn auch der Leser ausser im romantischen Land des Klingsohrmärchens und im Lied Zulimas nie direkter Zuschauer bei kriegerischen Handlungen wird, so werden diese nicht übersehen; der Krieg und insbesondere der Religionskrieg ist ein bedeutendes Thema im "Ofterdingen", räumlich aber wird er stets in abgelegene Gebiete verbannt. Unsichere Gegenden liegen als überwundene räumliche Vergangenheit hinter dem Wanderer. "Der furchtbare Thüringer Wald lag im Rücken;" und "Sie vermieden die abgelegenen und durch Räubereien bekannten Gegenden" heisst es von Heinrich und den Kaufleuten (I, 229).

Die in Gespräch und Lied heraufbeschworenen Kreuzzüge haben ein fernes Land zum Schauplatz, und sie sind Gesprächsgegenstand in einem in sich abgeschlossenen Raum, einem abgelegenen Bergschloss. Der Schlossherr und seine Freunde sind schon bei den Bechern als die Reisenden ankommen, sie bilden im Gegensatz zu der noch offenen Gruppe im Wirtshaus des Dorfes und der aufnahmebereiten, beweglichen Tanzgesellschaft in Augsburg eine geschlossene Tafelrunde. Heinrich tritt hinzu, bleibt eine Weile, kann sich aber unbemerkt entfernen, und während der wissbegierige Hyazinth den Austausch mit dem alten Fremden so lange wie möglich ausdehnt und ihn räumlich "weit weg begleitet" (I, 93), meidet Heinrich nach der Begegnung mit Zulima den "lärmenden Saal" (I, 238), und die Ritter haben am nächsten Tag bei der Abschiedsszene keinen Anteil. Die friedliche Ökumene stellt wie die Oasen in den Sandwüsten oder wie die meer- und gebirgeumringte Stadt des Klingsohrmärchens einen von Wildnis umlagerten Raum dar, dem Gefahr drohen kann. Im Mondschauspiel, der einzigen Schlachtszene des "Heinrich von Ofterdingen", fällt der Tod von den Gebirgen in schwarzen Scharen in die blühende Ebene ein und greift das Leben an (I, 299).

Die Ökumene bildet also auch im dichterischen Werk des Novalis keinen durchgehenden Lebensraum, sondern besteht aus verschiedenen Bereichen, die aber keine unverbundenen Teilstücke darstellen. In ihrer wohl schmalsten Ausdehnung und gleichzeitig symbolträchtigsten Form erscheint sie als Weg, den die Reisenden oder Fremden gehen, wenn er schon vorgegeben ist, den sich die ungestümeren Naturen wie Hyazinth, der träumende Vater und zuweilen Heinrich aber zunächst selbst bahnen.

Reisende, Fremde, Kaufleute und Sänger schaffen die räumliche Verbindung und werden häufig von Novalis benutzt, um plötzlich Raum und Raumbewusstsein zu weiten. Ein Fremder ist jemand, der anderswo zu Hause ist; in diesem Sinne wird der Vater in Rom als "Ausländer" und Heinrich in Augsburg als "Fremder" angesehen. Die relativ grosse geographische Nähe kommt in den unmittelbar folgenden Bezeichnungen "Deutscher" und

“Thüringer” hier wie bei andern Personen zum Ausdruck. Der Alte im Saismärchen dagegen ist “erstaunlich weit gereist” (I, 93), der Bergmann, der das zweite Bergmannslied nach Eula mitbrachte, kommt von weit her (I, 248). Je grösser die Entfernung, desto unbekannter die Heimat der Repräsentanten der Ferne, die aber trotzdem zumindest bezeugen, dass sie bewohnt ist.

Die Reisenden und Fremden bringen Informationen und geben Anstoss zu eigenem Reisen, die Kaufleute sind ausserdem Vertreter eines materiellen Austausches. So überlegen sie, als sich ihre Wege mit dem ebenfalls umherziehenden Bergmann kreuzen, ob sie nicht durch ihn “ein vorteilhaftes Verkehr mit Böhmen anspinnen” könnten (I, 251). In ihrer Gesellschaft reist Heinrich zu einer Stadt an deren Blüte der Handel ebenso wesentlich beteiligt, als er ihre Folge ist. Novalis hat sich auch in den theoretischen Aufzeichnungen zum Handel in seiner Idealform Gedanken gemacht und jene verbindende, raumüberwindende Kraft hervorgehoben, die ihn zu einem wesentlichen Faktor der Ökumene bestimmt.

Der Handelsgeist ist der *Geist der Welt*. Er ist der *grossartige Geist* schlechthin. Er setzt alles in Bewegung und verbindet alles. Er weckt Länder und Städte – Nationen und Kunstwercke. Er ist der Geist der Kultur – der Vervollkommnung des Menschengeschlechts. (III, 464)

Der Erfahrungsraum der Fremden erstreckt sich über messbare Weiten hinaus. Die Kaufleute scheinen zielstrebig bemüht, einen wohlbekanntem, mit einem engmaschigen Verkehrsnetz überzogenen Handelsraum auszuweiten. Die Sänger und Dichter stellen darüberhinaus die Verbindung zu den Räumen der Vergangenheit wie Griechenland und Atlantis und zu der persönlichen mythischen Welt des Novalis im Klingsohrmärchen her. Durch sie entsteht in erster Linie jene erstaunliche Raumschachtelung entlang Heinrichs Weg von Eisenach nach Augsburg, denn in den Gesängen und Märchen finden wir die meisten der eingehend gestalteten und bisher kaum berührten Symbolräume des Romans.

Natürlich hat Novalis die verschiedenen Funktionen dieser Gruppen von reisenden Menschen nicht erst geschaffen. Er bezieht sie jedoch in äusserst konsequenter Weise in sein Werk ein. So werden sie Ausdrucksträger eines wichtigen Aspekts des in den Dichtungen wirksamen Raumbewusstseins, der Überzeugung, dass die Welt vor allem Ökumene, Raum der menschlichen Gemeinschaft, ist und dem Einzelnen jederzeit offensteht.

Die bisher behandelten Erscheinungsformen des Raums zeichnen sich, wie wir gesehen haben, durch ihre Offenheit aus. Bei den hauptsächlich als Ausblick gestalteten Anschauungsräumen der Landschaft entsteht dieser Eindruck durch die von einem erhöhten Standpunkt aus perspektivisch gesehene, kontinuierliche Folge der Übergänge bis zu einem an weitere Fernen grenzenden Horizont. Im Bewusstsein entfaltet sich der Raum der Ökumene ebenfalls als ein Kontinuum mit unendlich vielen Ausweitungen

durch die Vielzahl von Fremden und Reisenden, die oft wiederum von Fremden erzählen, die sie in der eigenen Heimat oder unterwegs getroffen haben, wobei der Raum in der Leservorstellung jedesmal an Tiefe gewinnt. Mehr als den Landschaften ist ihnen die innere geographische Weite, das Weltumspannende der Novalisschen Dichtung zu verdanken.

Die Behausung als Raum

Mit der Betrachtung der Wohnstätten der Menschen wenden wir uns nunmehr den Innenräumen zu. Erstaunlicherweise scheint aber auch die im Prinzip geschlossene, begrenzende Einheit der menschlichen Behausung dem gleichen Gesetz der Offenheit und Ausweitung zu unterliegen wie die Landschaft und die Ökumene, so dass sich auch das Haus in den Raum der kontinuierlichen Übergänge zu immer grösseren Fernen einfügt. Man kann natürlich sagen, die Unfähigkeit des Dichters, realistisch zu gestalten, zeige sich hier in besonderem Masse, denn der Leser wird kaum von den spärlichen Hinweisen geleitet und ist völlig auf seine eigene Raumerfahrung angewiesen. Es ist auch möglich, den Mangel an Anschaulichkeit als eine Vernachlässigung der menschlichen Behausung zugunsten der Natur aufzufassen. Und doch hat der Raum als Haus, wie dieses Kapitel zu zeigen versuchen wird, einen ganz bestimmten und keineswegs nebensächlichen Stellenwert im Raumgefüge des Werks.

Allerdings scheinen im Gegensatz zur heimatlichen Landschaft die Hausräume das Raumgefühl des Novalis kaum durch bestimmte Formen geprägt zu haben. Nur einmal finden wir in seinen Briefen und persönlichen Aufzeichnungen einen als Raum empfundenen gestimmten Innenraum in dem bereits erwähnten "hohen, gewölbten, gothischen Gemach des alten Bergschlosses Gosek" (IV, 91) aus dem Brief an Reinhold. In dem Reisejournal findet sich nichts den Landschaftsbeschreibungen Entsprechendes. Zwar erwähnt Novalis öfters die Zimmer, die er besichtigt oder bei Besuchen kennenlernt, aber er notiert keine anschaulichen räumlichen Eigenheiten, sondern ihre Bequemlichkeit, zweckmässige Anordnung und allenfalls die Art ihrer Ausstattung oder Möblierung.

Noch für das "Allgemeine Brouillon" schreibt er unter dem Stichwort "Technik (Baukunst)":

Ein Haus ist ein complicirter Kasten. Eintheilung der nähern Best[immungen] dieses Kastens nach den mannichfachen zug[eich] beabsichtigten Zwecken. Der Inhalt des Hauses. Vertheilung desselben – darnach wird gebaut. Das Innere des Hauses bestimmt das äussre Haus – das Behältniss. (III, 295)

Als Behältnis, dessen genauere äussere Form hinter dem Inhalt als dem bestimmenden Faktor zurücktritt, baut Novalis ebenfalls die Behausungen der Menschen in seinem dichterischen Werk. Nicht die umschliessende Räumlichkeit des Hauses interessiert den Dichter, sondern die hier gegebene Möglichkeit der Auffächerung in verschiedene, nah beieinanderliegende Bereiche oder Gebiete. Hier erweist sich die Unterscheidung von Elisabeth

Ströker zwischen gestimmtem Raum, Anschauungsraum und Aktionsraum¹⁴ als nützlich. Im Gegensatz zu der als Anschauungsraum oder als gestimmter Raum erscheinenden Landschaft, gibt der Dichter den als Schauplatz der Handlung dienenden menschlichen Behausungen fast ausschliesslich den Charakter eines Aktionsraums. Nur was unmittelbar für den Fortgang der Handlung wichtig ist, tritt kurz ins Blickfeld, wie innerhalb eines Zimmers etwa Tisch, Bett oder Herd. Die Funktion der Räume und ihrer Elemente steht im Vordergrund. Ihre Lage zueinander ist nicht angegeben, ihr Nebeneinander gestattet jedoch wegen der geringen zu überwindenden Entfernungen einen schnelleren Fluss der Handlung und im "Heinrich von Ofterdingen" ein leichtes, nicht weiter zu begründendes Entfernen und Herbeiholen der Personen. Die Wendungen "ging hinaus" und "kam herein" mit ihren (wenigen!) Varianten lassen sich zu einer recht ansehnlichen Liste zusammenstellen.

Die Sorglosigkeit, mit der hier Novalis zuweilen verfährt, ist ihm oft vorgeworfen worden und war ihm auch selbst bewusst, wie die folgende Stelle aus einem Brief an Friedrich Schlegel zeigt:

Deinen Tadel fühl' ich völlig – diese Ungeschicklichkeit in Übergängen, diese Schwerfälligkeit in der Behandlung des wandelnden und bewegten Lebens ist meine Hauptschwierigkeit. (IV, 333)

An anderen Stellen macht sich der Dichter das im Haus mögliche, bequeme Nebeneinander zunutze, um Gegensätzlichkeiten auf getrennte Räume zu verteilen, wie etwa auf die beiden Bereiche Tafelrunde und Frauengespräch im Bergschloss, oder um von einem menschlichen Bereich schnell zu einem andern überzugehen, wie in der Erzählung des Bergmanns. Nachdem er bereits die Erklärung der Werkzeuge am Abend der Ankunft wahrscheinlich gemacht hatte durch den Zusatz "die in einer Kammer aufbewahrt waren" (I, 241), heisst es am nächsten Morgen: "Eine Nebenkammer war zu einer kleinen Kapelle vorgerichtet" (I, 241). Dabei geht es Novalis hauptsächlich darum, den in den anschliessenden Zeilen ausführlich in seiner Wirkung auf den angehenden Bergmann beschriebenen kurzen Gottesdienst möglichst ohne Zeitverlust unterzubringen¹⁵.

Und doch stehen die Behausungen im dichterischen Werk noch unter einem andern, konsequenteren Konstruktionsgesetz als dem einer bequemen Trennung, Zusammenführung oder Umgruppierung der Personen. Obwohl es unmöglich ist, Grundrisse aufzustellen und zu vergleichen, liegt allen Behausungen eine ganz bestimmte Raumkonstellation sozusagen als geistiger Plan zugrunde, die man nach einem Satz des Novalis aus den "Fragmenten

14 Ströker, Philosophische Untersuchungen zum Raum.

15 Vgl. auch die Nebenkammer im Reich der Parzen, in der Fabel in ihrer Andersartigkeit spinnen kann.

und Studien 1799–1800” “Sphaere einer beschränckten Kraft ist ihr *Raum*. Specificisch verschiedene Räume” (III, 577) als ein Gefüge von Sphären beschränkter Kräfte, von spezifischen Räumen auffassen kann.

Zwar gibt Novalis in seiner Notiz “Über die Sfäre der Frauen” (III, 556) eine vollständige Aufzählung der verschiedenen, nach ihren Funktionen benannten Räume des Hauses – “die Kinderstube – die Küche – der Garten – der Keller – das Speisegewölbe – die Schlafkammer – die Wohnstube – das Gastzimmer – der Boden oder die Rumpelkammer” –, doch verwendet er in seiner Dichtung, insbesondere im “Heinrich von Ofterdingen” nur wenige immer wiederkehrende Raumtypen.

Es sind dies der “Saal” als Stätte für Feste und Tafelrunden, als Sammelfeld vieler gleichgesinnter Menschen, wie das Trinkgelage der Ritter und das Augsburger Fest, und die mehr auf Zwiegespräche angelegte “Stube” als Stätte der Begegnung mit einem meist erfahreneren älteren Menschen. Sie bildet den Rahmen für Heinrichs Gespräch mit dem Vater, das Gespräch des Vaters mit seinem Wirt, für Klingsohrs Gespräche über Poesie, wie der ihr verwandte “Hausraum” (I, 216) des Landhauses in Atlantis für das Gespräch der Prinzessin mit dem Vater des Jünglings. Fast immer findet sich aber eine dritte Raumform als Zone des Rückzugs auf sich selbst: das “Zimmer” oder die “Kammer”. Als Schwaning Tochter und Enkel auf seine Kammer mitnimmt, ist die Funktion des Abstandgewinnens und der Erholung noch recht buchstäblich. Schwaning informiert die Ankömmlinge über Klingsohr, während sie sich nach der langen Reise “reinlich ankleiden” (I, 269). Auch der Vater des Märchens “erholt” (I, 295) sich in der Kammer bei Ginnistan. Rosenblütchen aber weint sich in ihrer Kammer aus. (I, 93) und dem König von Atlantis verhilft der Anblick der Kammer seiner Tochter zur Besinnung auf seinen Schmerz:

wenn es dann dämmerte, und er in die Zimmer seiner Tochter trat, und sah ihre Kleider hängen und ihre kleinem Habseligkeiten stehn, als habe sie eben das Zimmer verlassen [. . .] (I, 223)

Eine besondere Rolle spielt die Kammer jedoch oft auch als Traumabsprung, das heisst als derjenige Ort, von dem aus der Leser in die Traumlandschaften geführt wird. Das den Behausungen zugrundeliegende Prinzip entspricht dem Schema des viele oder wenige Menschen zusammenführenden Hauptraums mit umliegenden Kammern, wo jeder seinen eigenen Anliegen nachgeht, eventuell bis zur Einsamkeit oder zum Aufschwung ins Absolute.

Die zahlreichen Übergänge zwischen diesen nahe beieinanderliegenden Kraftfeldern lässt die einzelnen Sphären, deren Wände nie, deren Türen kaum erwähnt werden, eher als Standorte denn als abgeschlossene Räumlichkeiten erscheinen. Dieser Eindruck wird noch verstärkt durch den Charakter der Flüchtigkeit, der den Menschenbewegungen eigen ist, und den grossen Anteil, den Gespräche, Gedanken und Träume am Geschehen haben. In ihnen wird

das räumliche Behältnis überstiegen. Es versinkt genauso zugunsten der dort erzählten oder geträumten Räume, wie der den Leser umgebende Raum zugunsten der Räume des Romans.

Das erste Kapitel des "Heinrich von Ofterdingen" bietet ein sehr schönes Beispiel solcher schrittweisen Entgrenzungen, wenn die Umgebung des Lesers in seinem Bewusstsein der Stube in Heinrichs Vaterhaus Platz macht, diese wiederum der Kammer im römischen Landhaus, aus der sich zuletzt die geträumten Räume entfalten. Neben der losen Verbindung der nur als Behältnis genannten Räume und den vielfältigen Übergängen zwischen ihnen ist es dies ständige Hinausweisen über den augenblicklichen Standort der Personen, das die Wohnstätten und Behausungen im Werk des Novalis in die Kontinuität des offenen Raums einfügt.

Die Behältnisfunktion der menschlichen Behausungen und ihrer Unterteilungen erschöpft sich nicht darin, um es einmal überspitzt zu sagen, luftige Hüllen für die flüchtigen Bewegungen der Personen oder ihre unkörperlichen Gespräche, Gedanken oder Träume zu sein. Besieht man die Innenräume des Novalis genauer, so stellt sich heraus, dass viele von ihnen nicht nur ein Behältnis für Vorgänge, sondern auch für konkretere, greifbare Erscheinungen wie Gerätschaften und Habseligkeiten aller Art sind. Ganz besonders auffällig ist das in der Erzählung Sylvesters von seinem Vaterhaus, in der die Schilderung dieser Art Inhalt bei weitem den grössten Teil der Darstellung ausmacht:

Ein bequemes Haus von vormaliger Bauart, welches verdeckt von uralten Kastanienbäumen dicht an den felsigen Ufern des Meers, die Zierde eines mit mannigfaltigen Gewächsen besetzten Gartens ausmachte, war ihre Wohnung. In der Nähe lagen viele Hütten, in denen sich Fischer, Hirten und Winzer aufhielten. Unsere Kammern und Keller waren mit allem, was das Leben erhält und erhöht, reichlich versehen und unser Hausgeräte ward durch wohlverdachte Arbeit auch den verborgenen Sinnen angenehm. Es fehlte auch sonst nicht an mannigfaltigen Gegenständen, deren Betrachtung und Gebrauch das Gemüt über das gewöhnliche Leben und seine Bedürfnisse erhoben und es zu einem angemessenern Zustande vorzubereiten, ihm den lautern Genuss seiner vollen eigentümlichen Natur zu versprechen und zu gewähren schienen. Man sah steinerne Menschenbilder, mit Gesichtern bemalte Gefässe, kleinere Steine mit den deutlichsten Figuren, und andere Gerätschaften mehr, die aus andern und erfreulicheren Zeiten zurückgeblieben sein mochten. Auch lagen in Fächern übereinander viele Pergamentrollen, auf denen in langen Reihen Buchstaben die Kenntnisse und Gesinnungen, die Geschichten und Gedichte jener Vergangenheit in anmutigen und künstlichen Ausdrücken bewahrt standen. (I, 334)

Aber auch sonst tritt eine mehr oder minder summarische Angabe des Inhalts an die Stelle einer Schilderung der Räumlichkeit des Behältnisses, so als die Prinzessin das Landhaus betritt:

Es fiel ihr, gleich beim Eintritt, der mit tausend seltenen Sachen gezierte Hausraum, die Ordnung und Reinlichkeit des Ganzen, und eine seltsame Heiligkeit des Orts auf, [. . .] (I, 216)

Später befragt sie den Alten "um einige Merkwürdigkeiten, die ihr vorzüglich in die Augen fielen, worunter besonders einige alte, sonderbare Bilder waren, die neben ihrem Sitze auf dem Herde standen" (I, 216–217). Ähnlich erscheint der Blick Heinrichs in die "ferne, kleine, wundersame Herrlichkeit" (I, 321) nicht mit räumlichen Konturen, sondern in der Fülle harmonisch gefügter "Gefässe", "Säulwerk", "Teppiche" und "Zieraten" (I, 322). Von der Stube im Landhaus bei Rom erfahren wir nur: "Die Stube war voll Bücher und Altertümer." (I, 200), und auch Klingsohr nimmt später Heinrich mit in seine Stube und macht ihn "mit den Büchern bekannt" (I, 284). In den "Lehrlingen zu Sais" führt der Traum Hyazinth in den Wohnungen der Isis "durch unendliche Gemächer voll seltsamer Sachen" (I, 95), und der Tempel umfasst "grosse Sammlungen aller Art" (I, 107). In dem lebenswürdigen Bereich der Schatzkammer des Mondes scheint die Behältnisfunktion geradezu die einzige der Gebäude zu sein:

Die Gebäude waren g e h ä u f t v o l l von Waffen aller Art, voll der schönsten Teppiche, Tapeten, Vorhänge, Trinkgeschirre und aller Arten von Geräten und Werkzeugen, in unübersehlichen Reihen. (I, 299)

In dem letzten Beispiel haftet den doch sicher für die Schauspiele bereitstehenden aufgezählten Dingen etwas Requisitenhaftes an. Im allgemeinen zeugen die Geräte und Altertümer aber für jenen "Sinn für die Gerätschaften und Habseligkeiten, die der Mensch zum mannigfachen Dienst seines Lebens um sich her versammelt" (I, 203), von dem im ersten Kapitel des "Ofterdingen" an Stelle einer Schilderung der Hofhaltung auf der Wartburg die Rede ist¹⁶:

Zog schon das Geheimnis der Natur und die Entstehung ihrer Körper den ahndenden Geist an; so erhöhte die seltene Kunst ihrer Bearbeitung, die romantische Feme, aus der man sie erhielt, und die Heiligkeit ihres Altertums, da sie sorgfältiger bewahrt, oft das Besitztum mehrerer Nachkommenschaften wurden, die Neigung zu diesen stummen Gefährten des Lebens. (I, 203)

Indem die Gebäude dazu dienen, Zeugen vergangener Menschengeschlechter zusammenzuführen, machen sie diese über die verschiedenen

16 Ehrensperger, Die epische Struktur in Novalis' 'Heinrich von Ofterdingen', stellt heraus, dass Novalis statt direkter Schilderungen häufig wie hier allgemeine Ausführungen zum Thema einschaltet und dabei bis zur "Substitution, der Stellvertretung oder Ersetzung der realistischen Handlung durch eine solche auf einer andern Ebene, im Gespräch, im Gedicht oder im Märchen" geht, a.a.O., S. 33.

Zeiten ihres Ursprungs hinweg zu Raumgenossen¹⁷. Das Haus, selbst wenn es dem Leser nicht anschaulich als Gebäude vor Augen steht, wird damit zum "Raum, als Bedingung der Körperwelt – ihrer Gemeinschaft" (III, 584), wie Novalis den Raum einmal charakterisiert, und gestattet zugleich, räumliche und zeitliche Ferne zu überbrücken. Solche Gegenstände befinden sich deshalb vornehmlich in Räumen, deren Bewohner sich auf vergangene Zeiten der Menschheit oder der Natur besinnen. In der Umgebung der nur bei bestimmten Gelegenheiten zusammenkommenden, gegenwartsorientierten Trinkgäste im Bergschloss, im Wirtshaus und bei Schwaning treten sie nicht in Erscheinung. Sie sind der Stube, nicht dem Saal zugeordnet. Es ergibt sich so eine verschiedene Valenz der Räume, Unbeschwertheit oder Ehrwürdigkeit, je nachdem sie Sammelpunkt für die Menschen der Gegenwart oder aber für Zeugnisse aus anderen Zeiten sind.

Allein durch die Menschen und durch die Gegenstände erhalten die Behausungen jenen trauten Zug, der in der menschlichen Erfahrung häufig dem Haus eigen ist. Niemals vermittelt das vom Menschen errichtete Bauwerk im dichterischen Werk des Novalis den Eindruck räumlicher Geborgenheit im Sinne der "intimité de l'espace intérieur" Bachelards¹⁸: Geschlossenheit, Wölbung und Kuppel sind allein den Höhlen und mehr noch den Symbolräumen der Märchen, Träume und Visionen vorbehalten. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass das zunächst in vielen Zügen recht irdisch wirkende¹⁹ Zimmer des Klingsohrmärchens erst dann zu einem nach oben abgeschlossenen Raum wird – "Ein prächtiger Kronleuchter hing von der Decke" (I, 311) – als es bereits erlöst ist und eine neue Weihe erfährt, sodass es heissen kann: "und das Zimmer war ein Aufenthalt der Seligen geworden" (I, 312).

Die Entgrenzung der Räume kommt einmal dadurch zustande, dass ihr immaterieller oder materieller Inhalt über das Behältnis hinausweist, andererseits dadurch, dass die sprachliche Darstellung nie an ihre Umgrenzung rührt. Nur in einem Gedicht aus den Jugendjahren mit dem Titel "An mein Stübchen" (I, 484) und als mögliche Fläche für Zeichnungen in den "Lehrlingen zu Sais" wird das raumbegrenzende Element "Wand" überhaupt genannt²⁰. Nicht einmal in der Aussenansicht treten die Wände voll in

17 In der Einleitung im ersten Band der historisch-kritischen Ausgabe erwähnt Paul Kluckhohn im Zusammenhang mit "Glauben und Liebe" "nicht nur die Zeit-, sondern auch die Raumgenossen verschiedener Zeiten", I, 22.

18 Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, S. 22.

19 Ehrensperger widmet der "bürgerlich realistischen Ebene" im Märchen und ihren zum Teil ungelenkten Einzelheiten und "ergötzlichen Spuren kruder Wirklichkeit" einen besonderen Abschnitt, a.a.O., S. 101–103.

20 An mein Stübchen: Nicht Gold und buntgemalte Seide/Schmückt dich, mein Stübchen, nett und klein./Mit deinem weissen, hellen Kleide/Musst du mir mehr doch werter sein./So freundlich winkt an deinen Wänden/Mir meiner Freunde Bilder-

Erscheinung. Wenn schon einmal mehr als der Gebäudetyp in wenigen beschreibenden Worten gestaltet wird, dann ist das Haus nie scharf von seiner Umgebung abgesetzt, sondern es liegt versteckt. Hyazinth "kam endlich zu jener längst gesuchten Wohnung, die unter Palmen und andern köstlichen Gewächsen versteckt lag" (I, 94), Sylvesters Haus liegt hinter Ruinen (I, 325), sein Elternhaus "verdeckt von uralten Kastanienbäumen" (I, 334). Oder aber die Konturen verwischen sich in der Dunkelheit, wie bei der abendlichen Ankunft in Augsburg:

Das Haus des alten Schwamig fanden sie erleuchtet, und eine lustige Musik tönte ihnen entgegen. (I, 268)

Hier liegt ausserdem die Betonung schon mehr auf jenen Partien, die überall im Werk einen konkreten Ausdruck der Entgrenzung bilden, den Fenstern, obwohl sie in den Wendungen "erleuchtet" und "tönte entgegen" nur indirekt erscheinen und nicht wie in dem Blick auf Sylvesters Haus als solche ins Auge fallen;

Ein kleines steinernes Häuschen von neuer Bauart mit grossen hellen Fenstern lag dahinter. (I, 325)

Die tatsächliche Öffnung nach aussen oder doch ein im wahren Sinne des Wortes transparenter Übergang zu andern Räumen ist im Fenster gegeben. Es entspricht der inneren Konsequenz der Novalisschen Raumkonzeption, dass die Begrenzung der Innenräume seiner Wohnungen allein in ihrer Durchbrechung als Fenster oder Tür überhaupt sichtbar wird.

Eine weite Aussicht auf bis ins Kosmische reichende Räume bieten die Fenster im Zimmer des Märchens und in Heinrichs Schlafkammer in Augsburg:

Man sah durch die Fenster die herrlichsten Aussichten und einen heitern Himmel über die Erde gespannt. (I, 296)

Er trat ans Fenster. Der Chor der Gestirne stand am dunkeln Himmel, und im Morgen kündigte ein weisser Schein den kommenden Tag an. (I, 277)

Ganz ähnlich ermöglicht im rein visionären Vorstellungsraum Heinrichs das Öffnen einer naturgemäss leicht gebauten, keinen wirklichen Widerstand leistenden "Tapetentür" einen Blick in den "erhabenen Münster" (I, 252). Und die "grossen Flügeltüren nach dem Garten zu" (I, 96) eröffnen in Sais den Ausblick auf die Reisenden und die "reizende Landschaft" (I, 96).

Dafür dass die Fenster nicht wie einfache Guckkastenelemente wirken, die rein mechanisch das Blickfeld erweitern, sondern sinnfällige Berührungs-

schar;/Ruft mir mein Liedchen zu vollenden/Und reicht Erinnerung mir dar. (I, 484)
Und: "wie man einen künftigen Maler in dem Knaben sieht, der alle Wände und jeden ebenen Sand mit Zeichnungen füllt" (I, 87). Zu den Wänden in den Höhlen vgl. S. 83.

punkte und Übergänge zwischen den Räumen darstellen, sorgt in vielen Fällen das raumerhellende und raumüberwindende Medium des Lichts. Nach dem Gespräch der beiden Lehrlinge in Sais "strahlte die Sonne durch die hohen Fenster" (I, 96), und Heinrich erwacht in einer Stube "die schon die Morgensonne vergoldete" (I, 197). Der dynamische Charakter des Übergangs, der den Menschen nicht nur zum Hinausblicken, sondern auch zum Hinausgehen veranlasst, kommt besonders deutlich auf dem Bergschloss zum Ausdruck:

Der Abend war heiter; die Sonne begann sich zu neigen, und Heinrich, der sich nach Einsamkeit sehnte, und von der goldenen Ferne gelockt wurde, die durch die engen, tiefen Bogenfenster in das düstre Gemach hineintrat, erhielt leicht die Erlaubnis, sich ausserhalb des Schlosses besehen zu dürfen. Er eilte ins Freie [...] (I, 233)

Nur an einer Stelle – bezeichnenderweise im Anfangssatz des "Heinrich von Ofterdingen" – begegnen wir im Werk des Novalis, abgesehen von den Fenstern, die Ginnistan im Märchen öffnet, um frische Luft hereinzulassen, wirklich materiellen Fenstern, die "klappern":

Die Eltern lagen schon und schliefen, die Wanduhr schlug ihren einförmigen Takt, vor den klappernden Fenstern sauste der Wind; (I, 195)

In derselben Szene schafft auch das Licht noch keinen beständigen Übergang zur Aussenwelt, denn der Satz heisst weiter: "abwechselnd wurde die Stube hell von dem Schimmer des Mondes" (I, 195).

Am Ende des ersten Romanteils waltet im Gegensatz dazu im Klingsohrmärchen die raumverbindende Kraft des diesmal aus dem Innern des Palastes strahlenden Lichts uneingeschränkt:

Da fingen die hohen bunten Fenster des Palastes an von innen heraus helle zu werden, [...] je stärker das rötliche Licht ward, das die Gassen zu erleuchten begann. Auch sah man allmählich die gewaltigen Säulen und Mauern selbst sich erhellen; endlich standen sie im reinsten, milchblauen Schimmer, und spielten mit den sanftesten Farben. Die ganze Gegend ward nun sichtbar [...] und auch der ferne hohe Berggürtel, der sich rund um das Meer herzog, ward bis in die Mitte mit einem milden Abglanz überzogen. (I, 290–291)

Und wenn es weiter heisst:

Die Stadt erschien dagegen hell und klar. Ihre glatten, durchsichtigen Mauern warfen die schönen Strahlen zurück, und das vortreffliche Ebenmass, der edle Stil aller Gebäude, und ihre schöne Zusammenordnung kam zum Vorschein. (I, 291)

dann besitzen in dieser als Symbolraum gestalteten Stadt sogar die Mauern wirklich jene umhüllende Transparenz, die Novalis in seinen Darstellungen und Evokationen den in ein grösseres Raumgefüge gestellten Behausungen des Menschen auf so verschiedene Weise zu verleihen sucht.

Die Materie als Raum

Es scheint eine Tatsache der allgemeinen Erfahrung zu sein, dass der den Menschen umgebende natürliche Raum nicht allseitig die gleiche Dehnfähigkeit besitzt, dass er den Sinnen, insbesondere dem Auge, je nach der Raumrichtung verschiedenen Widerstand entgegensetzt. So ist er in der Vertikalen nach oben am transparentesten. Der Blick erfährt hier kaum eine dem Menschen bewusste Einschränkung und durchforscht den oberen Luftraum ungehindert, wie denn auch die Aufmerksamkeit des Lehrers in den "Lehrlingen" auf die verschiedenen Erscheinungsformen des Ätherischen – Klarheit, Bewegung, Licht – gerichtet ist:

In's Luftmeer sah er ohne Rast, und ward nicht müde seine Klarheit, seine Bewegungen, seine Wolken, seine Lichter zu betrachten. (I, 80)

Die Vorstellung wandert dem Blick entlang von dort leicht weiter in die kosmischen Räume, die wir noch zu behandeln haben. Dagegen erscheint in der Horizontalen die allseitige Weite schon begrenzter und konkreter. Sie wird jedoch ihrerseits von einem erhöhten Standpunkt aus überschaubar und kann sich in dem Bewusstsein der Bewegungsmöglichkeit – "können zu allen Gegenden kommen" (I, 328) – öffnen und weiten. Die vorangehenden Kapitel haben über die allgemeine Charakterisierung der dort untersuchten Raumaspekte hinaus versucht zu zeigen, dass gerade bei Novalis durch verschiedene Techniken dieser Raum eine ständige Ausweitung erfährt, sogar noch wenn er als Innenraum erscheint, da das Bewusstsein jede Abteilung wieder transzendiert.

Anders ist es im den Menschen umgebenden Raum mit den in der Vertikalen unter ihm liegenden, materieerfüllten Teilen. Die Erdoberfläche bildet eine Raumbegrenzung, die nicht mehr so ohne weiteres verschoben werden kann. Als räumliche Erfahrung ist der darunterliegende Bereich nur wenigen Menschen zugänglich, und auch sie haben ständig den Widerstand der im Gegensatz zum Luftraum wesentlich dichteren Materie zu überwinden. Selbst die Vorstellungskraft scheint durch diese Tatsache eingeeengt: in der Einbildung erscheinen die Räume der Unterwelt meist körperlicher und begrenzter als die der himmlischen Regionen. Die das Richtungsbewusstsein stark mitbestimmende Wirkung der Schwerkraft²¹ scheint die Gegensätze noch zu verstärken.

21 Auf die Wirkung der Schwerkraft ist wohl zurückzuführen, dass das Gegensatzpaar "oben-unten" wesentlich stärker ausgeprägt und daher auch mythisch stärker besetzt

An dieser geringen Durchdringbarkeit der unteren Begrenzung des menschlichen Erfahrungsraumes mag es liegen, dass sie bei vielen Dichtern nur als Fläche in Erscheinung tritt oder gerade in der Romantik, zum Beispiel bei Tieck und Hoffmann, als Sonderfall in schauererregenden Expeditionen in verbotene, feindliche Bereiche durchstossen wird.

Novalis selbst waren dagegen seit der Freiburger Zeit diese Raumbereiche von Berufs wegen zugänglich und vertraut geworden. Er hatte Umgang mit Menschen, die sich dort mit der gleichen Selbstverständlichkeit und Ortskenntnis bewegten wie der Bergmann im "Heinrich von Ofterdingen". So kann er als Dichter auch hier die scheinbar scharf gezogene Grenz wand durchdringen, indem er, wie wir noch sehen werden, diesen als Materie erscheinenden Raum harmonisch in seine Weltdeutung und in das Raumgefüge seiner Dichtungen einbezieht.

Allerdings erscheint auch bei ihm der Übergang zum starren Raum zunächst als Grenze und sogar als eine Grenzfläche, der Novalis besondere Aufmerksamkeit schenkt. Es ist in der Tat auffallend, wie sehr sich in allen natürlichen Räumen und den Räumen der Träume und Märchen die Personen nicht auf einer materiell indifferenten, ebenen Bühne bewegen, sondern Hinweise auf die Beschaffenheit des Bodens zum festen Bestand der mit grösserer Ausführlichkeit gestalteten Räume gehören. Bei näherer Betrachtung ergibt sich hier eine Zweiteilung, je nachdem ob die Kräfte der Empfindung oder des Denkens vorherrschen. So haben wir einmal die Bodenflächen, die dem Menschen nicht nur sicheren Grund bieten, wie in den Wendungen "fest und trocken" (I, 229), "als er sich auf trockenem Boden fühlte" (I, 278), sondern vor allem mit einem "weichen" "Teppich" von "Rasen" oder "Moos" überkleidet sind. In der Tat sind diese Bodendarstellungen durch mindestens eine, manchmal mehrere dieser vier Typisierungen gekennzeichnet. Sie bilden die untere, vertrauenerweckende Grenze eines gestimmten Raums oder doch eines Wegs zu einem gestimmten Raum. In dem auch im Mondreich, in Arcturs Palast und im Gespräch mit Sylvester in einen grösseren Zusammenhang gestellten "Teppich" oder der "Überkleidung" (I, 329) schimmert das Bewusstsein durch, dass diese sinnliche Raumbegrenzung ihrerseits auf etwas anderem aufliegt.

Überlassen sich die Personen nicht ihren Empfindungen, sondern versuchen, die Welt im Zusammenhang zu sehen, dann erscheint ihnen die den Raum zu ihren Fiüssen begrenzende Fläche als ein wohlgefügtes Fundament. Der Bergmann spricht von "jener wunderlichen Baukunst [. . .], die unsern Fussboden so seltsam begründet und ausgetäfelt hat" (I, 260). Heinrich sieht in seiner grossen Naturgeschichtsvision "einen erhabenen Münster [. . .], aus dessen steinernem Boden die ernste Vorwelt emporstieg"

ist als das von der Stellung des Menschen im Raum abhängige Paar "rechts-links". Vgl. Ströker, Philosophische Untersuchungen zum Raum, S. 39-40.

(I, 252). Zu Beginn der Neuordnung des Raumes am Ende des Klingsohr-märchens heisst es:

Mit bunten Steinen war der Fussboden ausgelegt, und zeigte einen grossen Kreis um den Altar her, der aus lauter edlen bedeutungsvollen Figuren bestand. (I, 311)

“Ausgetäfelt” und “ausgelegt” weisen jedoch auch hier auf den Oberflächencharakter des Bodens hin, und man wird ein wenig an jene Tapetetür in Heinrichs Vision erinnert, die plötzlich als Begrenzung verschwindet und dem Eingeweihten den Blick in vorher nicht wahrgenommene Räume freigibt.

Es ist ein in der Novalisforschung längst bekannter Zusammenhang, dass im Werk und Denken des Novalis der darunterliegende, versteinerte Raum für die Vergangenheit steht. Küpper, der sich in seiner Studie “Die Zeit als Erlebnis des Novalis” auch immer wieder mit der räumlichen Darstellung der Zeit zu beschäftigen hat, weil bei Novalis “mit dem Zeitlichen auch Räumliches bezeichnet wird”²², untersucht eingehend diese Beziehungen und ordnet sie in sein Raum-Zeit-Koordinatensystem ein: “So spielt neben der Horizontalen des Raums in der einfachen Relation von Nähe und Ferne die Vertikale des Raumes, der eine Vertikale der Zeit entspricht, eine bedeutsame Rolle, wenn die Vergangenheit durch die Tiefe, die Erde, das Erdinnere repräsentiert wird.”²³

Beruf und Ausbildung hatten bei Novalis vor allem das Interesse am Werden der Erde, an den erdgeschichtlichen Versteinerungsprozessen geweckt²⁴, die naturgeschichtlichen Tatsachen mussten ihm als schönes Exempel der Vereinigung von zeitlich Getrenntem im selben Raum erscheinen und haben wahrscheinlich auf sein Raumbewusstsein zurückgewirkt und es weitgehend mitgeprägt. Wichtig für die Koordinierung von Vergangenheit und Tiefe der Erde ist neben vielen direkten Hinweisen im Werk Hardenbergs die Tatsache, dass er sowohl dem Grafen von Hohenzollern, als Vertreter der Geschichte, als auch den im Altertum beheimateten Parzen und der Sphinx diesen unterirdischen Bereich als Wohnstätte anweist²⁵. Doch ist für die vorliegende Untersuchung die zeitliche Komponente, der zeitliche Ablauf oder Werdegang von untergeordneter Bedeutung gegenüber der räumlichen Gleichzeitigkeit, der Frage nach den Raumtypen und nach der Art, wie die feste Materie unterhalb des Fussbodens, die unmittelbar an die

22 Küpper, Die Zeit als Erlebnis des Novalis, S. VIII.

23 A.a.O., S. 91.

24 Abraham Gottlob Werner, dessen Vorlesungen Novalis in Freiberg besuchte und mit dessen Theorien er sich eingehend auseinandersetzte (vgl. die Wernerstudien, III, 135–161) gilt als der Begründer der wissenschaftlichen Mineralogie und Geologie.

25 Vgl. u.a. Küpper, a.a.O., S. 93 und Hiebel, Novalis, S. 332.

in den ersten Kapiteln untersuchten Räume grenzt und mit ihnen auf vielerlei Weise in Verbindung steht, sich als Raum vor dem Leser entfaltet.

In Übereinstimmung mit der in der Einführung zu diesem Kapitel dargestellten allgemeinmenschlichen Erfahrung, tritt uns der Raum im Werk des Novalis hier erstmals als sichtbarer und fühlbarer Widerstand entgegen. Doch unterscheidet sich die Wahrnehmung dieses materieerfüllten Raums des Starren von dem gewöhnlichen, auf eine Flächenansicht beschränkten Eindruck, wie ihn Novalis als Fussboden dargestellt hat, durch ein differenziertes echtes Raumbewusstsein. Denn er ist bei näherem Zusehn nicht gleichzusetzen mit Einheitlichkeit oder Einförmigkeit. Von dem Lehrer in den "Lehrlingen zu Sais" heisst es, dass er schon in seiner Jugend in Höhlen stieg und "sah wie in Bänken und in bunten Schichten der Erde Bau vollführt war" (I, 80). Die indirekte Schilderung der räumlichen Fügung erzührender Adern, in denen der Bergmann das "ernste Sinnbild des menschlichen Lebens" erblickt (I, 246), unterscheidet sich kaum von der lebhaften Gliederung oberirdischer Landschaftsräume:

Hier ist der Gang mächtig und gebräch, aber arm, dort drückt ihn der Felsen in eine armselige, unbedeutende Kluft zusammen, und gerade hier brechen die edelsten Geschicke ein. [...] Oft zerschlägt er sich vor dem Bergmann in tausend Trümmern [...] Oft lockt ihn ein betrügliches Trum aus der wahren Richtung; aber bald erkennt er den falschen Weg, und bricht mit Gewalt querfeldein, bis er den wahren erzührenden Gang wiedergefunden hat. (I, 246)²⁶

Und auch die Raumstruktur eines unterirdischen Gartens fehlt nicht:

An manchen Orten sah ich mich, wie in einem Zaubergarten. Was ich ansah, war von köstlichen Metallen auf das kunstreichste gebildet. In den zierlichen Locken und Ästen des Silbers hingen glänzende, rubinrote, durchsichtige Früchte, und die schweren Bäumchen standen auf kristallenem Grunde, der ganz unnachahmlich ausgearbeitet war. Man traute kaum seinen Sinnen an diesen wunderbaren Orten, und ward nicht müde diese reizenden Wildnisse zu durchstreifen und sich an ihren Kleinodien zu ergötzen. (I, 262)²⁷

26 Bedeutungen nach den Anmerkungen von Gerhard Schulz (Hrsg.) in "Novalis/Werke", S. 704–705:

Gang: mit Mineralien ausgefüllte Spalte im Gestein.

mächtig: die Mächtigkeit ist die Dicke der Lagerstätte.

gebräch: leicht brechendes, d.h. leicht zu gewinnendes Gestein.

arm: wenig erzhaltig.

brechen die edelsten Geschicke ein: treten die gold- und silberhaltigen Erze auf.

Trümmern: die Trümer (sing. das Trum) sind Gänge von geringer Mächtigkeit, die sich im Gestein verlieren oder aber zu neuer Mächtigkeit anschwellen können. -mm- mag ein Druckfehler sein.

27 Vgl. Schulz (Hrsg.), Novalis/Werke, Anm. S. 708: "Novalis spielt hier auf die 'Silberbäume' und 'Silberlocken' an, Erscheinungsformen gediegenen Silbers, meistens in milchigem Quarz oder in Bergkristall, d.h. auf kristallenem Grunde. Die

Dass trotz der auch hier überall deutlichen Starrheit diese Bereiche nicht etwa als Körper, sondern als Raum wirken, geht aus dieser Stelle bereits hervor, denn sonst könnte der Bergmann sich nicht "in" einem Zaubergarten fühlen, die "Wildnisse" nicht "durchstreifen" und nicht in sie hineingestellte Körper als "Kleinodien" erkennen.

Die räumliche Fügung wird auch deutlich in den Bildern des zweiten Bergmannsliedes, besonders in der ersten Strophe. Allerdings handelt es sich hier um ein Raumgleichnis, nicht um eine direkte Erfahrung des Raums unter der Erdoberfläche.

Ich kenne wo ein festes Schloss,
Ein stiller König wohnt darinnen
Mit einem wunderlichen Tross;
Doch steigt er nie auf seine Zinnen.
Verborgen ist sein Lustgemach,
Und unsichtbare Wächter lauschen;
Nur wohlbekannte Quellen rauschen
Zu ihm herab vom bunten Dach. (I, 248–249)

Darüberhinaus zeigt das fünfte Kapitel des "Heinrich von Ofterdingen", dass die sich notwendigerweise auf wenige Ausschnitte beschränkenden Raumbeschreibungen Bestandteil eines ebenso umfassenden Raumganzen sind, wie die bereits behandelten darüberliegenden Bereiche es darstellen. Konnte sich dort Novalis auf die Leserfahrung des Bewusstseins von der Unmöglichkeit des Raumabbruchs verlassen, so betont er hier ausdrücklich das Bewusstsein des Bergmanns von der kontinuierlichen horizontalen Erstreckung des Raums unter der Erdoberfläche. Dieses Wissen beruht sowohl auf der eigenen Erfahrung des Bergmanns, als auf Mitteilungen anderer Mitglieder seiner Zunft, "fremder" Bergleute, die ebensoweit gereist sind wie die andern Fremden im Werk des Novalis.

Unsere Kunst macht es fast nötig, dass man sich weit auf dem Erdboden umsieht, und es ist als triebe den Bergmann ein unterirdisches Feuer umher. Ein Berg schickt ihn dem andern. Er wird nie mit Sehen fertig, [. . .] so kann der Bergmann überall seine Einsichten und seine Geschicklichkeit vermehren und mit nützlichen Erfahrungen seine Heimat bereichern. (I, 260)

Das Gefühl einer Raumkontinuität in die Tiefe spricht aus der bereits im ersten Teil zitierten Vision Heinrichs beim Einstieg in die Höhlen:

es gemahnte ihn, als wandle er durch die Vorhöfe des innern Erdenpalasts [. . .] und diese dunkeln weiten Hallen schienen zu einem unterirdischen seltsamen Reiche zu gehören. (I, 253)

rubinroten Früchte sind dunkles oder helles Rotgültig, Silberblenden, die durchsichtig oder halbdurchsichtig die von Novalis beschriebenen Erscheinungen vortäuschen können."

und er fragt sich etwas später angesichts der Knochenreste: "Sind diese Knochen Überreste ihrer Wanderungen nach der Oberfläche, oder Zeichen einer Flucht in die Tiefe?" (I, 254).

Man hat die Ausführlichkeit und Anschaulichkeit der Darstellung von Schächten, Gängen und Höhlen im fünften Kapitel hauptsächlich darauf zurückgeführt, dass hier Novalis aus eigener Anschauung gestaltet, oder darauf, dass die für ihn so symbolträchtige "versteinerte Zauberstadt" der Natur (III, 564) den Symbolräumen der Träume nahesteht. Beides trifft sicherlich zu. Ich möchte aber vermuten, dass Novalis, der sich in diesem Bereich nicht wie bei seinen Landschaften, Wohnstätten oder geographischen Evokationen auf eine der seinen verwandte Lesererfahrung stützen konnte, auch aus diesem Grunde bemüht war, durch grössere Ausführlichkeit dem Leser die ihm selbst vertraute Raumerfahrung zu vermitteln.

Es passt durchaus zu unsern bisherigen Beobachtungen zum Raumgefüge im Werk des Novalis, dass trotz der verschiedenen Konsistenz des unterirdischen und des oberirdischen Raumbereichs keine klare Schnittenebene zwischen beiden besteht, sondern wir eine gewisse Permeabilität des materieverfüllten Raums in der Nähe seiner Begrenzung feststellen können. Schächte und natürliche Risse, Gänge und Höhlen spielen als Öffnungen, gleichsam als Fenster nach unten, in beiden Romanfragmenten eine grosse Rolle. Dazu kommen die verbindenden Bewegungen der Menschen. "Durch den Menschen wird des Menschen welt so zusammengehalten, wie seines Körpers Bestandtheile durch sein Leben." (III, 66). Nur durch die in Gedanken fortgesetzte Leibesbewegung des Menschen kann auch hier Raumbewusstsein entstehen. Der Lehrer in den "Lehrlingen", Hyazinth unter der Führung des Fremden, der junge Bergmann im "Ofterdingen" steigen in "Höhlen" (I, 80; I, 240), kriechen in "tiefe Schächten" (I, 93) hinunter, klettern in "Felsenritzen" (I, 240) und sehen sich "mit unaussprechlichem Vergnügen in diesen uralten Hallen und Gewölben" (I, 240) um. Für Heinrich bildet die Höhle des Einsiedlers auf seiner Reise eine wichtige – und räumlich die ausgeprägteste – Etappe seiner Reise. Weitere Elemente der Verklammerung bilden die Erzählungen des Bergmanns von seiner unterirdischen Arbeit und seinen Reisen zu andern Gebieten dieser Raumschicht, wie auch auf der Ebene des Materiellen die Bezugnahme auf das zu Tage geförderte Gold und die Edelsteine und in umgekehrter Richtung auf die Zuhilfenahme der Oberflächengewässer für die Arbeit unter Tage.

Schliesslich eignen sich die Höhlen unter gewissen Umständen dazu, vorübergehende Zufluchtsstätten oder bleibende Wohnstätten zu werden. Sie schliessen sich dann harmonisch an die sie umgebende Landschaft und Natur an, wie das im Atlantismärchen der Fall ist:

eine nahe Höhle an dem steilen Abhang eines waldigen Hügels [...] Die Höhle war trocken und mit reinlichem Moose bewachsen [...] Ein wilder Mandelstrauch hing mit Früchten beladen in die Höhle hinein, und ein nahes Rieseln liess sie frisches Wasser zu Stillung ihres Durstes finden. (I, 221)

Den gleichen Vorstellungen entspricht die Höhle des Orpheus in Hardenbergs gleichnamigem Jugendgedicht:

Neben dem hohen Pamass, dem Sitze der göttlichen Musen,
Wählt er im blühenden Tale sich eine friedliche Wohnung
Zwischen Myrtengebüsch im moosigen schützenden Felsen
Eine Höhle mit Ephren das Innere ringsum bekränzet,
Und von einem rieselnden Quellchen durchschnitten, das leicht auf
Kieseln dahin sich ergoss, kristallene Fluten entträufte
Und mit der lieblichsten Kühle die einsame Höhle erfülle:
(I, 548–549)

Oder aber die Höhlen weisen trotz vieler befremdender Merkmale eine gewisse Verwandtschaft mit den von Menschenhand errichteten Behausungen auf, weil die Art ihrer Behandlung durch den Dichter der im Kapitel über die Behausung dargestellten Vorgehensweise entspricht. Sowohl im Falle des Einsiedlers, der ausserdem ausdrücklich "unser grosses wunderbares Haus" (I, 255) erwähnt und von dem es heisst "Es war, als empfing er erwartete Gäste in seinem Wohnhause" (I, 255), als in der Höhle der Parzen handelt es sich wie in einem Haus um ein mehrgliedriges Raumgefüge. Bei den Parzen haben wir nicht allein eine Auffächerung des unterirdischen Raums in Vorplatz und Höhle, Fabel bekommt eine Nebenkammer zum Spinnen angewiesen, die Ritzen als Fenster (!) zur Aussenwelt hat und ihr auch den Parzen unbemerkte Handlungen, freies Singen und unerwartetes Sichtenfernern gestattet. Bei der Höhlenwanderung im fünften Kapitel bleibt ein Teil der zahlreichen Gesellschaft gleich in der ersten Höhle zurück, und die Frage des Bergmanns nach weiteren Höhlen, die er gerne besichtigen würde, gestattet dem Dichter, auch die übrigen Personen einschliesslich des Einsiedlers vorübergehend zu entfernen, damit Heinrich ungestört die Entdeckung des Buches machen und die davon ausgehende Erschütterung erfahren kann.

Gerade hier wird aber andererseits auch die diesen Räumen eigene Konsistenz überall spürbar. Der Raum als Materie leistet im Gegensatz zu den offenen Landschaften und den transparent wirkenden Wohnstätten der Oberwelt nicht nur dem Bergmann Widerstand, der sich seine Wege mühsam bahnen muss, auch die ohne weiteres begehbaren unterirdischen Räume sind deutlich begrenzt. Das Blickfeld ist beschränkt, und die Personen, nicht nur die Parzen des Klingsohrmärchens mit ihren ungeschickten Bewegungen, stossen überall an. Schon der "Eingang" ist "niedrig" (I, 252), der erste Gang "ziemlich schmal" (I, 253), die erste Höhle ist zwar so weit und hoch, dass sie "der Fackelglanz nicht völlig zu erleuchten vermochte", doch wird die Beschaffenheit von "Boden", "Wänden" und "Decke" ausdrücklich erwähnt

(I, 253) und damit die Begrenzung spürbar. Die Gänge führen die Wanderer auf festumschlossenen Wegen zu den beiden andern Höhlen in die Tiefe. Die oberhalb der Erdoberfläche sprachlich, wie wir gesehen haben, ganz fehlenden "Wände" werden hier auf wenigen Seiten gleich fünfmal genannt.

Im unterirdischen Parzenreich liegen die Verhältnisse ähnlich. Auch hier fängt sich der Blick "rundum an der Decke und den Wänden" (I, 308), die Sphinx vor dem Tor liegt "auf einem massiven Postament" (I, 301), die Kammertür ist kein Durchgang, sondern ein konkreter Körper. Fabel lässt sie bis auf eine "Türspalte" (I, 303) "ein wenig offen" (I, 302), das Tor wirft sie "ungestüm wieder zu" (I, 304), und er heimliche Eingang in Arctors Reich öffnet sich als anschauliche "Falltür" (I, 304).

Heinrichs Rückzug auf sich selbst in der Höhle des Einsiedlers zeigt ihm keineswegs wie im oberirdischen Wohnbereich verschwindende Traumbilder, sondern er erblickt die unvergänglichen Bilder eines greifbaren Buches. Anstatt einer Entgrenzung der Höhle scheint eine Raumverdichtung stattzufinden, indem nämlich Heinrich

bald auf einem Bilde die Höhle, den Einsiedler und den Alten neben sich entdeckte (I, 264)

und sich alles bisherige Geschehen, alle bisherige Erfahrung auf kleinstem Raum zusammenzieht:

Allmählich fand er auf den andern Bildern die Morgenländerin, seine Eltern, den Landgrafen und die Landgräfin von Thüringen, seinen Freund den Hofkaplan, und manche andere seiner Bekannten; (I, 264).

Erst "gegen das Ende" (I, 265), als die Bilder Heinrich in ihm selbst und dem Leser noch unbekanntem Umgebungen und mit unbekanntem Personen zeigen und die Handschrift durch das Fehlen des Schlusses offenbleibt, entsteht wieder der Eindruck einer Raumweitung und einer Öffnung zur Oberwelt, in die Heinrich und seine Begleiter dann auch unmittelbar danach auf dem gleichen Weg, auf dem sie gekommen sind, zurückkehren.

So wird gerade dort, wo der Raum unter der Erdoberfläche in seinen Höhlen dem oberirdischen Raum mit seinen Behausungen am ähnlichsten scheint, die ihm als Materie eigene Konsistenz auch symbolisch besonders augenfällig. Die Verklammerung der beiden verschiedenen Erscheinungsformen des Raums in der Höhle²⁸ bedeutet für den Dichter keinen Verzicht auf die Verdeutlichung ihrer Eigenständigkeit.

28 Zur Höhle vgl. auch S. 87–88.

Gebirge und Meer als Raumfugen

Gebirge und Meer nehmen im Werk des Novalis in mehr als einer Hinsicht eine Sonderstellung ein. Zunächst treten sie verhältnismässig häufig als Raumtypen auf, obwohl sich der Dichter auch in den Prosatexten sprachlich nie lange dort aufhält. Es ist bezeichnend, dass Novalis zu Beginn des zweiten Teils des "Heinrich von Ofterdingen" die achtzehn Druckzeilen lange Beschreibung eines Entwurfblattes auf das eine Wort "Gebürg" (I, 319) zusammengestrichen hat²⁹. Wie in der Lyrik scheint er sich auch hier auf die raumaufspannende Kraft der Evokation zu stützen, die in der Tat sehr gross ist. Das erklärt sich wohl daraus, dass Gebirge und Meer als Extreme der Landschaft, als das hochaufragende, schroffe Unausgeglichene einerseits und das ebene, beweglich-plastische Einförmige andererseits, als Träger des Horizonts, als Ödbereiche in der Ökumene und als sich stets über grosse Gebiete der Erdoberfläche erstreckende Oberflächenformen besonders einprägsam sind.

Sie gehören mit gleicher Berechtigung in den Raum als Landschaft, wenn man ihre Konturen, wie in den Raum als Materie, wenn man ihre Masse betrachtet. Sie stehen jeweils in Beziehung zum schützenden Raum der Höhle oder zum preisgebenden Raum der Öde und Weglosigkeit. Gebirge und Meer sind von Novalis wie kaum ein anderer Raumtyp symbolisch verwendet worden. Als die wichtigsten Vertreter nicht nur der Höhe und der Tiefe, sondern auch des Starren und des Flüssigen, die in der Poetik des Novalis eine grosse Rolle spielen³⁰, reichen ausserdem beide über ihre rein räumliche Erscheinung hinaus. Vor allem aber erweisen sie sich im Raumsystem selbst als zwei bedeutsame dichterische Fugen, das heisst als eingelagerte Raumschichten zwischen sonst nicht miteinander in Verbindung stehenden Räumen, insbesondere zwischen den Räumen der Wirklichkeit und den Räumen der Erinnerung oder Ahnung. Es möchte fast scheinen, dass die Verräumlichung der nicht mehr sinnlichen, sondern religiös-mythischen Bereiche gerade kraft der Zwischenschaltung dieser Fugen überhaupt erst mit der Novalis eigenen Selbstverständlichkeit möglich ist. So schien es gerechtfertigt, Gebirge und Meer zwischen der Behandlung des menschlichen

29 Eine sorgfältige Untersuchung des Textes und der Form des zweiten Teils bei Elisabeth Stopp, "Übergang vom Roman zur Mythologie" Formal Aspects of the Opening Chapter of Hardenberg's Heinrich von Ofterdingen, Part II, in: DVS 48, 1974, S. 318-341.

30 Vgl. das Schmelzen des starren Meeres im Märchen und das Zerfliessen der Sternwelt in den "Hymnen an die Nacht".

Lebensraums und der Untersuchung der Räume des Kosmos und des Jenseits ein besonderes Kapitel zu widmen.

Das Gebirge stellt eine der bereits erwähnten Verzahnungen zwischen dem im Prinzip unterirdischen materieerfüllten Raum und den oberirdischen Räumen der Landschaft und der Ökumene dar. In der Zeitachse gehört es in den unteren Bereich der versteinerten Vergangenheit, und doch ragt es räumlich über die Ebene mit den gegenwärtigen Lebensgebieten des Menschen geradezu als ein Denkmal der Vorwelt hinaus. Novalis war sich des Werts der Gebirge für die damals noch junge Wissenschaft der Geognosie³¹ wohl bewusst, wie aus einigen Stellen seines Briefes an den Geheimen Finanzrat Oppel hervorgeht:

Die Urgebürge haben auf den ersten Anblick etwas Anziehenderes – aber die Flötzgebürge sind beynah dem Geognosten wichtiger, da hier die Natur mannichfaltiger und deutlicher gearbeitet hat, und da sie noch nicht lange aufgestanden ist oder wohl gar noch bey ihrer Arbeit überrascht werden kann. (IV, 298)

Zwar sind “die Urkunden dieser uralten Naturgeschichte [...] voll Interpolationen und unleserlicher Stellen” (IV, 298), aber sie bilden doch einen ständigen Anreiz für den Menschen, physisch oder gedanklich in ihr Innerstes einzudringen. Die Laufbahn der im “Heinrich von Ofterdingen” so wichtigen, wegweisenden Bergmannsfigur beginnt mit der vom Knaben angestellten Überlegung, “die Berge seien doch nicht umsonst so weit im Umfange und erhaben und so fest verwahrt” (I, 240). Ihre dauernde Herausforderung an den Naturforscher und den Dichter umschreibt Novalis ganz ähnlich in dem Brief an Oppel: “die Grösse und Mannichfaltigkeit der Gegenstände regt unsre Wissbegierde und Fantasie mit nicht geringer Kraft an” (IV, 298).

Die Gebirge sind wie in den menschlichen Behausungen die dort allerdings beweglichen Kleinodien oder wie in der Ökumene die Verfeinerung der Kulturlandschaft durch vorangegangene Geschlechter ein Beispiel dafür, wie das Nacheinander der Zeit in ein Nebeneinander im Raum übergehen kann. Durch sie ragt im wahrsten Sinne des Wortes Vergangenes in die Gegenwart hinein. Die Gebirge sind nicht nur Zeugen früherer Erdzeiten, sie ermöglichen es dem Menschen auch, Einschnitte in der Entwicklung zu überdauern, und bilden so räumliche Brücken von Zeitalter zu Zeitalter:

und erst in jener grossen Begebenheit, welche heilige Sagen die Sündflut nennen, ging diese blühende Welt unter; [...] und einige Menschen blieben geschwemmt auf die Klippen der neuen Gebirge in der fremden Welt zurück. (I, 105)

31 Geognosie = Geologie, vgl. Anm. 24, S. 79.

Die Gebirge im Grossraum und ihre schroffen Kleinformen wie "steiler Abhang" (I, 221), "hohe Klippe" (I, 196) und "spitze Hügel" (I, 239) im kleineren Umkreis erleichtern nicht nur dem Bergmann und Naturforscher, sondern dem Menschen überhaupt im dichterischen Werk auch den umgekehrten Weg zu einer ursprünglichen Welt zurück. An ihrem Fuss findet sich der Eingang in die Höhlen, die dem träumenden Heinrich den Anblick eines vollendeten harmonischen Naturschauspiels, dem Vater Zugang zur Welt der Sagen, dem Paar der Atlantiserzählung die Möglichkeit einer an keine gesellschaftliche Ordnung gebundenen Liebesvereinigung und dem Einsiedler Abgeschlossenheit und Besinnung auf die Geschichte bieten. Die Höhlen sind ein räumlicher Ausdruck für die Novalissche Vorstellung von dem Leben in zwei Welten zugleich und wiederholen auf der Ebene des Poetischen als Innenräume das räumliche Nebeneinander mehrerer Zeitalter, das die die Höhlen umschliessenden Gebirge im Aussenraum der Natur darstellen. Diese Höhlen im Werk des Novalis bilden nämlich niemals einen doppelten Boden zur Ökumene mit ihren Behausungen, nur das Reich der Parzen liegt unter der Gegenwartswelt der Menschen; sie liegen in den darüber aufragenden Gebirgen, an ihrem Fusse oder, wie der Einsiedler im "Ofterdingen" sagt, "im Schosse eines Berges" (I, 263).

In seinen Anmerkungen zum "Heinrich von Ofterdingen" weist Gerhard Schulz ausdrücklich auf die Vielschichtigkeit und Viedeutigkeit des Höhlensymbols bei Novalis hin³². Im "Ofterdingen" steht die Höhle, ein metaphorischer Ausdruck für den weiblichen Schoss, besonders unter dem Zeichen nicht nur der Liebesvereinigung, wie in der Atlantissage oder dem Traum von der blauen Blume, wo sie eine deutlich erotische Färbung hat, sondern auch von Geburt und Wiedergeburt auf den verschiedenen Stufen der Erweckung Heinrichs in der Traumhöhle und der Höhle des Einsiedlers. Sie sind gewiss auch, aber nicht allein, Stätten eines orgastischen Sicheinsfühlens mit dem Universum, doch wird in dieser Raumuntersuchung auf derartige Parallelen verzichtet, um die Höhlen wie die andern Erscheinungsformen des Raums allein in ihrer Räumlichkeit und Stellung im Raumgefüge zu betrachten.

Als Räume gehören die Höhlen zum Typ des nicht leicht auffindbaren und schwer zugänglichen geschützten Raums. Sie sind von einem festen Wall umgeben, Decke und Wände begrenzen und umschliessen im Gegensatz zu den Wohnstätten sowohl die Höhle des Einsiedlers als auch die Traumhöhle Heinrichs und scheinen jede Störung auszuschliessen. Die vollendete Har-

32 Schulz (Hrsg.), Novalis/Werke, S. 700.

Vgl. auch die Freudsche Interpretation der Traumhöhle bei Nivelles, *Der symbolische Gehalt des Heinrich von Ofterdingen*, in: *Revue des langues vivantes* 16, 1950, S. 404-427, S. 406, und ihre Einschränkung durch Maier, *Übergang zum Endlichen*, S. 54-57.

monie³³ des lautlosen Schauspiels vom Springbrunnen ist nur in diesem isolierten Raume möglich, und der Einsiedler spricht von einer "Ruhestätte [. . .], wo ich ungestört meinen Betrachtungen nachhängen könnte" (I, 256). Allerdings sind auch die schwer zugänglichen Höhlen keineswegs allseits abgeschlossen und gegen die Umwelt abgekapselt. Ihre wie auch immer geringe Offenheit stellt ihre Eignung als Stätten endgültiger Zuflucht in Frage. Im Orpheusgedicht findet sehr drastisch die todbringende Schlange Zugang, aber auch der Einsiedler verlässt nicht nur selbst die Höhle zur Bestreitung seines Lebensunterhalts, wozu ihm die Ökumene als "entlegene Ortschaften" (I, 256) unentbehrlich ist, er ist weder gegen willkommenen noch unwillkommenen Besuch völlig abgeschirmt und ermahnt "sie und besonders den Knaben [. . .] nichts von ihm gegen die Bauern zu erwähnen, weil er sonst ihren Zudringlichkeiten ausgesetzt sein würde" (I, 265–266). Dem Paar der Atlantiserzählung und insbesondere der Prinzessin bietet die Höhle auch nur vorübergehenden Schutz vor Ungewitter und Entdeckung. Bis zur Geburt des Kindes siedelt die Prinzessin ins Haus des Alten hinüber, denn es besitzt neben dem Hausraum auch "einige unterirdische Zimmer, die nicht leicht aufzufinden waren. Hier sollte die Wohnung der Prinzessin sein." (I, 222). Im Traum betreten Heinrich und sein Vater die Höhlen auf einem Weg, der sie als weitere Station ins Freie führt, und auf der Handlungsebene kehrt die Hauptperson Heinrich, ganz wie der Bergmann sein Leben lang, wieder dankbar an das Tageslicht und in die Welt der Ökumene zurück. Sogar das Höhlenreich der Parzen erscheint im vereinigenden Schlussbild des Klingsohrmärchens "auf dem Hofe des Palastes" (I, 315) an der Erdoberfläche. Nirgends im Werk ist so die Höhle wirklich Endstation oder dauerhafte Bleibe.

Eine völlige, endgültige Abgeschlossenheit im sinnlichen Raum bietet erst das mit der Höhle verwandte Grab. Für Novalis scheint es als Raum die äusserste Enge, Begrenzung und Verslossenheit darzustellen³⁴. Der Grabhügel entzieht es den Augen und umschliesst es wie das Gebirge die Höhle. Und wie die Höhle den poetischen Menschen an die letzte Grenze der Räume der Vorzeit führt, so das Grab den Toten an die Grenze des religiösen Raums, in den er nach dem Tod wiedergeboren wird. Grab und Höhle scheinen zu vereinzelt und zu beengt, um dauerhaft zu sein. Das Grab ist bei Novalis in ähnlicher Weise Durchgang zu einer Wiedergeburt wie die Höhle. Es ist die enge und persönliche Passage zwischen sinnlichem und übersinnlichem Raum, wie sie Novalis unter dem Einfluss des Sophienerlebnisses besonders

33 Vgl. die Ausführungen zur Raumstruktur S. 155–156.

34 Vgl. Novalis an Dietrich von Miltitz: "Meine Wünsche und Bedürfnisse waren, wie die Ihrigen, so beschränkt – und auch diese Schranken fand das Schicksal noch zu gross und verbannte mich und Sie auf den Raum, den ein Grab einnimmt." (IV, 216) und in den "Hymnen": "am dürrn Hügel, der in engen, dunkeln Raum die Gestalt meines Lebens barg –" (I, 135).

in den "Hymnen an die Nacht" gestaltet hat. Doch wollen wir die Grenze zwischen Räumen sehr verschiedener Natur erst in einem späteren Kapitel überschreiten und vorläufig nur festhalten, dass die gebirgsumschlossene Höhle wie der Grabhügel Berührungspunkte oder Verzahnungen zwischen der wirklichen und einer übersinnlichen Welt darstellen.

Die Gebirge besitzen nicht allein in ihrem Innern Fugenelemente oder enge Raumbögen für Einzelne; erstaunlicher ist der grosse kosmische Raumbogen, den Novalis auf den Gebirgen als den hervorragendsten Vertretern des starren Raums, den Widerlagern und Angelpunkten der Erdoberfläche aufbaut. Im fünften Kapitel des "Heinrich von Ofterdingen" spricht der Einsiedler nämlich nicht nur von den Bergleuten als "verkehrten Astrologen", denen "die Erde Denkmale der Urwelt zeigt", wie "jenen [...] der Himmel das Buch der Zukunft" ist (I, 260). Er setzt auch die "leuchtenden Propheten" (I, 261), das heisst die Gestirne, zu der Gebirgsbildung in einem dichterischen Bild in Beziehung, das durchaus nicht unabhängig und unverbindlich neben seinen geognostischen Überlegungen steht, wie Eintragungen in den Fragmenten und Studien 1799–1800 zeigen³⁵.

Vielleicht zeigen die grossen Gebirgsketten die Spuren ihrer ehemaligen Strassen, und hatten selbst Lust, sich auf ihre eigene Hand zu nähren und ihren eigenen Gang am Himmel zu gehn. Manche hoben sich kühn genug, um auch Sterne zu werden, und müssen nun dafür die schöne grüne Bekleidung der niedrigeren Gegenden entbehren. Sie haben dafür nichts erhalten, als dass sie ihren Vätern das Wetter machen helfen, und Propheten für das tiefere Land sind, dass sie bald schützen bald mit Ungewittern überschwemmen. (I, 261)

Damit werden die Gebirge, die schon in den Landschaften durch die Gliederung des Reliefs und die Farbstufung in den Fernraum des Horizonts übergangen, obwohl hinter der Ausdrucksweise ein Schmunzeln über ihr fruchtloses, die wirklichen Raumfernen verkennendes Bemühen zu spüren ist, in der Vorstellung zu Ausgangspunkten einer Verbindung mit dem kosmischen Raum, der in der Vertikalen jenseits der dem Menschen zugänglichen Bereich liegt. Sie bilden eine Grenze als höchste dem Leib-Menschen erreichbare Punkte im festgefügtten Raum. Daraus, und wahrscheinlich unter dem Eindruck des "toten, abschreckenden Ansehns" (I, 239), mag sich die besondere Stellung entwickelt haben, die sie in der Novalisschen Symboltopographie als Land der Todeserwartung und als Land der Toten einnehmen.

35 "Über die planetarische Bildung der *Erdoberfläche*. [...] Entstehung der Berge durch superficielle Rotations und Gravitationsprozesse. [...] *Richtung der Berge nach dem Mondlauf*." (III, 621).

Im zweiten Teil des "Ofterdingen" nähert sich der Pilgrim diesem Bereich "auf dem schmalen Fussteige, der ins Gebürg hinaufliet" (I, 319). Zwei Sätze danach folgt als einzige weitere Raumangabe: "Ein starker Wind sauste durch die blaue Luft. Seine dumpfen, mannigfaltigen Stimmen verloren sich, wie sie kamen." (I, 319). Den Pilger scheinen vorübergehend nur noch Farbe und Klang zu umgeben, und Novalis betont dann noch einmal: "Er hatte nun das Gebürg erreicht [...]" (I, 320). Die Welt liegt weit entfernt als bekannter, schon durchwandelter Bereich zu seinen Füßen³⁶. Hier oben auf dem Gebirge hat er nun jene Aussicht in "eine ferne, kleine, wundersame Herrlichkeit" (I, 321), die die neue Umwelt seiner verstorbenen Geliebten bildet. Hier auch begegnet er Vertretern des Reichs der Toten oder Verstorbenen wie Cyane, die auf die Frage "Warst du schon einmal gestorben?" antwortet "Wie könnt' ich denn leben?" (I, 325) und dem Arzt Sylvester, dem Alten des Landhauses, an dem Heinrichs Vater in seiner Jugend in Rom anklopfte. Den "Berliner Papieren" zufolge sollte Cyane den Pilgrim zu einem "Kloster", einer "Art von Geisterkolonie" (I, 343) führen. "Es [das Hirtenmädchen] schickt ihn zu den Toten – die Klosterherrn sind Tote." (I, 346) Mit ihnen muss wahrscheinlich auch das sogenannte "Lied der Toten" in Zusammenhang gesehen werden.

Auch in den "Hymnen an die Nacht" steht das Grenzgebirge für die Scheide zwischen Leben und Tod. Es verräumlicht die äusserste Möglichkeit einer Annäherung durch den Leib, gibt aber den Blick in jenseitige Räume frei:

wer oben stand auf dem Grenzgebürge der Welt, und hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz – wahrlich der kehrt nicht in das Treiben der Welt zurück [...]. Oben baut er sich Hütten, Hütten des Friedens, sehnt sich und liebt, schaut hinüber, bis die willkommenste aller Stunden hinunter ihn in den Brunnen der Quelle zieht [...]. (I, 137)

Wie jene "merckwürdige Grenzhöhe", als die Novalis einmal den "Erzeugungspr[ocess] für die "phil[osophischen] Physiker" bezeichnet, von der ab sich die Physik an andere Wissenschaften wenden muss (III, 289), ist das Grenzgebirge eine Raumfuge, Ende eines Bereichs, Beginn eines andern.

Die Metapher der Grenzhöhe entspricht durchaus der wirklichen Raumerfahrung im Werk. So finden wir schon zu Beginn von Heinrichs Reise im "Ofterdingen" Bergzüge zwischen der Heimat mit ihren vertrauten Gegenden und der Ferne, in die er hinüberschaut als in ein neues, unbekanntes Land, das er "sich mit sonderbaren Farben" ausmalt (I, 205). Eine ähnliche, aber im Märchen erwartungsgemäss nicht mehr zufällig geformte, sondern ringförmige Grenzhöhe, "der ferne hohe Berggürtel, der sich rund um das Meer herzog" (I, 291) trennt im Klingsohrmärchen das Sternenreich Arcturs ab.

36 Vgl. S. 56.

Das Mondschauspiel, die "grosse geheimnisvolle Vorstellung" (I, 299) in den zwei Akten "Himmel und Erde waren in vollem Aufruhr" (I, 299) mit seinen apokalyptischen Bildern und "Himmel und Erde flossen in süsse Musik zusammen" (I, 300) mit dem Schlussbild, das auf das Ende des Märchens hindeutet wie dieses selbst auf das Ende des Romans, findet bezeichnenderweise hier statt, wenn man den Text genauer betrachtet. Die schwebende Mondburg wird nämlich vorher am Grenzgebirge um Arcturs Reich aufgehalten: "Die Burg stand still, denn sie war auf das Gebirge jenseits des Meers gekommen" (I, 298) – ein Vorgang, den man auch im Zusammenhang mit den vom Einsiedler erwähnten Beziehungen zwischen Gebirgen und Sternen sehen kann. Das Gebirge um Arcturs Reich, auf dem die Burg des Mondes aufliegt und das ebenso Ort einer Vision von einer künftigen glücklichen Lösung wird, wie im zweiten Teil des Romans das Gebirge dem Pilgrim einen Blick auf die "ferne Herrlichkeit" des Jenseits bietet, bildet die Grenze jenes Raums, der am Ende des Märchens der Schauplatz für das harmonische Kräftespiel des goldenen Zeitalters wird.

Das Gebirge im Werk des Novalis erscheint so als Berührungsfläche verschiedenartiger Räume und Zeiträume, es gestattet das Eindringen in tiefere Bereiche und in die Bereiche der Vergangenheit wie den Absprung in höhere und zukünftige und ist so gleichzeitig eine wichtige Raumfuge zwischen dem Lebensraum und religiösen oder mythischen Räumen.

Doch dürfen die konsequenten Übereinstimmungen im Werk nicht darüber hinwegtäuschen, dass diese Fuge durchaus nicht immer als harmonisch empfunden wird. Bei aller Ehrfurcht und Bewunderung bricht auch immer wieder ein Aufbegehren gegen den erschreckenden, ja skandalösen Charakter dieser Extremformen des Naturraums durch, gegen eine Hochmut und Willkür, die schon im Bild des Einsiedlers zum Ausdruck kamen. Der willkürlichen Wirkung entspricht bei den Kleinformen die Willkür des Reliefs: "spitze Hügel", "tiefe Schluchten", "totes, abschreckendes Ansehn" (I, 239), "der furchtbare Thüringerwald" (I, 229), "die wilden Schrecknisse des Gebürgs" (I, 320). Die äusserste Steigerung erfährt dieser Aspekt, als sich im ersten Teil des Mondschauspiels die Schrecken des Reliefs und die Schrecken des Todes verbinden:

Ein entsetzliches Heer von Totengerippen, mit schwarzen Fahnen, kam wie ein Sturm von dunkeln Bergen herunter, und griff das Leben an, das mit seinen jugendlichen Scharen in der hellen Ebene in muntern Festen begriffen war, und sich keines Angriffs versah. (I, 299)

Für den einzelnen lebensmüden Wanderer mag das Grenzgebürg vorläufiges Ziel seiner Wünsche sein; für die lebensfrohe, in den Tag hineinlebende menschliche Gemeinschaft jedoch steht es unter dem Zeichen der willkürlichen Bedrohung.

Unter dem Gesichtspunkt des Kontrastes zwischen Gebirge und Ebene und dem der Willkür der Form und der Wirkung wird auch verständlich, wie

Novalis in "Glauben und Liebe" das Verhältnis von Herrscher, Hof und Untertanen im Bild von Berg, Wolken und Ebene verräumlichen kann³⁷, und zwar besonders, wenn er von der in falscher Perspektive begründeten Überheblichkeit der Fürsten spricht:

Es war kein Wunder, wenn die Bergspitzen meistens nur auf die Thäler herabdonnerten und die Fluren verwüsteten. Böse Wolken zogen sich meist um sie her, und verbargen ihnen ihre Abkunft vom Lande; dann erschien ihnen die Ebene nur wie ein dunkler Abgrund, über welchen sie die Wolken zu tragen schienen, oder wie ein empörtes Meer, da doch nichts eigentlich gegen sie empört war, und sie allmählig abstumpfte und herunterwusch, als die anhänglich scheinenden Wolken. (II, 487)

Vorher erinnerten die Verwüstungen eines Umsturzes an das apokalyptische Bild des Klingsohrmärchens:

Ein einstürzender Thron ist, wie ein fallender Berg, der die Ebene zerschmettert und da ein todes Meer hinterlässt, wo sonst ein fruchtbares Land und lustige Wohnstätte war. (II, 487)

Vollends ironisch, und zwar für beide Teile, erscheint der Reliefgegensatz von hohen, kalten Gebirgen ("ewige Schneelinie"), die an übersinnliche Räume ("Götter") grenzen, und den leicht zugänglichen ("plan"), mit dem Leben ("Pflanzenstriche") verhafteten Ebenen noch einmal in den "Dialogen":

und ich bitte dich statt einer unerklärbaren Erklärung lieber die ewige Schneelinie zu verlassen und so plan als möglich mit mir über einige Erscheinungen am Fusse des Berges und aus dem Pflanzenstriche zu reden. Hier bist du den Göttern nicht so nah und ich habe keine Orakelsprache zu befürchten. (II, 665–666)³⁸

"Glauben und Liebe" und die "Dialogen" verfolgen andere Zwecke als die poetischen Werke. Wenn die an das Gebirge anschliessenden Bilder hier trotzdem so ausführlich zitiert wurden, so deshalb, weil sie zeigen, dass auch sie, obwohl auf nur einen wohl untergeordneten Aspekt beschränkt, nicht aus dem Rahmen des im dichterischen Werk beobachteten Raumgefüges herausfallen.

Dem Gebirge gegenüber – und in den Vergleichen von "Glauben und Liebe" als "Element von Fretheit und Gleichheit" (II, 487) auch im Kampf mit ihm – steht das Meer. Die räumliche Ausdehnung des in seiner Weite dem

37 Glauben und Liebe 11–14, (II, 487).

38 Vgl. in einem Brief an Just: "Die Philosophie ruht jetzt bey mir nur im Bücherschranke. Ich bin froh, dass ich durch diese Spitzberge der reinen Vernunft durch bin, und wieder im bunten erquickenden Lande der Sinne mit Leib und Seele wohne." (IV, 321).

Auge zur Orientierung keinen Anhaltspunkt bietenden und in seiner Tiefe dem Blick undurchdringlichen und dem Menschen unzugänglichen Meeres, lässt es mehr noch als das zwar schwer zugängliche, aber doch scharf umrissene, nur dem Blick wehrende, aber ersteigbare Gebirge als Raumfuge erscheinen.

Allerdings ist die Weitererstreckung des Meers als wassererfüllter Zwischenraum zwischen den Ländern von vorneherein auf Überwindung angelegt. Ausdehnung und Lage auch der realen Meere im Werk bleiben unbestimmt und müssen aus der Leserkennntnis ergänzt werden.

Im Gegensatz zu den zahlreichen Gebirgsnamen im "Heinrich von Ofterdingen" wird nicht einmal der Name des von Arion, dem Einsiedler und den Kreuzrittern befahrenen oder überquerten Mittelmeers erwähnt, und sowohl in den Erzählungen der Ritter wie in denen des Einsiedlers erscheint sprachlich nicht das Meer, sondern die den Meeresraum überquerende "Seefahrt" (I, 230; I, 263). Desgleichen ist der engere Schauplatz der Handlung der Arionsage zunächst das die Raumüberwindung ermöglichende Schiff³⁹.

Das Meer des Klingsohmärchens wird mehrfach, und zwar in beiden Richtungen überquert: von dem Schwert Eisens im geraden Flug (I, 293), von der leierspielenden Fabel in phantasiereichen "Bogenschwüngen" (I, 304) und im eigentlichen Sinne einer Meerfahrt schliesslich von Eros (I, 313). Auch aus dem Meer des romantischen Landes wehen "unzählige bunte Wimpel" herauf (I, 299). In der Arionsage spielen Ufer und Strand als Raum der Handlung am Ausgangspunkt und Ziel der Reise eine mindestens ebenso grosse Rolle wie das Meer selbst. (Auffällig ist hier wie im Klingsohmärchen das Schilf in der Nähe des Ufers, das darauf hindeutet, dass Novalis wohl bei der Gestaltung das Meer als eine Art vergrösserten See vor Augen sah und zu diesem Raum nicht die gleiche vertraute Beziehung hatte wie zu dem Gebirge.)

Es bleibt aber trotzdem etwas von dem Rätselhaften einer Raumfuge erhalten, denn auf dem "pfadlosen Ozean" (I, 102), welcher den dem Menschen normalerweise zur Orientierung im Raum dienenden Sinnen keinen Halt bietet, muss er sich unsichtbaren, ausserhalb seiner selbst liegenden Kräften anvertrauen. Nur die wundertätige Macht der Poesie überquert unbeirrt die Meere des Dichters: den Sänger Arion trägt das für den Gesang dankbare Meeresungeheuer mit grösster Selbstverständlichkeit an "die Küste [. . .] nach der er hingewollt hatte" (I, 212). Die kleine Fabel des Klingsohmärchens bewegt sich dort wie überall mit grösster Zielsicherheit. Der seefahrende Mensch nun orientiert sich seinerseits mit Hilfe "der

39 Mit welcher Zurückhaltung Novalis dem ihm unbekanntem Meer gegenüberstand, zeigt auch eine Notiz in den Teplitzer Fragmenten: "Langeweile und Mangel an Reitzen des Seelebens – drückt sich in den Reisebeschreibungen aus." (II, 614).

magnetischen Nadel, die sich nie verirrt, und zahllose Schiffe auf dem pfadlosen Ozean zu bewohnten Küsten und den Häfen des Vaterlandes zurück führte" (I, 102). Der Kompass als Richtungsweiser hat Novalis sichtlich fasziniert; an seinen Bruder Erasmus schreibt er: "Mit einem Kompass orientiert man sich auf allen Meeren – mit gesunder, praktischer Denkungsart [...] kommt man durch die ganze Welt." (IV, 119).

Auch im Klingsohrmärchen scheint die verächtliche Behandlung der Entdeckung des Schreibers (die Flüssigkeit aus Sophiens Schale löscht die Aufzeichnungen aus) mehr dessen pedantischer Art als der Entdeckung selbst zu gelten, heisst es doch im Lied über die Wanderung von Eros und Ginnistan:

Die kleine Schlange blieb getreu:
Sie wies nach Norden hin (I, 297)

Nur ist Norden hier nicht mehr allein eine Himmelsrichtung, sondern bezeichnet das von der Phantasie des Dichters geformte Arcturreich, wie auch Ginnistan, die Phantasie, das Stäbchen zum geschlossenen Kreis der mythischen Schlange, die sich in den Schwanz beisst, geformt hatte. Die gleiche magnetische Kraft wohnt schliesslich dem "Fahrzeug von geschliffenem Stahl" (I, 313) inne, mit dem Eros und Fabel zuletzt gemeinsam das Meer überqueren, denn "Die Spitze richtete sich nach Norden, und das Fahrzeug durchschnitt, wie im Fluge, die buhlenden Wellen." (I, 313)

Im Gegensatz zum Gebirge bietet das "unwirtliche Meer" (I, 86) weder Schutz noch Ruhestätten; sichere Bereiche sind lediglich seine Ufer. In seiner Weiterstreckung stellt es einen offenen, ausliefernden Raum dar, und es ist deshalb nicht überraschend, dass gewisse Formen der unwegsamen Öden, die Hyazinth auf seiner Suche nach der "Behausung der ewigen Jahreszeiten" durchquert, in ihrer Gestalt und Ausdehnung dem Meer nahestehen:

Nebel und Wolken warfen sich ihm in den Weg, es stürmte immerfort; dann fand er unabsehbliche Sandwüsten, glühenden Staub [...] (I, 94)

Die schutzlosen, ungegliederten Ödbereiche sind im Werk des Novalis – und auch da ähneln sie dem Meer – jedoch vor allem Durchgangsstadien zu klarer gegliederten Zielräumen. Im Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen und im Traum von der blauen Blume liegen sie zwischen der alltäglichen Umwelt des Helden und der inneren Offenbarung, auf die Märchen und Traum abzielen.

Obwohl das Meer häufig lediglich in seiner Oberflächenausdehnung als von Schiffen durchquerter Raum und im Klingsohrmärchen sogar zunächst als erstarrte Eisfläche erscheint, ist doch bereits in der Arionsage, die sich auf dem Meere abspielt, nicht zu übersehen, dass hier auch ein in die Tiefe reichender, an den Sehraum angrenzender Raum als Materie dargestellt ist. Abgesehen von den "grünen Fluten" und "glänzenden Wogen" der Ober-

fläche ist es ein "dunkler Abgrund" (I, 212), in den Arion verschwinden soll, in den zu springen er schliesslich bereit ist und der bewohnt ist von ebenso ungestalten wie selten sichtbaren Meeresungeheuern.

Die dem Menschen unzugängliche Tiefenerstreckung des Meeres symbolisiert bei Novalis gleichzeitig mit der zeitlichen Entfernung die Unmöglichkeit einer Umkehr der Zeit. Was im "Heinrich von Ofterdingen" aus jenen vergangenen, dem Menschengedächtnis durch Sagen überlieferten, glücklichen Zeiten räumliche Wirklichkeit wird, wie die Umgebung des Jünglings und der Prinzessin, wird durch das Meer auch räumlich von der gegenwärtigen Umwelt Heinrichs getrennt.

Kein Mensch weiss, wo das Land hingekommen ist. Nur in Sagen heisst es, dass Atlantis von mächtigen Fluten den Augen entzogen worden sei. (I, 229)

Ganz ähnlich lautet eine Strophe aus dem Gedicht "Der Fremdling" von dessen Urheimat:

O! du suchest umsonst – untergegangen ist
Jenes himmlische Land – keiner der Sterblichen
Weiss den Pfad, den auf immer
Unzugängliches Meer verhüllt. (I, 399)

Wir finden auch hier also in der räumlichen Vertikalen wieder eine Zuordnung zur Vergangenheit wie für die an die Erdoberfläche angrenzenden tiefern Bereiche der starren Materie. Nur ist der im Meer geschaffene Abstand im Gegensatz zu dem mit dem Menschenraum auf so vielfache Weise verzahnten steinernen Raum unüberwindbar, obwohl die Sagenhandlung noch nicht so lange zurückliegt⁴⁰. Das Meer hat im Unterschied zum Stein an dieser Vergangenheit keinen Anteil, es zerstört sie nicht, nimmt sie nicht in sich auf, sondern schiebt sich als materieerfüllter Raum darüber: Atlantis wird "den Augen entzogen", der Pfad zur Heimat des Fremdlings ist "verhüllt". Die Vorstellung eines gleichzeitigen Weiterbestehens im Raum ist möglich dank dieser für Novalis in beiden Richtungen der Vertikalen nunmehr unpassierbaren, in ihrer Ausdehnung nicht genau bestimmbar, ja geradezu elastischen Raumbügel.

Wie das Gebirge so wird auch das Meer nicht immer in seiner raumtrennenden und raumverbindenden Macht hingenommen, sondern zuweilen als erschreckend und willkürlich dargestellt. Eine der sowohl in den Büchern des Einsiedlers als auch im romantischen Land erscheinenden Szenen ist der Schiffbruch, den ja auch die räuberischen Seeleute der Arionsage erleiden. Die plötzlich hereinbrechende Macht diesmal nicht des Todes, sondern des Verlustes erscheint bei Novalis mehrmals im Bild des Raumübergreifens seiner Wogen.

40 Die Atlantiserzählung wird ausdrücklich als "freilich nicht so wunderbar und auch aus späteren Zeiten [als die Arionsage]" eingeführt. (I, 213).

Fürchterlich, wie Meereswogen
Kam ein rauhes Heer gezogen,
und das Paradies verschwand. (I, 235)

So singt Zulima von ihrer verlorenen Heimat, und Novalis schreibt selbst an Woltmann nach Sophiens und Erasmus' Tod über seinen Bruder:

jetzt verliert sich der Schmerz über seinen Verlust in die ungeheure Woge, die über meine Besitzungen herschlug. (IV, 222)

Entsprechend der Zielsetzung hat sich die Untersuchung von Gebirge und Meer auf deren Erscheinungsformen als Raum und Schauplatz, als Ort für besondere Vorgänge und als räumliche Fuge beschränkt. Damit sollen selbstverständlich auch hier andere Aspekte, die sie im Werk des Novalis haben mögen, nicht geleugnet werden. Ganz besonders gilt das für das Meer, das in vielen Textstellen nicht eigentlich als Raum, sondern als – um es auf eine kurze Formel zu bringen – unabsehbare Menge Wasser vorkommt und damit in die Sphäre des Flüssigen gehört, dessen Preis Novalis wieder und wieder singt⁴¹. Auf dem Umweg über die Besonderheiten dieses Raumlosigkeit oder unendlichen Raum vortäuschenden Aggregatzustands wird uns das Meer aber als füllendes Medium der unendlichen Räume im Kapitel über den Raum als Jenseits noch beschäftigen.

41 Insbesondere in den "Lehrlingen zu Sais", I, 104ff. Dort heisst es unter anderem: "Wie wenige haben sich noch in die Geheimnisse des Flüssigen vertieft und manchem ist diese Ahndung des höchsten Genusses und Lebens wohl nie in der trunkenen Seele aufgegangen." (I, 104) oder: "Nur Dichter sollten mit dem Flüssigen umgehen, und von ihm der glühenden Jugend erzählen dürfen;" (I, 105).

Der Kosmos als Raum

Alle bisher behandelten irdischen Räume sind schliesslich endliche Räume. Den ausserirdischen Bereich des Kosmos oder Weltalls jedoch stellte sich der abendländische Mensch seit Newton als unendlichen Raum vor, als einen Raum der bis zu einem gewissen Grade sichtbar, darüberhinaus aber nicht anders als auf dem Wege der Abstraktion und der Phantasie erreichbar ist. Unendlich ist nun aber ein ebenso vielschichtiger Begriff wie der Begriff des Raums selbst. Wie dieser hat er eine mathematische Bedeutung. Er ist in der Mathematik ein Grenzbegriff für grösser als jede angebbare Zahl, Strecke, Funktion usw. und ist als solcher grundlegend für die von Newton erfundene Infinitesimalrechnung. In diesem Sinne verwendet ihn Novalis in seinem theoretischen Werk.

Der Unendlichkeitsbegriff der Romantik ist von Novalis mathematisch methodisiert. Denn das Wesen des mathematischen Unendlichkeitsbegriffs besteht nicht im Begriff eines quantitativ existierenden Unendlichen, das dem menschlichen Geist nur nicht erreichbar wäre, sondern in der unendlichen Anwendbarkeit der Methode, für die sowohl sämtliche Zahloperationen mit endlichen Grössen als auch vor allem der erzeugende Charakter der unendlichen Grösse im Infinitesimalverfahren unmittelbare Beweise sind.⁴²

Wie der Raum hat auch das Unendliche eine besondere, mit der mathematischen Definition verwandte, aber nicht identische Bedeutung in der Philosophie. Hier ist unendlich etwas, dessen Grenzen immer weiter ausgedehnt oder eingeschränkt gedacht werden können, etwa wie es Novalis einmal, wiederum in mathematischer Schreibweise, für Gott notiert hat.

(Gott ist bald $1 \cdot \infty$ — bald $\frac{1}{\infty}$ — bald 0) (III, 448).

Diese Vorstellungen spielen in die Gespräche der "Lehrlinge" und des "Opferdingen" und in die Anrede an das Licht in den "Hymnen an die Nacht" hinein, doch sind diese nur eine Erscheinungsform des Weltalls im dichterischen Werk. Wir finden daneben eine Reihe von direkten Darstellungen und Evokationen, deren genauere Betrachtung allerdings zu vielleicht etwas überraschenden Ergebnissen führt:

Gerade das Gebiet des Unendlichen im Zusammenhang mit der Romantik hat viele Missverständnisse und Vorurteile entstehen lassen durch seine Gleichsetzung mit Vorstellungen wie Ferne, Verströmen, völliges Verfliegen.

42 Käthe Hamburger, *Novalis und die Mathematik* (1929), Neuabdruck in: *Philosophie der Dichter*, S. 41.

Auf den Raum übertragen entspräche dem die Erwartung, sich im Werk des Novalis in einen Kosmos endloser Ferne, schwindelnder Höhe und Tiefe, also unendlicher Fliehkraft versetzt zu finden, eine Erwartung, die manche Wendungen und selbst manche Handlungsschauplätze, wie das Sternenreich Arcturs, zunächst zu erfüllen scheinen. Betrachtet man jedoch, wie sich im Text die einzelnen Raumelemente auseinander entwickeln oder zueinander verhalten, so sieht man überall da, wo Novalis den unter den Unendlichkeitsbegriff fallenden Raum darstellt, keineswegs eine unendliche Expansion oder Verflüchtigung, sondern in erster Linie Räume, die von der Struktur her zentripetal aufgebaut und recht erdbezogen sind.

So zeigt uns der Himmel unendliche Räume in dunkles Blau gekleidet und wie milchfarbene Schimmer, so unschuldig, wie die Wangen eines Kindes, die fernsten Heere seiner schweren ungeheuren Welten. (I, 325)

Diese vom Dichter im zweiten Teil des "Ofterdingen" eingeschobene Betrachtung könnte sehr wohl als Motto über der eigenen Darstellung des Kosmos im dichterischen Werk stehen. Sie ist bemerkenswert als Ausdruck der deutlich empfundenen Spannung zwischen dem Wissen um ein Weltall mit Entfernungen und Himmelskörpern von riesigem Ausmass ("ungeheuer", "schwer") und den das spontane Raumerleben bestimmenden Farbqualitäten des dem Auge erreichbaren Universums, welche die wirkliche Offenheit, Weite und Grösse verharmlosen ("unschuldig") und vertraut erscheinen lassen ("Wangen eines Kindes"). Gleichzeitig ist dies auch wohl die einzige Stelle im dichterischen Werk, wo ein kosmischer Raum in der Satzgliedfolge und in seiner Stellung in der Textumgebung ganz in die Unendlichkeit ausschwingt, wobei aber gerade das "schwer" verhindert, dass die Vorstellung der Unendlichkeit in den Eindruck einer Verflüchtigung ins Gestaltlose umschlägt.

Ausweitungen des Raums ins Kosmische, das heisst zum Weltall und den Himmelskörpern, sind im Verlauf der Romanhandlung ausgesprochen selten. Vom Lehrer in den "Lehrlingen zu Sais", der den Blick in die Höhe wendet, heisst es:

Den Sternen sah er zu und ahnte ihre Züge, ihre Stellungen im Sande nach. (I, 80)

Im "Heinrich von Ofterdingen" tritt Heinrich nach dem Augsburger Fest, als er mit sich allein ist, ans Fenster:

Der Chor der Gestirne stand am dunkeln Himmel, und im Morgen kündigte ein weisser Schein den kommenden Tag an. Mit vollem Entzücken rief Heinrich aus: "Euch, ihr ewigen Gestirne, ihr stillen Wandrer, euch rufe ich zu Zeugen meines heiligen Schwurs an. [. . .]" (I, 277)

Beide Male verliert sich bei diesem Blick zu den Sternen die Vorstellung jedoch nicht in die Weite des Raums, sondern in beiden Fällen folgt

unmittelbar ein den eben geweiteten Raum wieder einengender Rückbezug auf die Erde. Wohl setzt der Lehrer die gedankliche Beschäftigung mit den Sternen fort, wenn er im Sand die Stellungen nachahmt, aber räumlich stehen wir damit vor einer Verkleinerung des Bau- oder Strukturprinzips. Ähnlich ruft Heinrich die Gestirne als Zeugen für seinen sehr persönlichen Schwur an. Sie bilden nur den Hintergrund, den der "weisse Schein" im Morgen bereits zu verdecken beginnt, indem er den gestirnten Nachthimmel in den näher wirkenden Tag verwandelt. Dieser bildet seinerseits den grösseren Bezugsraum für innere Vorgänge:

"[. . .] Auch mir bricht der Morgen eines ewigen Tages an. Die Nacht ist vorüber. Ich zünde der aufgehenden Sonne mich selbst zum nieverglühenden Opfer an."
(I, 278)

So beginnt der Blick an den sichtbaren Grenzen des Universums und zieht sich auf den Menschen zurück, und zwar nicht als Punkt, sondern als verkleinerte Figur desselben Prinzips, so dass nicht nur eine physische Raumeinengung, sondern auch eine gedankliche Raumkonzentration erfolgt.

Ähnliche Beobachtungen gestatten die Darstellungen des Kosmos und seiner Gestirne in den "Hymnen an die Nacht" und im Klingsohrmärchen. Die erste Hymne setzt mit einem expandierenden Raumgefühl ein:

Welcher Lebendige, Sinnbegabte, liebt nicht vor allen Wundererscheinungen des verbreiteten Raums um ihn, das allerfreulichste Licht – mit seinen Farben, seinen Strahlen und Wogen. (I, 131)

Das dann folgende grosse Bild der lichtatmenden Schöpfung beginnt in den kosmischen Weiten "der rastlosen Gestirne Riesenwelt", "tanzend in seiner blauen Flut" (I, 131, Athenäumfassung), beziehungsweise der "Riesenwelt der rastlosen Gestirne/Die in seinem blauen Meere schwimmen" (I, 130, Handschrift). Durch die Abfolge der Bereiche Stein, Pflanze, Tier, Mensch entsteht aber auch hier nicht ein ins Unendliche hinausweisender, zentrifugaler Raumaufbau, sondern ein Raum mit einer zentripetalen Dynamik, die durch die erdverbundenen "Reiche der Welt", in denen der Absatz ausklingt, noch einmal bestätigt wird.

In den Anreden an das Licht der ersten und vierten Hymne wird die gleiche Raumfigur von der Weite zur Nähe noch zweimal vollzogen. Obwohl sie auch hier zum Teil aus Bildfolgen besteht, handelt es sich jedoch nicht mehr um eine direkte Raumdarstellung, sondern um eine den Gesprächen ähnliche Reflexion. An die Stelle der unmittelbaren, auf Evokationen beruhenden Raumwirkung des Eingangssatzes treten Gleichnisse für die dahinter verborgenen Ordnungen und Kräfteverhältnisse.

Am Ende der ersten Hymne wird die vorher noch eigenständigen Raum schaffende Riesenwelt der Gestirne zum Ergebnis eines willkürlichen Akts, "sätest du in des Raumes Weiten die leuchtenden Kugeln" (I, 133), welcher die nach innen gerichtete Aufmerksamkeit der "unendlichen Augen, die die

Nacht in uns geöffnet" (I, 133) und den Blick in "die Tiefen eines liebenden Gemüts" (I, 133) nicht mehr abzulenken vermag. Das ordnende und einende Prinzip des vielfältig gegliederten physikalischen Kosmos erscheint positiver in der vierten Hymne in Wendungen wie "deines Glanzes volle Pracht", "deines künstlichen Werks schönen Zusammenhang", "deiner gewaltigen, leuchtenden Uhr sinnvollen Gang", "der Kräfte Ebenmass und die Regeln des Wunderspiels unzähliger Räume und ihrer Zeiten" (I, 137). Doch als sich die Vorstellung in die unendliche Weite des letzten Bildes verlieren will, wird sie erneut von dem sowohl zeitlich als räumlich den Lichtraum des Kosmos umfassenden Jenseitsraum der Nacht aufgehalten.

Sie [die Nacht] trägt dich [das Licht] mütterlich und ihr verdankst du all deine Herrlichkeit. Du verflögst in dir selbst – in endlosen Raum zergingst du, wenn sie dich nicht hielte, dich nicht bände, dass du warm würdest und flammend die Welt zeugtest. (I, 139)

Der Ausweitung ins Grenzenlose als einem negativen, ins Nichts führenden Prinzip – "in endlosen Raum zergingst du" – wird die fruchtbare Gegenbewegung der Eingrenzung und Verdichtung – "und flammend die Welt zeugtest" – entgegengestellt. Die Dynamik des Kosmos ist nicht fliehend, sondern hier im wörtlichen Sinn weltschaffend und lebensraum-schaffend. Das Interesse konzentriert sich auf die Welt und damit auf den Menschen.

Das zum Teil in der Astralwelt spielende Klingsohrmärchen kommt den Unendlichkeitserwartungen im landläufigen Sinn ebenfalls wenig entgegen. Die kosmische Wirkung der Gestirne ist durch ihre Mythologisierung weitgehend ausser Kraft gesetzt. Dem allegorischen Aufbau des Märchens entsprechend sind die hier personifizierten Sterne in dem grossen Saal Arcturs versammelt. Und dieser Palast ist keine offene Riesenwelt, sondern ein in sich geschlossener Raum mit Fenstern und Kuppel. Der König Arctur kommt schon zu Beginn der Handlung mit seinem Gefolge von der Kuppel herunter in den Vordergrund, ein Zug, der allen Parallelstellen im Märchen gemeinsam ist und der eine auf Konzentration angelegte Raumdynamik schafft. Die Sternbilder erscheinen während des königlichen Spiels sogar auf kleinstem Raum in einem "Kästchen, worin eine Menge Blätter lagen, auf denen heilige tiefsinnige Zeichen standen, die aus lauter Sternbildern zusammengesetzt waren" (I, 292). Diese Figuren auf der zweidimensionalen Fläche erfahren dann eine räumliche Ausdehnung, denn die Sterne bilden sie im dreidimensionalen Raum, der zugleich ein musikerfüllter Klangraum ist⁴³, nach:

43 In der Musik kann man eine Anspielung auf die Sphärenmusik sehen.

Die Sterne schwangen sich, bald langsam bald schnell, in beständig veränderten Linien umher, und bildeten, nach dem Gange der Musik, die Figuren der Blätter auf das kunstreichste nach. [...] Sie waren bald in *einer* grossen Verschlingung, bald wieder in einzelne Haufen schön geordnet, bald zerstäubte der lange Zug, wie ein Strahl, in unzählige Funken, bald kam durch immer wachsende kleinere Kreise und Muster wieder *eine* grosse, überraschende Figur zum Vorschein. (I, 293)

Trotz dieses raumschaffenden Schauspiels bleibt dem Leser bewusst, dass hier kein unendlicher Raum 'aufgespannt', sondern Raumbfülle mit unendlichen Möglichkeiten in einen Innenraum verlegt wurde, der seinerseits als Königsburg inmitten einer meerumgebenen Stadt liegt.

Im weiteren Verlauf des Märchens treten dann die Sterne wie die Metalle handelnd auf. Eine gewisse kosmische Raumtiefe entsteht, als Fabel aus der in die Oberwelt führenden Ritze in der Nebenkammer der Parzen "das Sternbild des Phönixes" (I, 302) sieht, aber bei der Parallelstelle heisst es dann nur noch "erblickte den Perseus mit dem grossen eisernen Schilde" (I, 309). Das Sternbild ist zur Person geworden, die Schere fliegt auf den Schild zu, und Fabel ruft es an, sodass es räumlich vollends in ihre Nähe rückt.

Überall in der Astralwelt scheint das gleiche verdichtende und die Abstände verkleinernde Raumprinzip am Werke. So in dem von Obenauer in seiner grossen Interpretation des Märchens⁴⁴ zuerst als Konstellation von Sternbildern des nördlichen Sternhimmels erkannten Bild:

Der König sass umringt von seinen Räten, als Fabel erschien. Die nördliche Krone zierte sein Haupt. Die Lilie hielt er mit der Linken, die Waage in der Rechten. Der Adler und Löwe sassen zu seinen Füssen. (I, 304)

So wichtig diese Konstellation für den mystischen Hintergrund sein mag, räumlich kommt sie nicht zu ihrer kosmischen Entfaltung, sondern bleibt in der Vorstellung auf den Raum eines heraldischen Bilds beschränkt. Wir finden in der dichterischen Gestaltung den Bereich der Sterne ständig in die Nähe des Menschen gerückt oder als konzentrierte Raumbfülle dargeboten, deren Unendlichkeit nicht so sehr in räumlicher Unerreichbarkeit als in der Unerschöpflichkeit der Kombinationsmöglichkeiten liegt und somit dem mathematischen Unendlichkeitsbegriff nahesteht.

Dass diesen Bildern bewusst oder unbewusst die Vorstellung eines Idealzustandes der Kommunion verschiedener beweglicher Raumpunkte zugrundeliegen mag, macht im dichterischen Werk vor allem eine Stelle aus dem Gespräch in den "Lehrlingen zu Sais" wahrscheinlich, wo es von der Rückkehr der goldenen Zeit heisst:

Dann werden die Gestirne die Erde wieder besuchen, der sie gram geworden waren in jenen Zeiten der Verfinsternung (I, 86)

44 Obenauer, Hölderlin/Novalis, S. 252.

Das ist der abschliessende Teil jenes Raumbogens, der trotz der aufstrebenden Bemühungen der Gebirge als offene Raumfuge abgebrochen war⁴⁵.

Dazu stimmt auch, dass unter den Gestirnen im "Heinrich von Ofterdingen" einzig der erdnahe Mond mit seinen der Romantik so lieben Lichtverhältnissen eine grosse Rolle spielt.

Der Mond steht draussen in voller Herrlichkeit [...] (I, 251)

Der Mond stand in mildem Glanze über den Hügeln [...] (I, 252)

Selbst wie ein Traum der Sonne, lag er über der in sich gekehrten Traumwelt [...] (I, 252)

Das letzte Zitat verweist auf ein eigenes, gleichzeitig dem Kosmos und den Erdenwesen verwandtes Zwischenreich, wie ja auch die Burg des Mondes im Klingsohrmärchen mit sehr erdnahen Requisiten und Visionen ausgestattet ist. Die Sonne – wie zuweilen auch der Mond selbst – erscheint im Blickfeld vorwiegend in Erdennähe, beim Auf- oder Untergang, oder die Darstellung begnügt sich überhaupt nur mit ihrem Widerschein auf der Erde.

[...] als auf einer Anhöhe die verlassene Landschaft von der aufgehenden Sonne auf einmal erleuchtet wurde [...] (I, 205)

Die Sonne fing eben an, die Wipfel der alten Bäume zu vergolden [...] (I, 219)

[...] die Sonne begann sich zu neigen [...] (I, 233)

[...] eben wie die Sonne oben aufging [...] (I, 244)

Die reizende Landschaft lag in schöner Erleuchtung vor ihnen [...] (I, 96)

[...] die fernen Berge wurden buntgefärbt [...] (I, 101)

[...] abwechselnd wurde die Stube hell von dem Schimmer des Mondes [...] (I, 195)

[...] und der Mond bekleidete die alten Säulen und Mauern mit seinem bleichen schauerlichen Lichte. (I, 200)

In dem räumlich offeneren zweiten Teil des Romans reicht der Blick dann nochmal über den Sonnen- und Mondbereich hinaus bis zum Abendstern: "trat eben der Abendstern in voller Glorie über den Wald herüber" (I, 328). Aber auch hier gibt "herüber" eine Raumrichtung an, die auf das fühlende Zentrum dieses Raums, den sich nach seiner Erschütterung wieder fassenden Pilgrim, weist. All diese durch die Beleuchtung der Himmelskörper geschaffenen Morgen- und – noch häufigeren – Abendlandschaften, die für Novalis charakteristisch sind, bilden ausserdem gestimmte Räume, deren Lichtverhältnisse der inneren Verfassung der Personen entsprechen. Es gehört nun zum Wesen des gestimmten Raums, dass er ein auf die Personbezogener und somit ein zentrierter Raum ist.

Auch die räumliche Funktion des Himmels scheint, soweit er nicht als Synonym für Paradies gebraucht wird, hauptsächlich darin zu bestehen, mit der Erde zusammen einen harmonisch geschlossenen Raum zu bilden. "Einen

45 Vgl. Gebirge und Meer als Raumfugen, S. 89.

heitern Himmel über die Erde gespannt" (I, 296) zeigen die Fenster des Klingsohrmärchens. Im Mondschauspiel reagieren beide zusammen: "Himmel und Erde waren in vollem Aufruhr" (I, 299) und "Himmel und Erde flossen in süsse Musik zusammen" (I, 300), und in der handschriftlichen Fassung der "Hymnen an die Nacht" heisst es von dem Sänger in Indostan "unter jenem milden Himmel [...] / Der traulicher / An die Erde sich schmiegt", (I, 146). Er wird also kaum als ein wesentlich andersartiger Raum, sondern als harmonischer Abschluss des Erdenbereichs empfunden. So fehlt auch in den symbolischen Idealorten der Träume und Märchen selten der Hinweis auf einen reinen Himmel, der durch seine Farbqualitäten seine prinzipielle Offenheit und Weite vergessen lassen mag.

"Dunkles Blau" und "milchfarbne Schimmer" sind die dem Menschen auf seiner Erde zugewandten Erscheinungsformen des kosmischen Raums im Raumerleben der dichterischen Darstellung. Das Raumbewusstsein der "schweren ungeheuren Welten" dagegen ist der Gesprächsebene vorbehalten, wie in den "Hymnen an die Nacht" ja auch bereits in der an das Licht gerichteten direkten Rede.

Ähnlich wie der Wohnraum des Menschen entgrenzt wird durch die darin stattfindenden Gespräche von andern menschlichen Begebenheiten und Erdstrichen, so wird auch in den Gesprächen über das Weltall im Freien der blosse Sehraum gedanklich überschritten entsprechend einer knappen Formel im "Allgemeinen Brouillon":

Cosmol[ogie]. Universum – Multiversum – Omniversum. Für d[as] Höchste All-umfassende ein *namenloser* Ausdruck. (III, 290)

Hier finden wir die mit der Naturphilosophie verknüpften, ins Kosmische weisenden Gedanken, das Weltumspannende des Novalisschen Denkens wieder. Die Möglichkeit einer "Wechselrepräsentation" (III, 266), bei der entweder das Weltall in die Welt oder einen ihrer Teile hineingetragen oder dieser Teil und die Welt zum Weltall geweitet erscheinen kann, hat Novalis in seinem theoretischen Werk nicht nur als Philosoph beschäftigt. So heisst es im "Grossen physikalischen Studienheft":

[...] *absolut* frey ist ein K[örper] also, als ächtes Glied des *Weltalls* – mithin selbst, als *Weltall*. Ein solcher K[örper] ist eine Function des Weltalls und das Weltall ist eine Function von ihm. Er kann zur Einheit des Weltalls und das Weltall, als *seine Einheit* dienen. Im erstern Falle ist er zum Weltall – wie $1 : 1 \times \infty$. Im 2ten Falle ist das Weltall zu ihm, wie $1 : \frac{1}{\infty}$. (III, 55)

Im allgemeinen wird in diesen Gesprächen die Unendlichkeit gedanklich durchdrungen und gegliedert und in gewisser Hinsicht zugunsten der dort waltenden Kräfte enträumlicht. Umgekehrt findet sich aber in den "Lehrlingen zu Sais" auch eine interessante Stelle, wo das Prinzip einer Unendlichkeit im eher philosophischen Sinn verräumlicht wird.

So wie man nie das kleinste Korn der festen Körper, nie die einfachste Faser finden werde, weil alle Grösse vor- und rückwärts sich ins Unendliche verliert, so sei es auch mit den Arten der Körper und Kräfte; auch hier gerate man auf neue Arten, neue Zusammensetzungen, neue Erscheinungen bis ins Unendliche. Sie schienen dann nur still zu stehn, wenn unser Fleiss ermatte, und so verschwende man die edle Zeit mit müssigen Betrachtungen und langweiligem Zählen, und werde dies zuletzt ein wahrer Wahnsinn, ein fester Schwindel an der entsetzlichen Tiefe. (I, 88)

Und diese "entsetzliche Tiefe" und ihr Sog werden in der Folge verstärkt durch die immer sinnlicheren und körperlichen Wendungen "unauflöbliche Wirbelkette", "unglücksschwangere Unermesslichkeit", "Zug in die Tiefe", "beginnender Schwindel", "wachsender Wirbel", "durch eine schreckenvolle Nacht mit sich fortresse" (I, 88). In ihnen über den Vergleich hinaus eine Darstellung des unendlichen kosmischen Raums zu sehen, ist durchaus möglich.

Überraschend ist hier aber vor allem, dass die Tiefe neben ihrer auch sonst zu beobachtenden formalen Zuordnung zur Unendlichkeit in wohl einmaliger Weise im Werk des Novalis einen negativen und feindseligen Charakter annimmt. Auch die "schreckenvolle Nacht" weist ja eine solche bei Novalis befremdende Konnotation auf. Doch darf man nicht übersehen, dass es sich hier um einen durch die indirekte Rede deutlich als Meinung einer der "sich kreuzenden Stimmen" (I, 91) abgesetzten Eindruck handelt, der also von vorneherein relativiert ist. Unverständnis für den wahren Zusammenhang der Dinge lässt Novalis als Gegenmeinung zu Wort kommen. Zwar kleidet er häufig den nichterschlossenen, unfasslichen Teil des Kosmos statt in ein flächiges "dunkles Blau" in das perspektivische Bild der lichtlosen, also nicht mehr abschätzbaren Tiefe oder Nacht, so wenn er von der Natur als einem "über nächtlichen Tiefen schwebenden Schmuck" (I, 85) spricht; doch ist diese Unendlichkeit nicht furchterregend, sondern eher geheimnisvoll und wunderbar und steht in Verbindung mit den Tiefen des menschlichen Gemüts und des religiösen Jenseits, von denen im nächsten Kapitel die Rede sein soll.

Im Gegensatz zu der oben zitierten schwindelerregenden, strudelnden Tiefe steht die repräsentative Figur des Weltalls als sinnvoller Gliederbau, Umschlossenheit und Synthese im Gespräch zwischen Heinrich und Sylvester:

Das Weltall zerfällt in unendliche, immer von grössern Welten wieder befasste Welten. Alle Sinne sind am Ende Ein Sinn. Ein Sinn führt wie Eine Welt allmählich zu allen Welten. Aber alles hat seine Zeit, und seine Weise. Nur die Person des Weltalls vermag das Verhältnis unsrer Welt einzusehn. Es ist schwer zu sagen, ob wir innerhalb der sinnlichen Schranken unsers Körpers wirklich unsre Welt mit neuen Welten, unsre Sinne mit neuen Sinnen vermehren können, oder ob jeder Zuwachs unsrer Erkenntnis, jede neuerworbene Fähigkeit nur zur Ausbildung unsers gegenwärtigen Weltsinns zu rechnen ist. (I, 331)

Die Erkenntnis des Weltalls vollzieht sich demnach nicht durch Bewegung und Forschung, sondern durch Betätigung der Sinne; nicht durch Schärfung des Gesichtssinns, sondern durch das Entwickeln anderer, differenzierterer Sinne und das Verstehen des Unendlichen als Fülle. Das Weltall gibt keinen Anlass zu Spekulationen, es wird in sehr egozentrischer Weise als auch erdbezogene Unendlichkeit aufgefasst. Deshalb kann Novalis im "Allgemeinen Brouillon" unter dem Stichwort Cosmologie sagen: "Es ist *einertley*, ob ich das Weltall in mich, oder mich ins Weltall setze." (III, 382). Beide Betrachtungsweisen, jede der Ordo inversus der andern, führen zum gleichen Ziel. Trotz der theoretisch betonten Gleichwertigkeit der Richtungen entspricht diejenige einer Verinnerlichung Novalis aber sichtlich mehr, wie auch das Blütenstaubfragment 16 zeigt, wo es u.a. heisst:

Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht. — Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. (II, 417, 419)⁴⁶

Es kann nicht Aufgabe dieser Studie sein, sich erneut mit den mystischen und philosophischen Implikationen des ja auch zeitlichen Wegs nach Innen zu befassen. Doch sollte er im Rahmen eines Kapitels zur Unendlichkeit nicht übergangen werden, denn es ist bedeutsam, dass als Raumbild dieser vielberufene "Weg nach Innen" im Einklang steht mit der bisher für die Erscheinungen der kosmischen Weiten festgestellten, Novalis eigenen Tendenz zur räumlichen Verdichtung und zum Erkennen der Zusammenhänge als unendliche Fülle.

In den Idealbildern der Gespräche ist die Erfüllung der von Sylvester aufgestellten Forderung nach Ausbildung empfindlicherer und vielfältigerer Sinne dadurch gekennzeichnet, dass die Beziehung zum Raum als Kosmos nicht mehr in erster Linie über das Auge, sondern über das Fühlen hergestellt wird. Dadurch bekommt trotz der auch hier immer noch ausdrücklichen Bezugnahme auf das Auge, das den Raum als Sehraum und damit als Fernraum erscheinen lässt, dieser gleichzeitig etwas von dem Charakter des Tastraums, der für das Leibsobjekt ein ausgesprochener Nahraum ist. Das Ergebnis ist ein Hervortreten der Raumbeschaffenheit, einer grossen Stofflichkeit des Raums, und damit wiederum eine Raumkonzentration. So wird vom Menschen in den "Lehrlingen zu Sais" gesagt:

Lernt er nur einmal fühlen? Diesen himmlischen, diesen natürlichsten aller Sinne kennt er noch wenig: durch das Gefühl würde die alte, ersehnte Zeit zurückkommen; das Element des Gefühls ist ein inneres Licht, was sich in

46 Vgl. dazu Kohlschmidt, Der Wortschatz der Innerlichkeit bei Novalis, der auch die Beziehung zu Rilkes Weltinnenraum behandelt.

schönern, kräftigern Farben bricht. Dann gingen die Gestirne in ihm auf, er lernte die ganze Welt fühlen, klärer und mannigfaltiger, als ihm das Auge jetzt Grenzen und Flächen zeigt. (I, 96)

Fühlen ist hier selbstverständlich mehr als Tasten, jedoch verdeutlicht es ein anderes, aber stets räumliches Verhältnis zur Umwelt bis zu den Gestirnen, eine innigere Raumerfahrung, eine Verinnerlichung des Raums, die sich auch mit der Erfahrung des gestimmten Raums berührt. So könnte man dies Saiszitat zum "natürlichsten aller Sinne" auch als Bild der anzustrebenden Erfahrung des Weltalls als eines durchgehenden gestimmten Raums lesen.

Es muss in diesem Zusammenhang noch betont werden, dass Weltall bei Novalis mehr als ein nur astronomischer Kosmos ist. "Mögliche Veränderung des Weltraums. Unpoesie der astronomischen Natur" (III, 573) notiert er sich. Es umfasst gleichzeitig "erfreulichere, bekanntere Welten" (I, 333), das heisst Raumkombinationen nach andern Massstäben; auch die "höhere Welt" ist einer von antiken und mittelalterlichen Glaubensvorstellungen beeinflussten rein räumlichen Lesart zum Trotz kein Hinweis auf eine Einordnung in der Vertikalen, sondern eine qualitative Angabe. Die Qualität, nicht die Dimensionen des Weltalls wird wichtig, die rein naturwissenschaftliche Kenntnis und Messung kann seinem Wesen und seiner Bedeutung nicht gerecht werden.

Wir stehn in Verhältnissen mit allen Theilen des Universums – Sowie mit Zukunft und Vorzeit. Es hängt nur von der Richtung und Dauer unsrer Aufmerksamkeit ab, welches Verhältniss wir vorzüglich ausbilden, welches für uns vorzüglich wichtig – und wirksam werden soll. (II, 454)

Der innige sinnliche Kontakt weist in die gleiche Richtung wie einerseits die Darstellung als Raumfülle in der Astralwelt und andererseits die in den Gesprächen und den dichterischen Darstellungen des Himmels und der Gestirne als Natur beobachtete auf die Person hin ausgerichtete Raumstruktur, die bis zur Verlagerung nach innen und der immer weiteren Verdichtung des gleichen Bauprinzips geht. Die kosmische Unendlichkeit ist bei Novalis deutlich als erfüllter und zu jedem egozentrischen Standpunkt hin zentripetaler Raum gestaltet. Nicht die Weite und Ferne, die Vielfalt der möglichen Betrachtungsweisen macht seine Unerschöpflichkeit und eigentliche Unendlichkeit aus. Die evozierten Räume des Kosmos sind als zwar unbegreiflich wunderbare, aber auch gleichzeitig heimatliche Räume dargestellt, die den Leser ringsum umfassen. Das mag dazu beitragen, dass bei Novalis, wie wir gesehen haben, die Räume der Unendlichkeit so oft den Eindruck der Fülle vermitteln und dass sie als Räume einer wundersamen Geborgenheit von keiner Fliehkraft gesprengt werden.

Das Jenseits als Raum

Mit Unendlichkeit verbindet der seit Newton mit kosmischen Weiten vertraute abendländische Mensch weiterhin religiöse Vorstellungen. Auch im dichterischen Werk des Novalis findet sich neben den Erscheinungsformen des Kosmos als zweiter Bereich der Unendlichkeit ein metaphysischer Raum in den Darstellungen der Daseinsbedingungen nach dem Tode, den wir der Einfachheit halber zusammenfassend als Jenseits bezeichnen wollen.

Die Räume des Jenseits sind dem Leibsobjekt nicht in der gleichen Weise erfahrbar wie alle andern bisher behandelten Räume. Sie können sich nur in der Phantasie bilden und haben deshalb schon an sich etwas von der Scheinexistenz des dichterischen Raumes. Andererseits besitzen sie im Gegensatz zu den Räumen der Märchen und Träume durchaus eine gewisse Verbindlichkeit. Als Räume der Zukunft bleiben sie im Gegensatz zu den Räumen der Vergangenheit, deren Bildlichkeit der Erinnerung eingelagert ist, beweglich und entziehen sich einer festen Fügung oder Einteilung. Allerdings haben die Religionen und Mythen früherer Jahrhunderte und der Sprachgebrauch religiöser Gemeinschaften für die persönlichen Raumvorstellungen einen überpersönlichen Rahmen geschaffen, eine Konvention, über die sich der Dichter nicht ganz hinwegsetzen kann⁴⁷ und von der seine eigenen Vorstellungen und dichterischen Räume mitgeprägt sind. Bei Novalis kann man so deutliche Einflüsse von Mystik und Pietismus feststellen⁴⁸.

Dennoch hat hier der Dichter die Möglichkeit, sich von den Raumgliederungen und -kombinationen der Erfahrung frei zu machen. Die Raumerfahrung des Lesers kann nur noch an den einzelnen Elementen wirksam werden, sodass hier im besonderen Masse ein ganz persönlicher poetischer Raum-

47 Ein schönes Beispiel dafür bietet die Schlusszene von Faust II.

48 Vgl. August Langen, Der Wortschatz des deutschen Pietismus. In den zwei Seiten, die der Autor im Schlussteil 'Geschichtliche Einordnung' Novalis widmet, sind die Beispiele vorwiegend aus der Nachwirkung des Sophienenerlebnisses und den "Geistlichen Liedern" gewählt und betreffen nichts Räumliches. Der Vergleich der entsprechenden Kapitel des Wortschatzteils zeigt jedoch, dass sich viele für den Raum in den "Hymnen an die Nacht" wichtige Vorstellungen des Novalis mit grossenteils aus der Mystik stammendem, pietistischen Gedankengut berühren: die Fülle Gottes, dynamische Richtungen wie hinunter-, hinein-, nieder- usw., Himmel als Vaterland, das sich Senken in Gott, wie überhaupt die Vorstellung der unio mystica, Gott als Sonne, die Wassermetaphorik, insbesondere Meer und Ozean als Metapher für die Unendlichkeit Gottes, die Bedeutung des Mittelpunkts, die bei Novalis auf die Sternenwelt übertragene Vorstellung des Aurum potabile, das Auge des Gemüts, um die wichtigsten zu nennen.

entwurf entstehen kann. Der so geschilderte Raum des Jenseits verhält sich dabei zu den Evokationen des Kosmos etwa so, wie die unter ähnlichen Voraussetzungen geschaffenen, aber viel begrenzteren Symbolräume der Märchen und Träume zu Berufungen auf Thüringen oder Süddeutschland. In der Dichtung stehen die Jenseitsräume mit der gleichen Berechtigung wie die mythologisierten Räume den durch Anknüpfen an der erfahrbaren Realität geschaffenen Räumen zur Seite und werden in der Sprache ebenso eindringlich wie diese verwirklicht, vorausgesetzt dass der Dichter ihnen die gleiche Aufmerksamkeit schenkt. Bei Novalis finden sich räumliche Gestaltungen eines Jenseits im zweiten Teil des "Heinrich von Ofterdingen" und in den "Hymnen an die Nacht", während die "Geistlichen Lieder" auf das Erdenleben der Menschen gerichtet sind und nur bis an die Grenze der Jenseiterfahrung führen.

Der unendliche Raum des Kosmos war zunächst als Weite im Sehraum und mehr noch im bewussten Raum gegeben und wurde dann verinnerlicht oder erhielt durch die Verfeinerung der Sinne eine immer grössere Dichte und Tastqualität. Für die Räume des Jenseits können wir in der dichterischen Darstellung eine umgekehrte Entwicklung feststellen. Die Gestaltungen des Jenseits bei Novalis sind nämlich nicht alle von der täglichen Nahumgebung so sehr verschieden. Im "Heinrich von Ofterdingen", wo im zweiten Teil dem Pilgrim ein Blick in die Bereiche der Toten vergönnt ist, haben wir zunächst ein zauberisches, aber räumlich durchaus lebensnahes Bild vor uns:

Da drang durch die Äste ein langer Strahl zu seinen Augen, und er sah durch den Strahl in eine ferne, kleine, wundersame Herrlichkeit hinein, welche nicht zu beschreiben, noch kunstreich mit Farben nachzubilden möglich gewesen wäre. Es waren überaus feine Figuren und die innigste Lust und Freude, ja eine himmlische Glückseligkeit war darin überall zu schauen, sogar dass die leblosen Gefässe, das Säulwerk, die Teppiche, Zieraten, kurzum alles was zu sehn war nicht gemacht, sondern, wie ein vollsäftiges Kraut, aus eigener Lustbegierde also gewachsen und zusammengekommen zu sein schien. Es waren die schönsten menschlichen Gestalten, die dazwischen umhergingen und sich über die Massen freundlich und holdselig gegeneinander erzeugten. Ganz vorn stand die Geliebte des Pilgers und hatt' es das Ansehn, als wolle sie mit ihm sprechen. Doch war nichts zu hören und betrachtete der Pilger nur mit tiefer Sehnsucht ihre anmutigen Züge und wie sie so freundlich und lächelnd ihm zuwinkte, und die Hand auf ihre linke Brust legte. Der Anblick war unendlich tröstend und erquickend und der Pilger lag noch lang in seliger Entzückung, als die Erscheinung wieder hinweggenommen war. (I, 321–322)

Ähnliche Raumverhältnisse finden sich in den ersten Strophen des "Lieds der Toten":

Lobt doch unsre stillen Feste,
Unsre Gärten, unsre Zimmer
Das bequeme Hausgeräthe,
Unser Hab' und Gut.

Täglich kommen neue Gäste
Diese früh, die andern späte
Auf den weiten Heerden immer
Lodert frische Lebens Glut.

Tausend zierliche Gefässe
Einst bethaut mit tausend Thränen,
Goldne Ringe, Sporen, Schwerdter
Sind in unserm Schatz.

Viel Kleinodien und Juwelen
Wissen wir in dunkeln Höhlen
Keiner kann den Reichthum zählen
Zählt er auch ohn' Unterlass.

Kinder der Vergangenheiten,
Helden aus den grauen Zeiten,
Der Gestirne Riesen geister
Wunderlich gesellt,

Holde Frauen, ernste Meister,
Kinder, und verlebte Greise
Sitzen hier in Einem Kreise

Wohnen in der alten Welt. (I, 351, 353)

Obwohl in diesen Bildern durch ein Hervorheben der Tastqualität des Raumes zunächst der Eindruck einer einfachen Potenzierung des Irdischen entsteht, sind die Wohnräume des Jenseits anders geartet als die Wohnstätten des irdischen Bereichs. Während dort Kleinodien in grösserer Zahl nur bei wenigen, allein oder zurückgezogen lebenden Alten anzutreffen waren und die Räume als Rahmen für Gespräche stets durch Entgrenzung und einen Zug nach aussen gekennzeichnet wurden, haben wir es hier mit einer Häufung der Kleinodien in Räumen dauerhafter Gemeinschaft zu tun, in denen sozusagen ein ständiger sammelnder Sog nach innen vorwaltet. Die Offenheit nach aussen steht im Dienste weiterer Konzentration durch den An- und Aufruf der Lebenden, das Winken der Geliebten, den täglichen Zustrom neuer Gäste und die Wirform des Gedichts.

In den beiden Texten weitet sich der zuerst sehr begrenzt scheinende Ausschnitt allmählich sozusagen von innen heraus durch die Fülle seines Inhalts, durch die Häufung von Gegenständen, durch die dazwischen wandelnden Menschen, die Vertreter aller Zeit- und Lebensalter, die ins Kosmische weisenden Riesengeister der Gestirne und gewinnt so an Raumtiefe, ohne gleichzeitig an Dichte zu verlieren. Beide Male erweisen sich die zunächst gebotenen Bilder als Ausschnitt aus einem viel grösseren Kontinuum, das dichterfüllter Raum und keineswegs ein Vakuum ist.

Dieses verkörperlichte, körpererfüllte Kontinuum erscheint jedoch eigentlich als Vorstufe oder Grenzbereich einer grossräumigeren Unendlichkeit. Die Überwindung des Körperlichen – wiederum ohne dass dabei die dichte Erfülltheit aufgegeben würde – bahnt sich im "Lied der Toten" bereits im zweiten Teil der 6. Strophe an:

Wir nur sind am hohen Ziele
Bald in Strom uns zu ergiessen
Dann in Tropfen zu zerfliessen
Und zu nippen auch zugleich. (I, 351–352)

Das neue Raumgefüge der 12. Strophe gehört wie die Nachttexte der "Hymnen an die Nacht" in den Bereich einer Gesamtschau des weiten und unendlichen, das heisst unerschöpflichen, religiösen Raums, wenn es heisst:

Und in dieser Flut ergiessen
Wir uns auf geheime Weise
In den Ozean des Lebens
Tief in Gott hinein.
Und aus seinem Herzen fliessen
Wir zurück zu unserm Kreise
Und der Geist des höchsten Strebens
Taucht in unre Wirbel ein. (I, 354)

Als eine Vorstufe, die diesmal aber nicht allein die Menschen, sondern die gesamte Natur umfasst und in der Wilfried Brunsbach zu Recht eine "wahrhafte Gestaltung der letzten Durchdringung von Mensch und Natur zur Harmonie mit dem Göttlichen" sieht⁴⁹, kann man die unter die "Geistlichen Lieder" eingereihte sogenannte Abendmahls hymne ansehen:

O! dass das Weltmeer
Schon errötete,
Und in duftiges Fleisch
Aufquölle der Fels! (I, 167)

Die Aufhebung der körperlichen Begrenzung und eine neue Form der Raumfülle kennzeichnet auch das Jenseits der "Hymnen an die Nacht". In dieser Dichtung stellt Novalis dem unendlich gegliederten Lichtraum des Kosmos mit seiner Feingliederung in der Geschichte des Erdraums und seiner Bewohner den unendlich ungegliederten Nachtraum des wahren Lebens in Tod, Schlaf und Auflösung gegenüber.

Die Unendlichkeit der Nacht ist schwer erfahrbar. Die zweite Hymne sagt, dass ihre Herrschaft "zeitlos" und "raumlos" (I, 133)⁵⁰ ist, was man wohl im Sinne des Verses aus dem Astralis-Lied "keine Ordnung mehr nach Raum und Zeit" (I, 318) als über jede Gliederung erhaben zu verstehen hat. Aber die Raumlosigkeit ist keine Leere, nicht einmal flüchtiger Äther, sondern vermittelt die räumlich-sinnliche Erfahrung von Konsistenz und Fülle, von Dichte und Kontinuität.

49 Brunsbach, Erlebnis und Gestaltung der Natur bei Friedrich von Hardenberg/Novalis, S. 264.

50 Der Ausdruck "raumlos" findet sich noch nicht in der Handschrift, sondern erst in der Athenäumsfassung.

Der Bereich der Nacht erstet zuerst als Tastraum in Wendungen, die auf Berührungen anspielen: "quillt", "verschluckt der Wehmut weiche Luft", "hältst". "Mantel", "das mir unsichtbar kräftig an die Seele geht", "Hand", "schwer", "hebst [. . .] empor"; dann erst tritt der Gesichtssinn in Aktion: "seh ich froh erschrocken". Aber was er sieht, ist noch unmittelbarer Nahraum: "ein ernstes Antlitz [. . .] das sanft und andachtsvoll sich zu mir neigt." (I, 131, 133)

Dieser Raum berührt den Menschen ohne den Abstand einer Vision. Doch Novalis, der einmal in den "Berliner Papieren" gesagt hat: "Das Auge ist allein *räumlich* – die andern Sinne alle zeitlich" (I, 346) gibt dem Bereich der Nacht, nachdem seine besondere Tastqualität und Dichte deutlich wurde, ausdrücklich mehrmals die Eigenschaft der räumlichen Tiefe des Sehraums, die durch aussergewöhnlich feine Sinnesorgane noch potenziert wird:

die unendlichen Augen, die die Nacht in uns geöffnet. Weiter sehn sie, als die blässesten jener zahllosen Heere – unbedürftig des Lichts durchschaun sie die Tiefen eines liebenden Gemüts – was einen höhern Raum mit unsäglichlicher Wollust füllt. (I, 133)

Es scheint mir bezeichnend, dass gerade in dem Augenblick, als die räumlichen Attribute in eine nicht mehr wörtlich zu nehmende Metapher umzuschlagen drohen – "die Tiefen eines liebenden Gemüts" – das Stichwort Raum im "höhern Raum", den das Gemüt in expandierender Dynamik erfüllt, erneut genannt wird. In der "Sonne der Nacht" (I, 133), welche die Geliebte für Novalis darstellt, entsteht ausserdem gleich darauf eine neue Parallele zu den Weiten des sichtbaren Weltalls. Das Bild nimmt die dritte Hymne wieder auf in dem "unwandelbaren Glauben an den Himmel der Nacht und sein Licht, die Geliebte" (I, 135).

Das der Mystik und dem Pietismus geläufige und auch in den "Geistlichen Liedern" anklingende Gleichnis von Gott als der lebenspendenden Sonne wird Ausdruck einer mittelpunktbildenden Kraft in der Apotheose der fünften Hymne: "Und unser aller Sonne / Ist Gottes Angesicht" (I, 153). Dem geht eine Schilderung des unendlichen Jenseits voraus:

Die Sternwelt wird zerfliessen
Zum goldnen Lebenswein,
Wir werden sie geniessen
Und lichte Sterne sein.

Die Lieb' ist frei gegeben,
Und keine Trennung mehr.
Es wogt das volle Leben
Wie ein unendlich Meer. (I, 153)

Der ganz der Mystik und dem Pietismus und ihrem Sprachgebrauch⁵¹ verpflichtete Jenseitsraum behält seine Tastqualität, ist erfüllter Raum ohne trennende Gliederung und Verkörperung. Meer und Wasser, wie der Ozean im "Lied der Toten", sind Bilder der Kommunion und Gemeinschaft. Und dennoch waltet auch in diesem Raum wie im Pulsieren des "Lieds der Toten" um das Herz Gottes das gleiche zentrierende Prinzip, das uns eigentlich in allen unendlichen Räumen des Novalis begegnet. Das Zerfließen und Strömen ist Voraussetzung aber kein Endzustand⁵². Dieser birgt die Möglichkeit neuer Konzentrationspunkte und zentraler Verdichtungen in "lichten Sternen" und einer nunmehr einzigen – "unser aller" – Sonne, um die sie kreisen.

In den Gestirnen und der Sonne ist nicht nur eine Rückkehr zu dem zugrundeliegenden Kosmos in transzendierter Form zu sehen, auch nicht allein ein Anknüpfen an christliche Vorstellungen und Jenseitstraditionen. Sie stehen im Einklang mit der Novalis eigenen Wertschätzung eines nach Mittelpunkten ausgerichteten Systems, wie auch aus der Strukturuntersuchung im dritten Teil der Arbeit hervorgeht. Der unendliche flüssige Raum ist ein dynamischer Raum und die Zentrierung immer überall möglich. Gerade in seiner Konsistenz als des richtungslosen, unbegrenzten Flüssigen liegt ein wesentlicher Zug dessen, was für Novalis unendlicher Raum ist: die Unendlichkeit der Realisierungsmöglichkeiten, von denen er in den "Lehrlingen zu Sais" einmal als von "den wunderlichen Zusammenziehungen und Figurationen einer elastischen Flüssigkeit" (I, 96) spricht, wie er auch von der Beziehung des Menschen zum transzendenten All sagt:

und jeder feste Punkt, der sich in der unendlichen Flüssigkeit ansetzt, wird ihm eine neue Offenbarung des Genius der Liebe, ein neues Band des Du und des Ich. (I, 101)

Raum als elastische, allfähige Flüssigkeit bedeutet zugleich, dass die immer und jederzeit möglichen Verdichtungen beweglich bleiben und nicht in festen Grenzen erstarren. Die Raumbilder des Jenseits bilden so gleichzeitig eine besondere Form der Überwindung der Raumbteilungen, auf die hin alle irdischen Räume im dichterischen Werk angelegt sind, wie wir in den ersten Kapiteln dieses Teils gesehen haben.

Es bleibt die Frage des Verhältnisses zwischen jenseitigen und diesseitigen Räumen. Wir konnten bereits bei der Untersuchung von Gebirge und

51 Vgl. Langen, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, S. 272ff. "Im Meer der Gottheit zu versinken, ist Ziel und Endpunkt der suchenden Seele. Die hier zu besprechenden Ausdrücke haben so gut wie keine biblischen Vorbilder, sind aber zumeist altes Gut aller, nicht nur der deutschen Mystik."

52 Frye, *Spatial Imagery in Novalis' 'Hymnen an die Nacht'*, S. 572, zeigt ausserdem, dass dem Zerfließen stets eine Phase räumlicher Begrenzung und Einengung vorausgeht.

Meer feststellen, dass Novalis bestrebt ist, das Jenseits als Erfahrung nach dem Tode räumlich einzugliedern, das heisst dass er die Raumfuge zwischen sinnlichen und übersinnlichen Räumen an ganz bestimmte Stellen legt. Zunächst wirken die Vision und mehr noch das Gedicht als unvermittelter Einsatz, als Eingreifen einer höhern Macht durch den Anruf von Stimmen, der dem Gesicht vorausgeht und mit dem das "Lied der Toten" beginnt. Beide Male ist jedoch der umgebende Schauplatz ein Gebirge, wie wir sahen, und entspricht dem Grenzgebirge in den "Hymnen an die Nacht", von dem aus dem Lebenden ein Blick hinüber "in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz" (I, 137) vergönnt ist. Auch in den "Geistlichen Liedern" heisst es einmal: "Und schaut voll Freuden nieder / In das gelobte Land" (I, 171).

Doch wird weder im "Heinrich von Ofterdingen" noch in den "Geistlichen Liedern" die Grenze eigentlich überschritten. Die räumliche Brücke zum Jenseits schlägt der Blick. Für die "Hymnen an die Nacht" zeigt jedoch Frye, mit welcher Hartnäckigkeit es Novalis immer wieder unternimmt, ein Mittel für die Reise ins Land der Nacht zu schaffen⁵³, bis schliesslich die Vorstellung des engen Grabes verschmilzt mit der des engen Kahns.

Wir kommen in dem engen Kahn
Geschwind am Himmelsufer an. (I, 153)

Für das tatsächliche Betreten des jenseitigen Raums ist also die im Meer gegebene Raumfuge gewählt. Auch zuvor gewährte der Blick von der Höhe auf das Grab der Geliebten nur die Einsicht in die Ewigkeit – "In Ihren Augen ruhte die Ewigkeit" (I, 135) – als einer Aufhebung der Zeitgliederung – "Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne, wie Ungewitter" (I, 135). Das eigentliche, räumliche Eingehen ins Jenseits, das durch nichträumliche Media wie Schlaf und Rausch nur annäherungsweise möglich war, geschieht durch das Wasser, dessen Kreislauf die Verbindung zu dem "unendlichen Meer" (I, 153) herstellt:

bis die willkommenste aller Stunden hinunter ihn in den Brunnen der Quelle zieht (I, 137).

Mit dem Überschreiten der Fuge geht eine eigenartige Umkehrung der Raumverhältnisse Hand in Hand. "Das Irdische schwimmt obenauf" (I, 137) heisst es gleich darauf, es wird gleichsam an die Peripherie des Jenseitsraums gespült. War die Welt im Kosmos Mittelpunkt eines zentripetalen Raumsystems, so erscheint sie in den "Hymnen an die Nacht" eher als mittelpunktfliehender, äusserer Bereich, und zwar in allen Raumrichtungen. Neben dem "obenauf" der vierten Hymne finden sich Wendungen wie "fernab liegt die Welt — in eine tiefe Gruft versenkt" (I, 131), "in andern

53 Frye, a.a.O., S. 578.

Räumen schlug die lustigen Gezelte das Licht auf" (I, 131), "Jahrtausende zogen abwärts in die Ferne" (I, 135), "deine Entfernung von unsrer Heimat, deinen Widerstand gegen den alten, herrlichen Himmel" (I, 139), "hinauf in den freieren, wüsten Raum strebten die unkindlichen, wachsenden Menschen" (I, 145), "in die verlassne Höhle" (I, 149). Auch die pulsierende Raumfigur des "Lieds der Toten" "Und aus seinem Herzen fliessen / Wir zurück zu unserm Kreise" (I, 354) passt in ein solches Bild, zumal ihre Geschäftigkeit bis an den äussersten Bereich wirksam wird, "bey allen ihren [der Lebenden] Freuden" (I, 354).

Das Jenseits des Novalis wirkt von einem Mittelpunkt, dem Herzen Gottes, hinaus und wird schliesslich von dort Welt und Kosmos durchdringen: "die Sternwelt wird zerfliessen" (I, 153). Deshalb spielt wohl auch die diese Zentralräumlichkeit besser ausdrückende Tiefe als Metapher eine so grosse Rolle. Nur ist dem heutigen, von mystischen Traditionen losgelösten Leser durch die neutestamentarische Auferstehung und Himmelfahrt die Vorstellung des allumfassenden Gottes jenseits der Sterne sinnfälliger und der Blick für andere Raumverhältnisse verstellt. Dazu kommt, dass Novalis selbst mit ihnen in Konflikt gerät, wenn er sich im christlichen Bereich bewegt. Die letzte Hymne an die Nacht ist in die Tiefe gerichtet, nicht nur im Akt des Todes – "Hinunter in der Erde Schoss" (I, 153) – sondern im Eingehen in das Jenseits – "Und senkt uns in des Vaters Schoss" (I, 157). Im allgemeinen hat die Vorstellung der Tiefe für Novalis eine besondere Anziehungskraft. Das ergibt sich nicht nur aus ihrer häufigen Verwendung und der Verknüpfung dieser Raumrichtung mit der ihm so wertten Vorzeit, die so auch räumlich mit dem Jenseits in den gleichen Bereich verwiesen wird; diese Vorliebe lässt sich auch aus den Worten des schönen Jünglings, des Sprechers der Dichter, in den "Lehrlingen zu Sais" ablesen:

und wenn der unerfüllte Trieb in die unermessliche Höhe will, so versinkt die glückliche Liebe gern in die endlose Tiefe. (I, 105)

Die Tiefe des Jenseits setzt es räumlich in Beziehung zu der kosmischen Unendlichkeitsmetapher für Unfassliches wie zum Innenraum des Gemüts. Trotz des bereits biblischen Attributs der Tiefe Gottes, das Novalis in den "Geistlichen Liedern" und in dem Gedicht "An Tieck" aufnimmt, rechnet er ihm in den "Hymnen an die Nacht" doch entsprechend der christlichen Auferstehungstradition auch die Höhe zu: "ruften uns die Sterne" (I, 151), "Nach dir, Maria, heben / Schon tausend Herzen sich" (I, 151), "erstieg er die Höhe der neugebomen Welt" (I, 149). So entsteht unter der Einwirkung der nur allzu bereitwillig himmelwärts strebenden Leserzuordnung in der fünften Hymne jener aufstrebende Zug, den auch Frye untersucht. Bis in das Gesicht im "Heinrich von Ofterdingen" reicht dieser Widerspruch, denn dort heisst es zunächst: "wie aus tiefer, unterirdischer Ferne erhoben sich einige klare Stimmchen und sangen" (I, 321). Dann aber "hörte der erstaunte Pilger, dass jemand aus dem Baume sagte" (I, 321), und schliesslich liegt die eigentliche

Vision in der Höhe: "Da drang durch die Äste ein langer Strahl zu seinen Augen und er sah durch den Strahl in eine ferne, kleine, wundersame Herrlichkeit hinein." (I, 321).

Man könnte in diesem Schwanken den räumlichen Ausdruck dafür sehen, dass Novalis' persönliche Religiosität und Vorstellungswelt eben nicht voll und ganz in der christlichen Religion aufzugehen vermochten. Oder aber die Schwierigkeit liegt beim Leser, der, an ein eindeutiges Richtungssystem gewöhnt, gerade in einem Bereich, der für ihn verbindlicher erscheint als alle dichterischen Lebensschicksale⁵⁴, auf persönlichen Vorstellungen beharrt und die Vorbereitung auf einen Jenseitsraum, in dem durch eine einfache Wendung Höhe und Tiefe so vertauschbar sind wie im irdischen Raum rechts und links, nicht ohne Widerstand akzeptiert.

Der Raum als Jenseits bildet ein besonderes Problem. Selbst ausserhalb jeder Dichtung hat der Mensch zu ihm kein mit einer gelebten Raumerfahrung vergleichbares Verhältnis und auch im Gegensatz zum Kosmos kein bestimmtes Wissen von ihm. Im Dichterischen führt die Darstellung dieses Raums in seiner allumfassenden Finalität notwendigerweise über die Räumlichkeit des Erfahrungsraums hinaus und wird zum Raumsymbol. Allein die Vorstufen zu diesem Endraum können bis zu einem gewissen Grade mit grösserer Anschaulichkeit geschildert werden wie im "Heinrich von Ofterdingen". Der Raum wird letztlich in den "Hymnen an die Nacht" und im "Lied der Toten" zu einem ort- und richtungslosen⁵⁵, beziehungsweise unendlich gerichteten Stoff verkörpert, und es ist bezeichnend, dass nur die Lyrik einer solchen Aufgabe durch Evokation gewachsen ist. Für die Untersuchung bedeutet das aber, dass hier die Symbole besonders vielschichtig sind und ihre Räumlichkeit mehr als sonst nur einen, oft sogar untergeordneten Aspekt des Symbols darstellt. In der Auffassung, dass dieser Aspekt aber stets vorhanden ist, liegt die Rechtfertigung dieses Kapitels, das gleichzeitig den Abschluss der im zweiten Teil der Arbeit unternommenen Betrachtung und Charakterisierung der verschiedenen Erscheinungsformen des Raums im dichterischen Werk des Novalis bildet.

54 Bereits Max Kommerell, *Novalis' 'Hymnen an die Nacht'*, weist mit allem Nachdruck auf das Bedenkliche eines umdeutenden Übergriffs auf religiöse Bereiche hin, wenn er in anderm Zusammenhang sagt: "In beiden Fällen wird die Befugnis des Dichters bis zu der Grenze ausgedehnt, dass er, als ein in die Nacht Eingeweihter, den überlieferten Christus eines frommen Meinens wegwirft und einen neuen Christus der Dichter, die wissen, wer er war und wozu er gesandt war, als den eigentlichen Christus verkündet." Neuabdruck in *Novalis, Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*, S. 194. Und: "Dies macht das Gedicht [...] aber auch zu einem Beispiel der Dichtung, die die eingebüsst Ordnungen des Lebens durch sich ersetzen will und dadurch ihre Befugnis ins Grenzenlose erweitert, einer Dichtung also, an deren Ende die Frage bleibt.", a.a.O., S. 202.

55 Vgl. den Kommentar von Frye. a.a.O., S. 588, zu 'Es wogt das volle Leben/Wie ein unendlich Meer': "All remaining movements are those of an eternal rhythm, rather than those toward a goal still to be reached."

Dritter Teil

Die Struktur des Raums im dichterischen Werk

Die Linie als Weg durch den Raum

Die beherrschende Raumform im dichterischen Werk des Novalis ist zweifellos der Weg, sei es als mehr oder minder geradlinig empfundener oder doch zielstrebig durchlaufener Raumausschnitt, sei es als stillschweigend vorausgesetzte Linie zwischen Ausgangspunkt und Ziel. Ganz besonders augenfällig ist das im epischen Werk, und hier wiederum im "Ofterdingen", wo gleich im ersten Kapitel der Traumweg Heinrichs ausführlich geschildert, die Reise des Vaters von Rom nach Augsburg erwähnt, der Weg des Vaters aus Rom und seine Fortsetzung als Traumweg aus der Vaterstadt erzählt werden. Das nächste Kapitel bestätigt, dass die Mutter Heinrichs ihrem Mann von Augsburg nach Thüringen gefolgt ist, es bringt den Aufbruch zur Reise nach Augsburg und den Wegritt von Eisenach¹. In den Erzählungen der Kaufleute unterwegs unternimmt Arion eine Reise, und für die Handlung der Atlantiserzählung spielt der Palast und Landhaus verbindende, mehrfach durchlaufene Weg eine hervorragende Rolle. Danach folgen als Schilderungen im vierten Kapitel der Weg Heinrichs ins Freie bis zur Eiche Zulimas, im fünften Kapitel der Weg des Bergmanns nach Eula und unter Tag, der Weg der Gesellschaft zu den Höhlen und bis zur Höhle des Einsiedlers, im sechsten Kapitel der Einritt nach Augsburg und zum Hause Schwanings und der zweite Traumweg Heinrichs, und im siebten Kapitel der Weg vor die Stadt zu einer Anhöhe. Das im neunten Kapitel erzählte Klingsohrmärchen schildert nicht nur den Aufbruch Eros' und seine Ankunft im Arcturs Reich, mehr als die Hälfte der Handlung ist an Fabels Weg durch die Unterwelt und die Oberwelt in die Astralwelt geknüpft oder aus der Perspektive der wandernden Fabel gesehen. Schliesslich ruht der ganze erste Teil des Romans auf dem Gerüst der Reise Heinrichs von Eisenach nach Augsburg. Zu Beginn des zweiten Teils finden wir Heinrich als Pilgrim auf einem Weg ins Gebirge, der ihn schliesslich zu Sylvesters Garten führt, und die "Berliner Papiere" mit den Plänen zur Fortsetzung des Romans zeugen davon, dass Heinrich weitere Reisen unternehmen und Wege durchlaufen sollte.

Aber auch in den "Lehrlingen zu Sais" spielt die im Weg gegebene dynamische Raumerfahrung eine besondere Rolle und begegnet uns schon in den allerersten Worten des Textes: "Mannigfache Wege gehen die Men-

1 Vgl. Brunsbach, Erlebnis und Gestaltung der Natur bei Friedrich von Hardenberg/Novalis, S. 230: "[...] die Tore sind selbst nur Bezugspunkt. Man reitet von den Toren fort. [...] Nicht vor die Tore Eisenachs werden wir geführt, sondern von Anfang an von ihnen weg."

schen." (I, 79). Auf die Vielfalt dieser Wege wurde schon im ersten Teil dieser Untersuchung hingewiesen. Doch erscheint in den "Lehrlingen" der Weg aus anderer Perspektive als im "Ofterdingen". Mit Ausnahme von Hyazinths Weg im zweiten Teil des Saismärchens folgt hier der Leser nicht den Personen, sondern nimmt von einem festen Ruhepunkt aus eine Vielzahl sich hier kreuzender oder berührender Wege wahr, von denen er aber jeweils nur einen verschwindend kleinen Ausschnitt überblickt. In freier gedanklicher Ausgestaltung kann er sie jedoch zu "Figuren, die zu jener grossen Chifferschrift zu gehören scheinen" ergänzen, wie es der Text ihm nahelegt (I, 79). Ihre vorwiegend evozierende, abstrakte Behandlung rückt die Wege der "Lehrlinge" in die Nähe der Bilder vom Pfad des Lebens, der in manchen Gedichten der Jugendlyrik aus eigenem Antrieb und in den "Geistlichen Liedern" vertrauensvoll unter göttlicher Leitung zurückgelegt wird.

In den "Hymnen an die Nacht" schliesslich spielt eine besonders auffallende Rolle der geographisch deutlich markierte Zug des rätselhaften Sängers² aus Hellas über Palästina nach Indostan. Er tritt umso deutlicher als klarer Weg hervor, als eines der Hauptthemen der "Hymnen" die überaus schwierige und in ihren Ergebnissen immer wieder in Frage gestellte Wegsuche zum Bereich der Nacht ist.

Nun ist es überhaupt ein Charakteristikum vieler romantischer Romane, dass ihre Helden ständig unterwegs sind. Bei genauerem Zusehen zeigt sich aber, dass den von Novalis' Personen zurückgelegten Wegen im epischen Werk eine ganz besondere Funktion zukommt, dass sie nicht in beliebigen Formen erscheinen, sondern überwiegend einem stets gleichen Konstruktionsprinzip folgen. Das gilt nicht allein innerhalb des sich durch seine vielfältigen Spiegelungen eines gleichen Geschehens³ auszeichnenden "Heinrich von Ofterdingen", sondern auch für Hyazinths Weg in den "Lehrlingen zu Sais". Dieser als einziger anschaulich ausgeführte Weg in einem Werk, in dem wie in keinem andern der Dichter die Raumverhältnisse geradezu graphisch und chiffrenhaft darstellt, soll als Ausgangspunkt für eine genauere Untersuchung der Wege im epischen Werk dienen. Hier erscheint besonders deutlich und breit ausgeführt das Paradigma, das den Wegen der meisten Personen zugrunde zu liegen scheint.

Der Weg besteht zunächst in einem gerafft dargestellten, aber als ausgedehnt gekennzeichneten, unübersichtlichen und beschwerlichen Teil:

Im Anfange kam er durch rauhes, wildes Land, Nebel und Wolken warfen sich ihm in den Weg, es stürmte immerfort; dann fand er unabsehbliche Sandwüsten, glühenden Staub, [. . .] (I, 94)

- 2 Eine bestimmte Quelle oder Vorlage für die Person des Sängers ist trotz verschiedener Hypothesen bisher nicht gefunden worden.
- 3 Vgl. u.a. Hannelore Link, Abstraktion und Poesie im Werk des Novalis, oder Richard Samuel, Novalis/Heinrich von Ofterdingen.

Dann nimmt der durchlaufene Raum klarere, harmonischere Verhältnisse an und wird etwas ausführlicher beschrieben, gleichzeitig wird der Weg selbst ebener, lässt sich müheloser zurücklegen und stimmt den Wanderer immer erwartungsvoller.

Nun wurde die Gegend auch wieder reicher und mannigfaltiger, die Luft lau und blau, der Weg ebener, grüne Büsche lockten ihn mit anmutigem Schatten [...] immer breiter und saftiger wurden die Blätter, immer lauter und lustiger die Vögel und Tiere, balsamischer die Früchte, dunkler der Himmel, wärmer die Luft und heisser seine Liebe, die Zeit ging immer schneller, als sähe sie sich nahe am Ziele. (I, 94)

Die nächste Etappe besteht in einer Begegnung, die gleichzeitig ermutigend und richtungsweisend oder richtungsbestätigend die Annäherung an das Ziel markiert.

Eines Tages begegnete er einem kristallinen Quell und einer Menge Blumen, die kamen ein Tal herunter zwischen schwarzen himmelhohen Säulen. Sie grüssten ihn freundlich mit bekannten Worten. "Liebe Landsleute", sagte er, "wo find' ich wohl den geheiligten Wohnsitz der Isis? [...]" "[...] sind wir vor kurzem durch eine Gegend gekommen, da hörten wir ihren Namen nennen. Gehe nur aufwärts, wo wir herkommen, so wirst du schon mehr erfahren." Die Blumen und die Quelle lächelten, wie sie das sagten, boten ihm einen frischen Trunk und gingen weiter. (I, 94)

Nach dieser Ermutigung und körperlichen Erfrischung wird schliesslich der Zielraum der Wanderung erreicht.

Hyazinth folgte ihrem Rat, frug und frug und kam endlich zu jener längst gesuchten Wohnung, die unter Palmen und andern köstlichen Gewächsen versteckt lag. (I, 94)

Die letzte Wegstrecke, bei der der Widerstand des zu durchquerenden Raums im Gegensatz zum Beginn der Wanderung nahezu verschwindet, führt dann in das Innere des Zielbereiches und zum eigentlichen Ziel des Weges.

Unter himmlischen Wohlgedüften entschlummerte er, weil ihn nur der Traum in das Allerheiligste führen durfte. Wunderlich führte ihn der Traum durch unendliche Gemächer voll seltsamer Sachen auf lauter reizenden Klängen und in abwechselnden Akkorden [...] und er stand vor der himmlischen Jungfrau, da hob er den leichten, glänzenden Schleier, und Rosenblütchen sank in seine Arme. (I, 94-95)

Bei Textvergleichen standen bisher in der Forschung meist der Rauminhalt und die einzelnen Motive im Vordergrund des Interesses, und so ergaben sich bereits eine Reihe von Parallelen zwischen den Traumwanderungen Heinrichs und Hyazinths Weg, insbesondere in Bereiche, wo Natur

und Mensch miteinander sprechen⁴. Betrachtet man nun aber entsprechend der Zielsetzung dieses Teils der Arbeit nicht die Gegenständlichkeit der durchquerten Räume, sondern allein die Form der Weggestaltung und des Wegverlaufs, bzw. der Fortbewegung auf dem Weg, so wird deutlich, dass die vollkommenste Übereinstimmung mit der Darstellung von Hyazinths Weg nicht etwa in den Wegen Heinrichs, sondern im Weg des Bergmanns nach Eula gegeben ist.

Die erste, mühsame Strecke ist allerdings besonders knapp gefasst. "Nach einem beschwerlichen Gange von mehreren Tagen" (I, 240) heisst es nur; doch die zweite Phase erwartungsvollen Ausschreitens durch eine räumlich klarer gegliederte Umgebung ist deutlich ausgeführt.

Ich kann euch nicht sagen, wie herrlich mir zumute ward, als ich von einem grünen Hügel die Haufen von Steinen erblickte, die mit grünen Gebüsch durchwachsen waren, auf denen bretteerne Hütten standen, und als ich aus dem Tal unten die Rauchwolken über den Wald heraufziehn sah. Ein fernes Getöse vermehrte meine Erwartungen, und mit unglaublicher Neugierde und voll stiller Andacht stand ich bald auf einem solchen Haufen, den man Halde nennt, vor den dunklen Tiefen, die im Innern der Hütten steil in den Berg hineinführten. (I, 240)

Auch der Bergmann begegnet dann nah am Ziel Entgegenkommenden, die freundlich Auskunft über die nun einzuschlagende Richtung geben.

Ich eilte nach dem Tale und begegnete bald einigen schwarzgekleideten Männern mit Lampen, die ich nicht mit Unrecht für Bergleute hielt, und mit schüchterner Ängstlichkeit ihnen mein Anliegen vortrug. Sie hörten mich freundlich an, und sagten mir, dass ich nur hinunter nach den Schmelzhütten gehn und nach dem Steiger fragen sollte [. .] (I, 240)

Das erinnert bis in wörtliche Anklänge hinein an Hyazinth. Dass es sich inhaltlich einmal um eine Aufwärtsrichtung und das andere Mal um ein Hinuntergehen handelt, gehört wie die im Blickfeld erscheinenden Dinge mehr zur Gegenständlichkeit des Wegs als zu der Progression im Raum. Jedenfalls sollten diese Verschiedenheiten ebensowenig wie die Andersartigkeit der konkreten Umgebung den Blick dafür verstellen, dass in beiden Fällen das gleiche Prinzip zugrundeliegt. Zu solchen rein stofflichen Abweichungen gehört auch, dass nach der zuversichtlichen Ermunterung diesmal die Erquickung nicht in einem Trunk, sondern in der Grussformel enthalten ist.

Sie meinten, dass ich meinen Wunsch wohl erreichen würde, und lehrten mich den üblichen Gruss "Glück auf", womit ich den Steiger anreden sollte. Voll fröhlicher Erwartungen setzte ich meinen Weg fort, und konnte nicht aufhören, den neuen bedeutungsvollen Gruss mir beständig zu wiederholen. (I, 240–241)

4 Vgl. I, 278: "Blumen und Bäume redeten ihn an."

Auch hier wird dann mit knappen Worten festgestellt, dass die Schwelle des Zielraums erreicht ist: "Ich fand einen alten, ehrwürdigen Mann [...] er behielt mich in seinem Hause." (I, 241).

Dem einfachen Traum Hyazinths, der ihn in das Allerheiligste führt, entspricht im Falle des Bergmanns – ebenfalls im Zeitraum vom Abend zum Morgen – die dreifache Vorbereitung auf die letzte Wegphase im Bekanntmachen mit der Bergmannsausrüstung, in den Träumen und in der visionsartigen Aufnahme der Messe am frühen Morgen. Auch hier wird dann das letzte Wegstück mit ganz besonderer Geschwindigkeit und Leichtigkeit zurückgelegt und schliesslich der Zielraum, der ebenso reich an Gängen wie die Behausung der ewigen Jahreszeiten im Saismärchen an Gemächern ist, und das Auffinden des Gesuchten als Endpunkt des Weges beschrieben.

[...] wir gelangten so mit ziemlicher Schnelle bald in eine beträchtliche Tiefe. Mir war seltsam feierlich zumute, und das vordere Licht funkelte wie ein glücklicher Stern, der mir den Weg zu den verborgenen Schatzkammern der Natur zeigte. Wir kamen unten in einen Irrgarten von Gängen [...] Das Rauschen des Wassers, die Entfernung von der bewohnten Oberfläche, die Dunkelheit und Verschlungenheit der Gänge, und das entfernte Geräusch der arbeitenden Bergleute ergötzte mich ungemein, und ich fühlte nun mit Freuden mich im vollen Besitz dessen, was von jeher mein sehlichster Wunsch gewesen war. (I, 242)

Hyazinth legt seinen Weg ganz ohne Aufenthalt zurück, die klareren Raumformen der Umgebung nimmt er nur im Vorübergehen wahr. Beim Bergmann finden sich Haltepunkte, wie sie als Weitungen, sei es im Rundblick, sei es in Höhlen oder Wiesen, die Wege im "Heinrich von Ofterdingen" kennzeichnen und dort den Gang verlangsamten, ohne ihn jedoch aus seiner Zielrichtung abzulenken. Die besonders klare Linie im Weg von Hyazinth und dem Bergmann erklärt sich daraus, dass beiden das Ziel von Anfang an deutlich vor Augen steht, dass sie willentlich und wissentlich darauf zugehen oder zueilen und dass sie es ganz erreichen. Beide dringen bis hinter die letzte feine, geheimnisvolle Hülle vor: Hyazinth "hob [...] den leichten, glänzenden Schleier und Rosenblütchen sank in seine Arme" (I, 95). Den gleichen geheimnisvollen Vorgang spricht der Bergmann abstrakter aus, wenn er "im vollen Besitz dessen, was von jeher [sein] sehlichster Wunsch gewesen war" sagt:

Es lässt sich auch diese volle Befriedigung eines angeborenen Wunsches, diese wundersame Freude an Dingen, die ein näheres Verhältnis zu unserm geheimen Dasein haben mögen, zu Beschäftigungen, für die man von der Wiege an bestimmt und ausgerüstet ist, nicht erklären und beschreiben. (I, 242)

Bei den andern nach dem gleichen Muster aufgebauten Wegen sind die Verhältnisse nicht so klar. Zwar ist auch hier das Ziel des Weges stets im vorangehenden Text genannt, doch oft nur verschleiert. So gedenkt im

deutlichsten Falle Heinrich beim Einschlafen der blauen Blume – “aber die blaue Blume sehn’ ich mich zu erblicken. Sie liegt mir unaufhörlich im Sinn, und ich kann nichts anderes dichten und denken.” (I, 195) –, das Ziel des Traumwegs ist ihm wie dem Leser also halb bewusst; und zu Beginn des Klingsohrmärchens ruft der König aus: “‘Es wird alles gut. Eisen, wirf du dein Schwert in die Welt, dass sie erfahren, wo der Friede ruht’ ” (I, 293). Aber schon beim Traum des Vaters liegt der Bezugspunkt im Traum Heinrichs, das wird nachträglich verdeutlicht durch den vorübergehenden Rückzug aus dem geträumten Raum in die Stube, den Heinrichs ungestüme Frage nach der Farbe der Blume veranlasst. Auf dem Bergschloss werden sowohl “ein morgenländisches Mädchen” (I, 231), als eine mitleiderweckende “edle, jugendliche Gestalt” (I, 233)⁵ vor Heinrichs Weg ins Freie erwähnt und damit auf Zulima hingedeutet. Aber nur eine sorgfältige Textuntersuchung mag die mögliche Beziehung zwischen der “seltsamen menschlichen Gestalt” (I, 251), die die Bauern von Ferne gesehen haben wollen, und der “menschlichen Gestalt” (I, 255) im Hintergrund der Höhle oder zwischen dem Anbruch eines “ewigen” Tags (I, 278) im Schwur Heinrichs und dem “Ewig” (I, 279) des Zusammenbleibens von Mathilde und Heinrich am Ende des darauffolgenden Traums herstellen, oder das “Ziel” der Reise, das der Pilgrim “zu finden hoffte” (I, 320), als das Ziel des Lebensweges, wie es in der Jenseitsvision angedeutet wird, interpretieren. Doch verhindert die vorübergehende Unkenntnis des Ziels auch in diesen Fällen nicht, dass die Wege durch die konsequente Abfolge immer deutlicherer und leichter zurückzufugender Strecken eine klare, ja geradlinig anmutende Ausrichtung besitzen.

Die einzelnen Wege zeigen die gleichen, deutlich erkennbaren Phasen in vielen Variationen. So zeichnet sich die erste mühsame Wegstrecke bald durch unebenen Boden, bald durch Enge, bald indirekt durch die Ermüdung des Wanderers, bald durch Befremdlichkeit oder ursprüngliche Weglosigkeit in einer zielstrebigen eingeschlagenen Richtung, bald durch mehrere dieser Eigenschaften aus.

Es kam ihm vor, als ginge er in einem dunkeln Walde allein. Nur selten schimmerte der Tag durch das grüne Netz. Bald kam er vor eine Felsenschicht, die bergan stieg. Er musste über bemooste Steine klettern, die ein ehemaliger Strom heruntergerissen hatte. (I, 196)

5 Vgl. Ehrensperger, Die epische Struktur in Novalis’ ‘Heinrich von Ofterdingen’, S. 27: “Aber seine Gedanken sind schon bei Zulima, während er noch von Jerusalem spricht. [...] Sie nämlich ist die ‘bleiche, edle, jugendliche Gestalt’, die mit ‘kummervollem Gesichte’ nach ihrer Heimat über den ‘bewegten Wellen’ des Meeres blickt.

Der Eingang war niedrig, und der Alte nahm eine Fackel und kletterte über einige Steine zuerst hinein. [...] Der Weg lief anfänglich in einem ziemlich schmalen Gange, [...] (I, 252–253)

Er kam erst zu sich, als er sich auf trockenem Boden fühlte. Er mochte weit geschwommen sein. Es war eine fremde Gegend [...] Gedankenlos ging er tiefer ins Land. Entsetzlich matt fühlte er sich. (I, 278)

Er schweifte durch das wilde Gebüsch und kletterte über bemooste Felsenstücke, [...] (I, 234)

Ich ging nach dem Harze mit überaus schnellen Schritten [...] Ich hielt mich nicht auf dem Wege, sondern immer feldein durch Tal und Wald, und bald kam ich an einen hohen Berg. (I, 201)

Auf dem schmalen Fussteige, der ins Gebürg hinauf lief, ging ein Pilgrim in tiefen Gedanken. [...] Ein starker Wind sauste durch die blaue Luft. Seine dumpfen, mannigfaltigen Stimmen verloren sich, wie sie kamen. War er vielleicht durch die Gegenden der Kindheit geflogen? Oder durch andre redende Länder? (I, 319)

Die zweite Wegstrecke der klareren Verhältnisse ist verschieden lang und verschieden eindringlich gestaltet. Hierhin gehören die bereits im Rahmen des Kapitels 'Raum als Landschaft' untersuchten Höhenblicke auf Thüringen und auf Augsburg. Im Falle von Heinrichs erstem Traum, dem Traum des Vaters und dem Weg zur Höhle des Einsiedlers ist diese Phase in zwei Weitungen des Wegs gegliedert: kleine Wiese – Höhle mit Springquell, Blick vom Berg – Höhle mit Greis und Statue, erste Höhle – zweite Höhle. Jedesmal ist aber der Weg zum zweiten Glied bereits als Öffnung in dem Anschauungsraum des ersten eingeschlossen und weist über dieses hinaus, und aus der Darstellung ist zu entnehmen, dass er ein leichteres Vorwärtskommen ermöglicht.

Hinter der Wiese erhob sich eine hohe Klippe, an deren Fuss er eine Öffnung erblickte, die der Anfang eines in den Felsen gehauenen Ganges zu sein schien. Der Gang führte ihn gemächlich eine Zeitlang eben fort [...] (I, 196)

[...] welcher sich aber bald in eine sehr weite und hohe Höhle endigte, die der Fackelglanz nicht völlig zu erleuchten vermochte; doch sah man im Hintergrunde einige Öffnungen sich in die Felsenwand verlieren. Der Boden war weich und ziemlich eben, [...] (I, 253)

Bald gewährte ich eine Stiege, die in den Berg hinein ging, und ich machte mich hinunter. (I, 201)

Die Bestätigung der Richtung, eine wohlthuende Stärkung ermuntern dann am Ende dieses Bereiches den Wanderer, zum Zielraum des Weges vorzustossen. In den beiden Träumen Heinrichs tritt dabei die sinnliche Erquickung in den Vordergrund:

Eine kleine Quelle kam aus einem Hügel, sie tönte wie lauter Glocken. Mit der Hand schöpfte er einige Tropfen und netzte seine dünnen Lippen. (I, 278)

Er tauchte seine Hand in das Becken und benetzte seine Lippen. Es war, als durchdränge ihn ein geistiger Hauch, und er fühlte sich innigst gestärkt und erfrischt. (I, 196)

Die richtungsbestätigende Funktion übernehmen im zweiten Traum, wie bei Hyazinth, die Pflanzen: "Blumen und Bäume redeten ihn an. Ihm wurde so wohl und heimatlich zu Sinne" (I, 278). Dagegen ist im Traum von der blauen Blume die erquickende "Flut" als "Auflösung reizender Mädchen" gleichzeitig auch Wegweiser. Indem Heinrich sich der Strömung überlässt, erreicht er wie von selbst den Zielraum.

Berauscht von Entzücken und doch jedes Eindrucks bewusst, schwamm er gemach dem leuchtenden Strome nach, der aus dem Becken in den Felsen hineinfließ. Eine Art von süßem Schlummer befahl ihm [...] woraus ihm eine andere Erleuchtung weckte. Er fand sich auf einem weichen Rasen am Rande einer Quelle [...] (I, 197)

Sonst spielen Anruf, Ton und Licht die Führerrolle für die letzte Wegstrecke, und der Gesang hat die belebende Wirkung, die in den vorangehenden Beispielen dem Trunk oder Benetzen der Lippen zukommt.

[...] klopfte mir plötzlich mein Wirt auf die Schulter, nahm mich bei der Hand und führte mich durch lange Gänge mit sich fort. Nach einer Weile sah ich von weitem eine Dämmerung, als wollte das Tageslicht einbrechen. Ich eilte darauf zu, und befand mich bald auf einem grünen Plane; [...] (I, 201)

als auf einmal aus einer nahen Tiefe ein zarter eindringender Gesang einer weiblichen Stünme von wunderbaren Tönen begleitet, erwachte. [...]

[Lied Zulimas]

Heinrich hörte das Schluchzen eines Kindes und eine tröstende Stimme. Er stieg tiefer durch das Gebüsch hinab und fand ein bleiches, abgehärmtes Mädchen unter einer alten Eiche sitzen. (I, 234–236)

Auf einmal rief der Alte die andern herbei, und zeigte ihnen eine ziemlich frische Menschenspur auf dem Boden. [...] als auf einmal, wie unter ihren Füßen, aus einer fernen Tiefe ein ziemlich vernehmlicher Gesang anfang. Sie erstaunten nicht wenig, doch horchten sie genau auf:

[Lied des Einsiedlers]

Alle waren auf das angenehmste überrascht, und wünschten sehnlichst den Sänger zu entdecken. Nach einigem Suchen trafen sie in einem Winkel der rechten Seitenwand, einen abwärts gesenkten Gang, in welchen die Fusstapfen zu fahren schienen. Bald dünkte es ihnen, eine Heilung zu bemerken, die stärker wurde, je näher sie kamen. (I, 254–255)

Es ist bemerkenswert, wie Novalis unter Beibehaltung des gleichen Schemas durch geringfügige Einschiebsel und mehrfachen Neueinsatz die mehr zufällige Expedition einer grösseren Gruppe ins Unbekannte von dem auf eine bestimmte Erfüllung angelegten und zielstrebig verfolgten Weg der Einzelnen differenziert. Zwar ist der Weg als solcher durchaus klar vorgegeben, doch wird er nur mühsam gefunden und die Bewegung zum

Zielraum mehrfach verzögert. Es fehlt das selbstverständliche Weitergehen. Überraschung, die Überlegungen hinsichtlich möglicher Gefahren, das Suchen und die Wiederholung des Motivs des Wegweisers – Anruf und Spur, Lied und Gang –, ja selbst nach dem Eintritt in die Höhle das Entgegenkommen des Einsiedlers, der sie erst nach einigen einleitenden Gesprächen “näher an seinen Sitz” (I, 257) führt, verlangsamten das Vordringen und machen deutlich, wie sehr auch die räumliche Vorstellung des Weges eine Funktion der Zeit ist und wie sehr die Stetigkeit und Beschleunigung der Bewegung in der Vorstellung den Eindruck von Geradlinigkeit entscheidend mitbestimmen⁶. Auf dem Weg zum Einsiedler bewirkt nur der durch nichts aus seiner Richtung abgelenkte Blick einmal eine solche geradlinige Ausrichtung des noch zu durchlaufenen Wegs auf das Ziel hin:

Es tat sich ein neues Gewölbe von noch grösserm Umfange, als die vorherigen, auf, in dessen Hintergrunde sie bei einer Lampe eine menschliche Gestalt sitzen sahen, die vor sich auf einer steinernen Platte ein grosses Buch liegen hatte, in welchem sie zu lesen schien. (I, 255)

Ein Beispiel für durch keine äusseren Hindernisse oder inneren Hemmungen beeinträchtigte gerade Wegrichtung ist dagegen die summarische Darstellung der gleichen Endphase im zweiten Traum Heinrichs.

Da hörte er jenes einfache Lied wieder. Er lief den Tönen nach. (I, 278)

Dann stehen die Personen im Bann des Geheimnisvollen im Zielbereich, dessen Darstellung uns noch in anderem Zusammenhange beschäftigen wird.

Die besonders interessante Form einer nur visuellen Fortsetzung des Weges bis zum Ziel bietet der Weg des Pilgrims im zweiten Teil. Hier ergeht die Bitte um Führung an den Fels, den Heinrich zunächst für den Hofkaplan hielt, erfolgt die letzte Ausrichtung ebenfalls durch Ton und ein Lied und durch den Lichtstrahl, aber nur der Gesichtssinn, nicht der ganze Körper erreichen die “Herrlichkeit”. Entlang dem entgegenkommenden Lichtstrahl wird die Weglinie bis in den Raum des Jenseits durchgezogen.

Der Weg mit Cyane zu der Weitung des “geräumigen Platzes im Holze” (I, 325), der Durchgang “durch ein altes Tor” (I, 325) zur erneuten Weitung des Gartens sind dagegen wohl als der Beginn eines neuen Weges aufzufassen, der auf ein nicht mehr ausgeführtes Ziel zustenert⁷.

Betrachtet man schliesslich die – wenigen – räumlichen Angaben in der Schilderung von Heinrichs Reise von Eisenach nach Augsburg, so stellt man fest, dass auch hier das gleiche Grundmuster durchschimmert, das uns bei Hyazinth und den vielen Einzelwegen im “Heinrich von Ofterdingen”

6 Vgl. auch: “die Zeit ging immer schneller, als sähe sie sich nahe am Ziele.” (I, 94)

7 Das entspricht auch der Gliederung Ehrenspergers, der nach der Vision den Beginn einer zweiten, aber nicht mehr zu Ende geführten epischen Einheit ansetzt. A.a.O., S. 73.

begegnet ist oder zu dem die Wege im Roman den Schlüssel bilden. Die erste mühsame Phase erscheint gelegentlich zwischen den Gesprächen: "Wenn man so in Gebürgen reist" (I, 210), "der furchtbare Thüringer Wald lag im Rücken" (I, 229). Dann ebnet sich der Weg, die Umgebung wird klarer: "Der Weg war fest und trocken, [. . .] und die Gegenden, durch die sie kamen, fruchtbar, bewohnt und mannigfaltig." (I, 229). Zweimal, im vierten und im fünften Kapitel, weitet sich der Raum um Heinrich, danach wird der Weg als selbstverständlich nicht mehr erwähnt. In der Nähe des Ziels wird er jedoch wieder deutlich: "Heinrichen war schon die Gegend sehr reizend vorgekommen. Das lebhaft Getümmel der Stadt und die grossen, steinernen Häuser befremdeten ihn angenehm" (I, 268). Da den Kaufleuten der Weg bekannt ist, haben Licht und Ton hier vor allem eine aufmunternde Wirkung. "Das Haus des alten Schwaning fanden sie erleuchtet, und eine lustige Musik tönte ihnen entgegen. 'Was gilt's', sagten die Kaufleute, 'Euer Grossvater gibt ein fröhliches Fest. Wir kommen wie gerufen. [. . .]'" (I, 268). Schliesslich kommt Schwaning heraus und führt sie in den "hohen, erleuchteten Saal" (I, 269), in dem Heinrich Mathilde und Klingsohr begegnen wird.

Selbst Eros im Klingsohrmärchen geht dem Gedicht zufolge zunächst "auf dunkler Bahn", "über Strom und Land", "durch Wüstenein und durch der Wolken Land" (I, 297), während seine Ankunft in der Stadt durch das gleiche rasche und doch geleitete Zurücklegen einer Wegstrecke gekennzeichnet ist, das wir schon im Märchen von Hyazinth und in der Erzählung des Bergmanns beobachten konnten.

Obwohl die Wege in der Realität gewiss nicht geradlinig verlaufen, entsteht für die Wege der Dichtung durch die Abfolge von immer deutlicheren Phasen, durch die gerichtete Anstrengung, den gespannten Willen während des beschwerlichen ersten Teils der Wanderung, durch das offensichtliche Vordringen in eine dem Ziel naheliegende Zone, die ausdrückliche Bestätigung und Ermunterung durch die wegweisenden Stimmen und die Entgegenkommenden und das unwillkürliche Geführt- bzw. Getragenwerden durch den letzten Teil zum Endpunkt des Weges doch beim Leser der Eindruck einer jeden Umweg ausschaltenden, straffen Zielausrichtung, wie sie im Bild der geraden Linie vorstellbar ist.

Dazu kommt, dass es im Werk des Novalis keine Scheidewege gibt, allenfalls das Auffinden des Weges einige Verzögerung verursacht, seine Länge ermüdet. Doch wird die Bewegung leichter, freudiger und bestimmter, je mehr sie sich dem Ziele nähert. Nur diesen letzten Teil gestaltet Novalis in seinem Werk als eigentlichen räumlichen Weg.

Es fehlt nun, wie zum Teil auch schon aus den Zitaten ersichtlich ist, nie der Hinweis darauf, dass diesem äusseren Voranschreiten im Raum eine innere Entwicklung entspricht, sei es, dass der Dichter die Wirkung des Raums direkt mitteilt – am deutlichsten wohl bei Hyazinth, wo es heisst "und wie er wandelte, so veränderte sich auch sein Gemüt" (I, 94) – sei es, dass der Raum als gestimmter Raum seinen Mittelpunkt im Wanderer selbst

hat – “und doch erfüllten sie auch sein Herz mit grünen Farben und kühlem, stillem Wesen” (I, 94) – oder wie es Griessmann in seiner Schlussfolgerung allgemein für die an Novalis beobachtete romantische Raumgestaltung sagt, “Die Grenzen des Raumes fließen ins Ich hinüber”⁸.

Da es sich meistens – nicht immer, wie das Beispiel des Bergmanns zeigt – um reine Naturräume handelt, sind diese Zusammenhänge von Innenwelt und Aussenwelt bisher vor allem unter dem Gesichtspunkt der Bedeutung der Natur bei Novalis betrachtet worden⁹. Die räumliche Fügung der stetig fortlaufenden Wegstrecke, wo auch die Räume des Innehaltens nur einer kurzen Besinnung und Betrachtung dienen und im wahren Sinne des Wortes Durchgangsstufen sind, ist aber abgesehen von der in ihr gebotenen Gegenständlichkeit auch ein wesentliches Kennzeichen einer fließenden Entwicklung. Günther Müller sagt gerade im Bezug auf den Entwicklungsroman, ohne allerdings in den gewählten Beispielen auf die Romantik einzugehen:

Hier zeigt sich die funktionelle Bedeutung des *Raums* für den erzählerischen Aufbau [...]. Der Raum ist es, der im Zusammenspiel mit der Zeit die Phasenbildung gerade der meisten Entwicklungsromane bewirkt. Der Übergang der Hauptfigur von Stufe zu Stufe, von *einer* Art der Forderungen und Möglichkeiten zu einer anderen, wird im Übergang von Raum zu Raum besonders deutlich.¹⁰

Durch den ständigen rhythmischen Gang durch den Raum oder die Räume liegt der “Heinrich von Ofterdingen” an der Grenze, wo die Stufen der einzelnen Entwicklungsphasen unmerklich schon im Nahraum des Ziels vorbereitet werden und fast vollständig in eine durchgehende gerade Linie aufgelöst sind, wobei nur die längere Erzählzeit bestimmte Linienabschnitte wie mit der Lupe heraushebt.

Im äusseren Fortschreiten gleicht der “Ofterdingen” damit nicht nur dem Märchen von Hyazinth und Rosenblütchen, sondern ganz allgemein dem Ablauf der meisten Erlösungsmärchen, vorzüglich derjenigen, in denen der Jüngste die heilbringende Frucht oder Blume bringt, indem er unterwegs trotz des Durchlaufens der verschiedensten Reiche ohne innezuhalten nur nach und nach Ermunterung und Rüstzeug für das weitere Vordringen bekommt. Es scheint mir interessant, dass so auch vom Raum her bei Novalis Licht auf jene Beziehungen zwischen Poesie und Märchen fällt, die er immer wieder feststellend oder programmatisch zum Ausdruck gebracht hat.

8 Griessmann, Die Raumgestaltung in Friedrich von Hardenbergs “Heinrich von Ofterdingen” und Otto Ludwigs “Zwischen Himmel und Erde”, S. 242.

9 Brunsbach, Gaier u.a.

10 Günther Müller, Aufbauformen des Romans, in: Neophilologus 27, 1953, S. 1–14, S. 11.

Die zitierten Texte zeigen, dass der Weg in der Technik des erschlossenen Raums¹¹ geschildert wird und Bewegungsverbren vorherrschen. Obwohl der Weg so weitgehend mit der Wanderung der Personen, ihrer äusseren Bewegung und inneren Entwicklung identisch ist und die Wege deshalb oft als Symbol für den Weg nach Innen gedeutet worden sind, sollte man jedoch nicht übersehen, dass er als eine fast abstrakte Linie durch den Raum nur solange auf die einmalige Bewegung der Personen reduzierbar ist, als diese Bewegung sie querfeldein und durch einen völlig ungegliederten Ödbereich etwa als Wüste oder selbst als Wald oder Gebüsch führt, der allenfalls als Fläche aufwärts oder abwärts geneigt ist. Im klarer gegliederten Raum der weiteren Wegstrecke hat diese eine eigene, vom Wanderer unabhängige Existenz und tritt in ihrer Gegenständlichkeit als vorgegebene, zusammenhängende Raumlinie ausdrücklich in Erscheinung. Schon bei den wenigen räumlichen Hinweisen auf die Reise Heinrichs wird dies deutlich, wenn es heisst: "Die Kaufleute hatten den Weg öfterer gemacht" (I, 229), "Der Weg war fest und trocken" (I, 229), "den Weg zu den Höhlen zeigte" (I, 252), "durch die hohen Gassen" (I, 268), "die breite Wendeltreppe hinauf" (I, 268), "in jene Ferne verliert sich unser Weg" (I, 283). Der Weg in der Atlantiserzählung, der uns im folgenden Kapitel noch beschäftigen wird, ist nicht weniger real: "An der Seite des Weges war er in Gebüsch bis an die Pforten des Gartens ihr gefolgt, und dann auf dem Wege zurückgegangen" (I, 218), "der Weg war ihr noch in frischem Andenken" (I, 219), "als die Prinzessin durch ein fernes Geräusch veranlasst, den Weg hinunter [. . .] sah" (I, 219), "aber er verfehlte [. . .] den Weg" (I, 221).

Fabel bewegt sich über Treppen und Stiegen, die im Klingsohrmärchen die vorherrschende Wegform darstellen und wohl als der räumliche Ausdruck der kurzen, zum Teil verborgenen, aber beständigen Übergangsmöglichkeit zwischen den einzelnen Bereichen aufgefasst werden können, wobei natürlich nicht ausgeschlossen ist, dass Novalis im Falle Fabels diese Form hauptsächlich zur bequemen Verkürzung der Übergänge gewählt hat: "nach der Kuppel hinauf, zu welcher zwei breite Treppen von beiden Seiten des Saals sich hinaufschlangen" (I, 292), "stieg die Treppe hinauf" (I, 295), "fand, dass eine Treppe in ihm [dem Altar] hinunterging [. . .] und stieg im Dunkeln die Treppe hinunter" (I, 301), "ohne jedoch die heimliche Treppe zu entdecken" (I, 301), "wo eine Leiter herunterhing. Sie kletterte schnell hinauf" (I, 304), "Ungeziefer aller Art kribbelte auf den zerbrochenen Stiegen" (I, 307), "um die verborgene Treppe zu finden" (I, 308), "schlich sich zur Leiter" (I, 308), "weiches Moos polsterte die alten Stiegen" (I, 311), "Sie eilten die breiten Treppen hinan" (I, 313).

Im Naturraum ist der Weg markiert durch Reliefformen wie Tal (Hyazinth), Felsschlucht oder Flussbett (Heinrichs Traum) oder geradezu als

11 Der Raum ist nicht als Ganzes vom Dichter vorgegeben, bevor er Schauplatz der Handlung wird, sondern er entsteht gleichzeitig mit dieser, sozusagen unter der Berührung durch die Personen.

räumlicher Ausdruck für die Dynamik des Wegs durch Fluss ("Er solle nur immer an dem Flusse hinuntergehn", I, 240) und Strom ("schwamm er gemach dem leuchtenden Strome nach", I, 197). Vergleichbar mit den Wegen und Treppen der bewohnten Welt sind in der Einsamkeit des starren unterirdischen Raums die natürlichen Gänge – geradezu Hohlformen der Flüsse – oder die im Bergbau angelegten Schächte und Stollen, mit den Zwischenformen "eines in den Felsen gehauenen Ganges" (I, 196) und der "Stiege, die in den Berg hinein ging" (I, 201) in den Träumen.

Bezeichnend sowohl für die Eigenschaft als Weg wie auch als Linie ist die Doppelsinnigkeit all dieser Raumformen, das heisst die Tatsache, dass sie in beiden Richtungen durchlaufen werden können und durchlaufen werden, wie die Reisen der Kaufleute, die Spuren der Höhle, die Begegnungen mit Entgegenkommenden zeigen. Selbst die richtungsgebundenen Wasserläufe weisen nicht unbedingt – wie bei der Wanderung des Bergmanns und in Heinrichs Traum – in die gleiche Richtung wie die Fortbewegung der Personen, sondern auch in die entgegengesetzte: Der Quell bei Hyazinth kommt das Tal herab, das Hyazinth hinaufgehen soll, und Heinrich steigt zunächst in der Felsenschlucht bergan über "bemooste Steine [...] die ein ehemaliger Strom herunter gerissen hatte" (I, 196).

Eine ebenfalls gegenläufige Richtung entsteht durch die häufigen wegweisenden Lichtstrahlen: "aus der ihm schon von fern ein helles Licht entgegen glänzte" (I, 196), "sah ich von weitem eine Dämmerung, als wollte das Tageslicht einbrechen" (I, 201), "das vordere Licht funkelte wie ein glücklicher Stern" (I, 242), "Bald dünkte es ihnen, eine Helligung zu bemerken, die stärker wurde, je näher sie kamen" (I, 255). Es besteht kein Zweifel, dass die Wahrnehmung aus grösserer Entfernung – hier gesperrt – die Vorstellung eines geradlinigen Verlaufs der unterirdischen Gänge sehr fördert. Im zweiten Teil des "Ofterdingen" ist der Lichtstrahl sogar das einzige Medium einer natürlich geradlinigen Verbindung zum Zielraum: "Da drang durch die Äste ein langer Strahl zu seinen Augen und er sah durch den Strahl in eine ferne, kleine, wundersame Herrlichkeit hinein" (I, 321).

Alle Gestaltungsarten der Wege im dichterischen Werk weisen darauf hin, dass sie nicht nur als zielstrebige innere Entwicklung, sondern in ihrer räumlichen Erscheinung als Annäherung an die ihnen zugrundeliegende Idealform der Geraden als kürzeste Verbindung von Ausgangs- und Zielpunkt vorstellbar sind. Die Wege, auf denen Novalis den Leser in seinem Roman führt, entsprechen nicht dem "Weg der Erfahrung", den Heinrich als "mühsam und unabsehlich, mit unzähligen Krümmungen" kennzeichnet, sondern sie sind "Weg[e] der innern Betrachtung", "fast ein Sprung nur", wo der Wanderer "die Natur jeder Begebenheit und jeder Sache gleich unmittelbar anschaut, und sie in ihrem lebendigen, mannigfaltigen Zusammenhange betrachten, und leicht mit allen übrigen, wie Figuren auf einer Tafel, vergleichen kann." (I, 208).

Die Linie als "Hin und her Direction" in der Raumdarstellung

Bei der Untersuchung des Wegs und seiner Beziehung zur geraden Linie wurde bereits das in den zitierten Texten mehrfach zu beobachtende Phänomen der gegenläufigen Bewegungen oder Bewegungsrichtungen erwähnt. Nun ist aber diese Gegenläufigkeit nicht nur entlang eines konkreten Wegs, sondern auch entlang einer gedachten Linie für Novalis so charakteristisch und in seinem Werk, vor allem im "Heinrich von Ofterdingen", so häufig, dass die Untersuchung dieses Aspekts ausserhalb der reinen Wegbesprechung ein besonderes Kapitel beansprucht.

Solche gegenläufigen Entwicklungen des Geschehens auf derselben Raumstrecke entweder zwischen ihren Endpunkten oder auf einem dazwischenliegenden repräsentativen Streckenabschnitt finden sich vor allem zwischen zwei als Pole dargestellten Bereichen, zwischen denen ein konkreter Weg oder die abstrakte Verbindungslinie gleichsam zur Achse des Geschehens wird, indem der Dichter den Leser nötigt, den Raumabstand zwischen den Endpunkten oder ihren Vertretern auf dieser Achse in der Vorstellung zu wiederholten Malen in beiden Richtungen zu durchlaufen. Der Leser wird sich so dessen bewusst, dass das Geschehen auf der Verbindungsstrecke auf eine Vereinigung verschiedener Elemente abzielt. "Th[ese] und A[ntiithese] sind die Endpunkte der Linie. Die Linie ist die Synthese." (II, 162). "Jede Linie ist eine Weltaxe." (III, 594).

Als Musterbeispiel für eine solche Achse zwischen zwei Polen – zunächst als Weg, dann als zu überwindender Raum und schliesslich als Darstellung des gleichen Vorgangs in zwei verschiedenen Blickrichtungen – kann man zweifellos die Atlantiserzählung betrachten. Die beiden Pole werden zuerst als Palast und Landhaus mit dem in ihnen herrschenden Geist, den Lebensgewohnheiten der Bewohner und der Geschichte der Hauptpersonen vorgestellt. Die Handlung setzt ein, als die Prinzessin eines Tages allein spazierenreitet und das Landhaus entdeckt. Aber obwohl der Weg auch hier mit dem im vorangehenden Kapitel untersuchten Paradigma eine gewisse Ähnlichkeit hat, handelt es sich weder um eine einmalige bereichernde Erfahrung, wie auf den Wegen Heinrichs, noch um das endgültige Eintreten in eine neue Welt, wie für Hyazinth oder den Bergmann, sondern lediglich um das erste Glied einer langen Reihe von Annäherungen. Die Prinzessin kehrt nach der Entdeckung des Landhauses und seiner Bewohner auf dem gleichen Weg zum Ausgangspunkt zurück. Unmittelbar anschliessend durchläuft der Jüngling ebenfalls zum ersten Mal den ganzen Hin- und Rückweg, aber in umgekehrter Richtung: "An der Seite des Weges war er in Gebüsch bis an die Pforten des Gartens ihr gefolgt, und dann auf dem Wege

zurückgegangen." (I, 218). Als Nächstes beschreiben beide gleichzeitig am folgenden Tag den Weg bis zur Mitte und tauschen bei der Rückgabe des Karfunkels Gedicht und Kette aus. Nur diese Gegenstände setzen den Weg bis zu den Endpunkten fort, während Jüngling und Prinzessin zu ihren jeweiligen Ausgangspunkten zurückkehren. In der Folge wird dann die vielbegangene Wegstrecke räumlicher Ausdruck eines ständigen Austausches in weitgehend gemeinsam zurückgelegter hin- und herlaufender Wegrichtung:

Nach dieser Zeit vergingen wenig Tage bis zu ihrem zweiten Besuche, dem bald mehrere folgten. Der Jüngling ward unvermerkt ihr Begleiter bei diesen Spaziergängen. Er holte sie zu bestimmten Stunden am Garten ab, und brachte sie dahin zurück. (I, 220)

Die Liebesvereinigung in der Höhle in dem Raum zwischen den beiden Polbereichen beschließt einen abgebrochenen Rückweg der Prinzessin, die dann nach einem nochmaligen Hin und Her des Jünglings zwischen Höhle und Landhaus in dem Haus eine dauerhaftere Zuflucht findet.

Die im ersten Teil der Erzählung stärker im Vordergrund stehende Naturbetrachtung wird räumlich dadurch hervorgehoben, dass während der Jüngling nur bis an die Pforten der den Palast umgebenden Gärten vordringt, am andern Ende der Wegstrecke der Weg die Prinzessin bis in das Haus hineinführt, zunächst auf kurze Zeit bei den Besuchen, dann über längere Zeit als Versteck.

Im letzten Teil der Erzählung wird der Weg zwischen Landhaus und Palast nicht mehr erwähnt: der Jüngling erscheint mit der Prinzessin und dem Kind am Rande des Gartens, und in einer Folge von immer persönlicheren gegenläufigen Gesten und Bewegungen wird der letzte Zwischenraum, die vom Jüngling bisher noch nicht betretene Wegstrecke, überbrückt und überwunden:

Plötzlich wurde die Stille durch leise Laute einer unbekanntenen schönen Stimme unterbrochen, die von einer uralten Eiche her zukommen schienen. Alle Blicke richteten sich da hin. [...] indem er jedoch, wie der König seinen Blick nach ihm wandte, eine tiefe Verbeugung machte. [...] Der König kam gerührt auf ihn zu. Der Jüngling warf sich ihm bescheiden zu Füßen. (I, 224–225)

Danach folgt der Gesang und in seiner Mitte die Parallelhandlung zwischen dem Kind und dem Adler, wobei wiederum als erstes ein Gegenstand den ganzen Weg zurücklegt und am anderen Endpunkt der Linie verbleibt.

ein wunderschönes Kind auf dem Arme [...] das [...] lächelnd nach dem blitzenden Diadem des Königs die kleinen Händchen streckte, [...] als plötzlich [...] der Lieblingsadler des Königs, den er immer um sich hatte, mit einer goldenen Stirnbinde, die er aus seinen Zimmern entwandt haben musste, herabflog [...] Der Jüngling reichte sie dem Kinde, das darnach verlangte [...] (I, 227)

Nach dem zweiten Teil des Gesanges geschieht durch die Überwindung des kleinsten, nur noch "einige Schritte" (I, 225) ausmachenden Zwischenraums die endgültige Vereinigung und Versöhnung.

dann zog er [der König] die Prinzessin an seine Brust, drückte sie lange fest an sich und weinte laut. Er hob nun auch den Jüngling zu sich auf, und umschloss ihn mit herzlicher Zärtlichkeit. (I, 229)

In der Szene in den Gärten des Palastes gestaltet Novalis räumlich gesehen also noch einmal im Kleinen, was er zuvor in grossräumigeren Bewegungen seiner Personen zum Ausdruck brachte. Wir haben es im ganzen zweiten Teil der Erzählung einschliesslich der Gesänge mit vielfältigen Spiegelungen der von Prinzessin und Jüngling gelebten Annäherung zwischen den beiden ursprünglich voneinander entfernten und einander unbekanntem Polbereichen auf immer kleinerem Raum zu tun. Es gilt auch hier die Bemerkung aus dem "Allgemeinen Brouillon", die Strieder seinem Aufsatz 'Die Komposition der Lehrlinge zu Sais' voranstellte:

Die Figur des kleinsten Theils ist nichts, als die *Figur* der Urformation – Elementarformation – und diese ist nur der *figürliche* Ausdruck der Dynamischen Gemeinschaft – oder Composition. (III, 463)

Hatten die körperlichen Bewegungen in diesem letzten Teil bereits weitgehend einem raumüberwindenden Kräftespiel Platz gemacht, so schildern die lyrischen Einlagen, die Gesänge des Jünglings, den Vorgang des Märchens vollends in symbolischen Wegen. Es zeigt sich, dass die entsprechenden Stellen jeweils Ansichten des gleichen Vorgangs der Annäherung, jedoch in entgegengesetzter Blickrichtung darstellen.

Der Dichter steigt auf rauhen Stufen
Hinan, und wird des Königs Sohn. (I, 227)

Da tritt, gelockt von den Gesängen,
Der König in die Kluft hinein. (I, 228)

Erstaunlicher noch ist jedoch die Kernstelle des Gesanges. Hier finden wir nicht nur die gleiche Gegenläufigkeit der Raumüberwindung in den entscheidenden Verben "erklimmt" und "steigt hinab", sondern diese Zeilen stellen die Umkehrung der Entwicklung in der Erzählung dar. Wie dort die Prinzessin als erste zum Landhaus vorgedrungen war, dem Jüngling "auf ihrer Laute reizende Lieder [...] vorsang" und ihn in "dieser lieblichen Kunst unterrichtete" (I, 220) und es von dem Jüngling hiess, dass er ihr "seine ganze Seele" gab (I, 220), so liegt im Lied die handlungsfördernde Kraft beim Jüngling und zeigt, dass alle Phasen genauso gut in umgekehrter Richtung hätten durchlaufen werden können oder im ständigen Austausch von den beiden durchlaufen worden sind:

Er wandelt unter hohen Bäumen
Zu des Palastes ehernem Tor.
Die Mauern sind wie Stahl geschliffen,
Doch sie erklimmt sein Lied geschwind,
Es steigt von Lieb' und Weh ergriffen
Zu ihm hinab des Königs Kind. (I, 227)

Ja, man kann den Raumvergleich zwischen Haupterzählung und lyrischer Darstellung noch weiter fortsetzen und der Liebesvereinigung auf dem Heimweg zum Palast die Flucht von dort – "Der Klang der Panzer treibt sie fort", I, 227 – dem Erscheinen der jungen Familie am Hof das Eintreten des Königs in die Kluft gegenüberstellen. Die Umkehr der Richtungen zwischen den Polbereichen zeigt, dass die Vereinigung beider nicht als Ausgleich auf halbem Wege zu verstehen ist, sondern dass jedes Glied die ganze trennende Raumstrecke zurücklegen muss und es demgegenüber keine Rolle spielt, an welchem Ort die endgültige Synthese stattfindet. Dass der König nach der versöhnenden Vereinigung das als neues Wesen diese Synthese von Natur und Poesie im wahrsten Sinne des Wortes verkörpernde Kind "mit rührender Andacht gen Himmel" hebt (I, 229), weist ohnehin auf eine höhere räumliche Zuordnung hin.

Während in der Atlantiserzählung die räumlichen Verhältnisse dem Leser von vorneherein verhältnismässig überschaubar sind, wird im Klingsohr-märchen der ganz ähnliche Zusammenhang, wie fast alles in dieser Märchendichtung, erst nach genauerem Studium des Textes deutlich. Die Achse des Geschehens wird im Anfang noch unbestimmt gezogen und erst später durch die Wege Fabels näher bestimmt. Im Lied singt der "schöne Vogel" allgemein "Nicht lange wird der schöne Fremde säumen. / Die Wärme naht, die Ewigkeit beginnt." (I, 292), aber der schöne Fremde bleibt dem Leser ebenso unbekannt wie sein Aufenthaltsort. "Freyas Schoss" wird zwar als Endpunkt der Vereinigung genannt – "In Freyas Schoss wird sich die Welt entzünden / Und jede Sehnsucht ihre Sehnsucht finden." (I, 292) – doch entsteht wenig später über diesen Pol der Achse wieder einige Unklarheit, wenn der König sagt: "Eisen, wirf du dein Schwert in die Welt, dass sie erfahren, wo der Friede ruht." (I, 293). Dabei kann mit Friede sowohl Freya gemeint sein als das zu erreichende Ziel des Märchens, das goldene Zeitalter. Der Splitter aus dem Arcturreich überbrückt dann den Raum und fällt in die Menschenwelt, aber seine magnetische Kraft weist rückwärts: "damit sie erfahren, wo der Friede ruht", "nach Norden" (I, 294), wie der Schreiber herausbringt. Dorthin erfolgt die durch den Splitter ausgelöste Gegenbewegung des Eros.

Die kleine Schlange blieb getreu:
Sie wies nach Norden hin,
Und beide folgten sorgenfrei
Der schönen Führerin. (I, 297)

Während der Unterbrechung von Eros' zielgerichteter Reise wird die Verbindung in beiden Richtungen durch die allerdings verschiedenen Wege Fabels unter und über der Erde hergestellt. Sie zieht zwischen beiden Bereichen hin und her, bis Eros von magnetischen und galvanischen Kräften geleitet zu Freya gelangt. Seine Her-Bewegung entspricht der Hin-Bewegung des eisernen Splitters, und beide rahmen Fabels Wege ein, deren Eingreifen die nach Eros' Aufbruch durch die Herrschaft des Schreibers plötzlich feindlich gewordene polare Spannung zugunsten des Arcturreichs entscheidet.

Nicht immer ist die Gegenläufigkeit wie im Klingsohnmärchen und in der Atlantiserzählung an tatsächliche Bewegungen geknüpft. Vor allem auf der Gesprächsebene wandern die Gedanken häufig allein von Evokationen veranlasst von einem Pol zum andern. Im vierten und fünften Kapitel vollzieht sich die imaginäre Wanderung zwischen Europa und dem Morgenland ausschliesslich in Gesprächen und wird nur zweimal in der engen Umgebung des Bergschlosses als Weg Heinrichs zur Morgenländerin und mit ihr ins Schloss zurück und später als Weg zum Einsiedler und zurück in räumliches Geschehen innerhalb der eigentlichen Handlung umgesetzt. Die Ritter erzählen zunächst von ihrem Kreuzzug ins Morgenland (hin), und der Hausherr erwähnt das morgenländische Mädchen in seinem Haus, das er bei seiner Rückkehr mitgebracht hat (her). Er fordert Heinrich auf, an dem bevorstehenden Kreuzzug teilzunehmen, und überlegt schon, "ob wir nicht übers Jahr in der grossen weltherrlichen Stadt Jerusalem als frohe Sieger beieinander sitzen [(hin)], und uns bei vaterländischem Wein an unsere Heimat erinnern [(!)(her)]" (I, 231) Zulima erzählt von ihrer Heimat, in die sie sich zurücksehnt (hin), der Einsiedler von seiner an Todesfällen reichen Rückkehr nach Europa (her). Das Buch in provenzalischer Sprache, also europäischer Herkunft, gehörte einem Freunde des Einsiedlers, der in Jerusalem verstarb (hin), und er hatte es an sich genommen und in die Höhle mitgebracht (her). Ohne dass der Dichter die Reiserouten auch nur annähernd plastisch ausgestaltet, wird die Vorstellung des Lesers ständig von einem Endpunkt der Linie zum andern geführt.

Diese Struktur lässt sich auch hier bis in die Abfolge der evozierten Bereiche in den lyrischen Einlagen verfolgen, wo ähnlich wie in der Atlantiserzählung die entgegengesetzte Raumrichtung eingeschlagen wird. Die Ritter waren von Europa aufgebrochen und dorthin zurückgekehrt, der Kreuzgesang beginnt mit dem Ruf des heiligen Grabes, der von Wind und Pilgern nach Europa gebracht, dort Streiter sammelt und nach Jerusalem bringt. Zulima ist aus dem Morgenland nach Europa verschlagen worden, im Lied wandern ihre Gedanken von "unter fremdem Himmel" (I, 234) in die Heimat zurück. Der am Ende des Liedes ihr wieder schmerzlich zum Bewusstsein kommenden Trennung von dem "ferne[n] mütterliche[n] Land" (I, 235) entspricht das Bemühen Heinrichs auf dem Rückweg zum Schloss, die "sinkende Hoffnung seiner Begleiterin, ihr Vaterland dereinst wieder-

zusehn, zu beleben" (I, 238). Im Austausch von Band und Schleier zwischen Zulima und Heinrich wird schliesslich die Gegenläufigkeit am Ende des vierten Kapitels noch einmal auf kleinstem Raum verkörpert. Im Gesang des Einsiedlers, dessen irdische Wallfahrt in der Höhle zu Ende geht und der bereits am Ort seiner Rückkehr angelangt ist – "Friedrich und Marie von Hohenzollern kehrten auf dieser Stelle in ihr Vaterland zurück" (I, 257) – verlängert sich die Achse seiner irdischen Bewegungen durch den Raum darüberhinaus ins Jenseitige, wenn er am Ende seines Liedes singt: "Werd ich einst von hier getragen, / Schau ich dankbar noch zurück." (I, 255).

Der ganze Roman "Heinrich von Ofterdingen" ist auf einer ähnlichen Spannung aufgebaut. Wohl schildert der erste Teil im geographischen Raum Heinrichs Reise von Eisenach nach Augsburg, also von Norden nach Süden, aber im ersten Kapitel spielt bei der Nennung von geographischen Namen die umgekehrte Wegrichtung des Vaters von Süden nach Norden die Hauptrolle und erscheint als Reise von Rom nach Augsburg in dreimaliger Evokation in der Erinnerung der Eltern. Dass diese aber bereits eine Rückkehr ist, wird deutlich, wenn der Vater sagt, dass er die Mutter schon kannte und nur von der Fremde angelockt worden war, und wenn er in seinem römischen Traum in seine Vaterstadt zurückkehrt. Der Leser, der Heinrich im Traum von seinem Elternhaus weg zur blauen Blume begleitet hatte, wird im Traum des Vaters zu eben dieser in die Heimat beider zurückgeführt. Das legen die vom Vater als dem Sohn selbstverständlich bekannten genannten Namen hier schon nahe, obgleich die Bestätigung erst im zweiten Kapitel folgt.

Am Ende des väterlichen Traums, der das Kapitel beschliesst, läuft die Bewegung von dem äussersten im Traum erreichten Punkt in umgekehrter Reihenfolge der Etappen wieder rückwärts bis Augsburg:

Dann erinnere ich mich nur, dass wieder jene Blume und der Berg und der Greis vorkamen; [...] Ich nahm Abschied von meinem gastfreien Wirt [...] wenn ich nicht bald darauf Rom verlassen hätte, und ungestüm nach Augsburg gereist wäre. (I, 202)

Die Rückwendung der Mutter mit ihrer Überlegung, dass sie "längst einmal nach Augsburg ins väterliche Haus kommen und dem Grossvater den noch unbekanntem lieben Enkel [hätte] mitbringen sollen" (I, 202) leitet das zweite Kapitel ein mit Reiseplänen in eine Gegend, von der Heinrich oft in Erzählungen von der Mutter und manchen Reisenden gehört und in die er "oft vergeblich sich gewünscht hatte" (I, 203). Gleichzeitig mit dem Aufbruch und Ausritt und mit der Wahrnehmung neuer Gegenden wandern Heinrichs Gedanken rückwärts, der Text evoziert "seinen Vater", "seine Geburtsstadt", "Trennung", "bisherige Welt", "Eisenach" – hier erst wird der genaue Ausgangspunkt der Reise genannt –, "die verlassene Landschaft" (I, 204–205) und gipfelt in dem zusammenfassenden, zweimal hin und her pendelnden Satz:

und er sah nach Thüringen, welches er jetzt hinter sich liess, mit der seltsamen Ahndung hinüber, als werde er nach langen Wanderungen von der Weltgegend her, nach welcher sie jetzt reisten, in sein Vaterland zurückkommen, und [hier wird die Synthese der Pole angedeutet] als reise er daher diesem eigentlich zu." (I, 205)

Nach diesem vorübergehenden Ausgleich wird durch die längeren Gespräche der Mutter und der Kaufleute über "Schwaben" (I, 205) und das "südliche Deutschland" (I, 206) die Aufmerksamkeit des Lesers eindeutig in die südliche Richtung gelenkt, bis wieder eine Umkehrung der imaginären Wegrichtung erfolgt, einmal durch die doppelte Zugehörigkeit Heinrichs zu den Polen – "Euer Name, als Fremder, und Eure nahe Verwandtschaft mit dem alten Schwaning" (I, 206) – und dann durch die selbstverständliche und nur natürliche Voraussetzung von Heinrichs Rückkehr – "so werdet Ihr gewiss unsrer Vaterstadt eine ähnliche Zierde in einer holdseligen Frau mitbringen, wie Euer Vater." (I, 206). Die heimkehrende Mutter dankt für "das schöne Lob ihres Vaterlandes, und die gute Meinung von ihren Landsmänninnen" in dem gleichen Satz, in dem der ausreisende "gedankenvolle Heinrich [...] mit innigem Wohlgefallen der Schilderung des Landes, dessen Anblick ihm bevorstand" zuhört (I, 207).

Während so am Anfang der Reise ausführlich vom Ziel gesprochen und der Weg bereits im Geiste zurückgelegt wird, findet nach der Ankunft in Augsburg ein ständiger Rückverweis statt. Schwaning kündigt "meine Tochter und meinen Enkel aus Eisenach" (I, 269) an. Dass sich der Grossvater und Klingsohr nach Heinrichs Vater und nach seiner Reise erkundigen, ergibt sich von selbst, aber in beachtenswerter Symmetrie zu den vorausweisenden Bemerkungen der Kaufleute über die Auswirkungen der "klaren warmen Luft des südlichen Deutschlands" (I, 206) auf die Sitten stehen Schwanings rückwärtsweisende Neckereien des schüchternen jungen Thüringers:

Man merkt es, dass du aus Norden kömmt [...] Wir wollen dich hier schon auftauen. (I, 270)

In seinem Vaterland kommt der Frühling spät. (I, 270)

Im Gespräch mit Klingsohr ersteht dann die Räumlichkeit des Reisewegs von Eisenach nach Augsburg in streng rückläufiger Entwicklung. Nachdem zunächst der Gang mit Mathilde und Klingsohr durch die Strassen der Stadt hinaus bereits dem Eintritt in Begleitung der Mutter und der Kaufleute entspricht, werden die verschiedenen Etappen von der noch klar zu bezeichnenden Nähe bis zum Horizont und darüber hinaus zurück zur Vaterstadt evoziert:

"Wo seid Ihr hergekommen?" fragte Klingsohr – "Über jenen Hügel herunter", erwiderte Heinrich. "In jene Ferne verliert sich unser Weg." – "Ihr müsst schöne

Gegenden gesehn habet." – "Fast ununterbrochen sind wir durch reizende Landschaften gereiset." – "Auch Eure Vaterstadt hat wohl eine anmutige Lage?" (I, 283)

Unmittelbar danach führt jedoch Klingsohr den Leser in umgekehrter Richtung wieder nach Süden zurück, wenn er in nahezu chronologischer Abfolge die Reise Heinrichs in seiner Deutung – fast möchte man sagen, in einer Gebrauchsanweisung des Dichters¹² – hererzählt:

Ich habe wohl gemerkt, dass der Geist der Dichtkunst Euer freundlicher Begleiter ist. Eure Gefährten sind unbemerkt seine Stimmen geworden [Erzählungen der Kaufleute zu Beginn der Reise] [. . .] Das Land der Poesie, das romantische Morgenland, hat Euch mit seiner süßen Wehmut begrüßt [Zulima]; der Krieg hat Euch in seiner wilden Herrlichkeit angedredet [Bergschloss], und die Natur und Geschichte sind Euch unter der Gestalt eines Bergmanns und eines Einsiedlers begegnet. (I, 283)

Heinrichs anschliessender Ausruf "Ihr vergesst das Beste, lieber Meister, die himmlische Erscheinung der Liebe" (I, 284) mit seiner Anspielung auf Mathilde bringt den Leser vollends nach Augsburg zurück.

Der zweite Teil des Romans beginnt mit einer ähnlichen Rückwendung von einem neuen Raumpunkt, dem Gebirge, aus. Der Rückblick auf Augsburg und die Erinnerung an den Hofkaplan, der Heinrich in Eisenach unterrichtete, sind zugleich Evokationen der beiden Endpunkte der im ersten Teil durchlaufenen Raumlinie und gestatten dem Leser, den Pilgrim als Heinrich zu identifizieren. Durch das Erkennen von Mathildens Stimme und dann die Erwähnung des Grafen von Hohenzollern und des Vaters in Eisenach im Gespräch mit Cyane, das zudem mit dem oft zitierten "Wo gehn wir denn hin? 'Immer nach Hause'" (I, 325) ausklingt, wird der Leser noch einmal in grossen Etappen die Reise zurückgeführt. Im Gespräch evoziert dann Sylvester die Reise des Vaters durch die Erinnerung an seinen Besuch in Rom, und wir erfahren von Heinrich mehr über das Leben in seinem elterlichen Hause als zu Beginn des Romans.

Nach allem Vorangegangenen kann man vermuten, dass die Beschreibung von Sylvesters Elternhaus am Ätna, von dem aus er also über Rom ins Gebirge bei Augsburg gekommen ist, zur Wiederaufnahme und Verlängerung der Achse nach Süden dienen sollte, worauf auch die für die Fortsetzung des Romans geplanten Etappen Heinrichs hinweisen. Noch in der für das Romanende geplanten "Vermählung der Jahreszeiten" finden wir eine Rückkehr zu dem in den allerersten Sätzen geschilderten Ausgangsraum des Romans:

12 Vgl. auch Hannelore Link, Abstraktion und Poesie im Werk des Novalis, S. 170, "Mit dieser Selbstdeutung aus dem Mund einer seiner Gestalten ist dem Leser des Romans ein präziser Hinweis zur 'symbolischen' Lektüre gegeben."

Noch dünkt ihm [. . .]

Flüchtige Schimmer des Mondes erhellten die klappernden Fenster (I, 355).

“Heinrich von Offerdingen” bietet niemals ein einsinniges Fortschreiten im Raum, sondern veranlasst eine ständige Hin- und Herbewegung der Leservorstellung entlang der Hauptachse des Romans oder ihrer in der Ausrichtung auf das Morgenland oder das Arcturreich gegebenen Abbilder und Erweiterungen.

Bei all diesen Beobachtungen ist es schwer, nicht an die Rolle zu denken, welche die “Hin und her Direction” (II, 117) oder der “Ordo inversus” (II, 127) in den Fichtestudien spielt und die Mähl in seiner Einleitung zu diesen Studien (II, 29–103) als Methode wie folgt würdigt:

Dies führt zur “Hin und her Direction” als der virtuos geübten Methode des Novalis, die seinen eigenen Denkansatz gegenüber Fichte bezeichnet und die zugleich seine wiederholte Einschränkung der Philosophie als einer bildlich verkehrten Reflexionsform des im Gefühl ursprünglich Gegebenen bedingt. (II, 47)

Wichtiger allerdings ist die bereits hier erarbeitete Methode, die sich auf die allgemeine Regel vom “Ordo inversus” gründet [. . .] und die in den gegenläufigen Denkoperationen des “Hin und her”, “Vor- und rückwärts”, “Hereinwärts und herauswärts”, “Von unten hinauf und von oben hinunter” etc. erprobt wird. Sie wird von nun an, bei allen wechselnden Problemstellungen, nicht wieder preisgegeben, auch wenn erst in der II.–III. Gruppe sich das methodische Interesse als solches in den Vordergrund schiebt. (II, 92, Anm. 16)

Um die Vielzahl der Anwendungsbereiche deutlich zu machen, seien hier einige charakteristische Beispiele angeführt.

Zwey Weisen die Dinge anzusehn – von oben herunter oder von unten hinauf – durch diesen Wechsel wird positiv, was erst negativ war und vice versa. Man muss beyde Weisen auf einmal brauchen. (II, 274)

Jede Wissenschaft kann von unten hinauf und v[on] oben hinunter gehn – Erstes – synthetisch – letzteres analytisch. Alle Philosophie kann als Wissenschaft diese beyden Wege gehn. Fichte ist den analytischen Gang nach einem synthetischen Princip gegangen. Ich gehe den synthetischen und analytischen Weg zugleich – Ich betrachte jeden Schritt vor und rückwärts – (II, 192)

Regel – Spiel. Stoff – Form. Seyn – Schein. Alle solche Sätze sind Wechselsätze. Die Entwicklung aller Gegensätze wird die Philosophie seyn. Es sind die Endpunkte der Linie – als des einfachen Ganzen – die Sphäre der Linie wird von den Endpunkten bestimmt. (II, 186)

Triadik enthält die Gesetze der Vorstellung – die Linie – *hin*, Dyadik die Gesetze der Anschauung – die Linie – *her*. (II, 165)

Der analytische Gang muss ein synthetischer seyn et vice versa – es kommt nur darauf an, an welches Ende man sich stellt. (II, 144)

/Die Wissenschaftslehre muss die Mathematik begründen. Sie geht *hin* – letztere *her* – Subjectiv – objectiv/

/Transscendenz und Immanenz ist Eins, nur umgekehrt./ (II, 158)

Die Morgenländische Art zu schreiben ist die Natürliche, wenn mit der rechten Hand geschrieben wird. Die Unsrige ist malerisch, bildlich, künstlich – Jenes die *hin* – dieses die *herkommende* Reihe. Jene subjectiv – diese objectiv. (II, 156)

Die transscendente Natur ist zugleich immanent – so auch die immanente Person ist transscendent zugleich – und auch umgekehrt. [. . .] Es sind einerley Wesen – nur umgekehrt. Sie correspondiren aufs genaueste. Bildlich sind sie, wie zwey Pyramiden die Eine Spitze haben. Sie sind wie Eine Linie. *Her* ist sie das Bild der Natur – *hin* das Bild des Ich. (II, 157)

Die Natur wird transzendent, indem sie heruntersteigt – die Person, indem sie heraufsteigt. (II, 160)

Die gleiche Denkweise und Struktur der Vorstellungen bestimmt offensichtlich weitgehend die Handhabung des Raums im dichterischen Werk. Eine deutliche, nicht nur formale, sondern auch inhaltliche Entsprechung zu den beiden letzten Zitaten ergibt sich zum Beispiel aus Ulrich Gaiers Analyse der „Lehrlinge zu Sais“¹³, wenn er – allerdings ohne die Parallele zu den Fichtestudien zu ziehen – den Ausspruch der Blumen und des Quells „Wir gehn auch nur hier durch“ (I, 94) wie folgt kommentiert:

Auch von dieser Seite her erscheint die Natur unter neuem Aspekt: sie versteht sich als etwas, das „auch nur hier durch“ geht, also auf einem Weg, Übergang, *transitus* begriffen ist, so wie Hyazinth auf dem Weg zur Mutter der Dinge durch das Tal wandert. Nur ist seine Richtung der der Naturdinge entgegengesetzt: sie kommen aus der Gegend des Ursprungs her, während er dorthin strebt.¹⁴

und interpretiert:

Hyazinth strebt zur Mutter der Dinge, Blumen und Quell in die entgegengesetzte Richtung mit anderem Ziel. Blumen und Quell haben zwar persönliche Eigenschaften, sind aber noch keine Personen; Hyazinth hat zwar die Weite des Gefühls, aber noch nicht die Allheit und Unendlichkeit der Natur. Für beide ist die Mutter der Dinge das Ideal: für die Natur als Person, für Hyazinth als Allumfassende.¹⁵

Neben den bereits betrachteten grossen oder grösseren Raumachsen gibt es im dichterischen Werk zahlreiche Stellen, wo ein Geschehen mit solchen gegenläufigen Bewegungen oder Entwicklungen entlang einer Linie auf oft sehr kleinem Raum dargestellt wird. Dazu gehören die häufigen Szenen der

13 Gaier, *Krumme Regel*. Novalis' 'Konstruktionslehre des schaffenden Geistes' und ihre Tradition.

14 A.a.O. S. 22.

15 A.a.O. S. 23.

Ankunft und Aufnahme, des Entgegenkommens und Hereinführens in der Begegnung, das Wechselspiel von Natur und Person in Sätzen wie "und Heinrich, der sich nach Einsamkeit sehnte, und von der goldenen Ferne gelockt wurde, die durch die engen, tiefen Bogenfenster in das düstre Gemach hineintrat, erhielt leicht die Erlaubnis, sich ausserhalb des Schlosses besehen zu dürfen. Er eilte ins Freie [. . .]" (I, 233–234) oder erstaunliche Sätze wie:

Während eine Musik aus der Ferne sich hören liess und eine kühlende Flamme aus Kristallschalen in die Lippen der Sprechenden hineinloderte, erzählten die Fremden merkwürdige Erinnerungen ihrer weiten Reisen. (I, 106)

So auch kann es vor der Ankunft in Augsburg heissen: "Schon nahte sich ein Dichter, ein liebliches Mädchen an der Hand, [. . .]" (I, 268), während doch Heinrich auf Klingsohr und Mathilde zureist. Auch die Personen der von fernher kommenden Fremden, die den Aufbruch in die Ferne veranlassen, gehorchen diesem Prinzip.

Besonders häufig sind derartige Stellen im epischen Werk, aber sie finden sich auch in der Lyrik – ganz früh schon in einem Jugendgedicht an Bürger:

Will den Berg mich zu erklimmen mühen,
Den herunter Bürgers Quelle fällt. (I, 495)

Auch in den "Geistlichen Liedern" gibt es solche Bewegungsfiguren:

D! dann neigt sich Gott herüber,
Seine Liebe kommt uns nah,
Sehnen wir uns dann hinüber,
Steht sein Engel vor uns da, (I, 175).

O! geht hinaus auf allen Wegen,
Und holt die trenden herein,
Streckt jedem eure Hand entgegen,
Und ladet froh sie zu uns ein. (I, 160)

Im letzten Beispiel bildet die durch die Plurale an beiden Enden geschaffene Vielzahl von Einzellinien allerdings schon die Verbindung von zwei Grossbereichen, wie wir sie auch in den "Hymnen an die Nacht" und im "Lied der Toten" wiederfinden, wo sie einmal von den Lebenden her und einmal von den Toten aus gesehen gestaltet wird.

Hans Joachim Schrimpf weist in seiner Analyse von Novalis' "Lied der Toten" darauf hin, dass in den letzten vier Strophen die pulsierende Bewegung von aus dem Herzen Gottes her bis zum Kreis der Toten und darüberhinaus zu den Verstorbenen in den Gräbern und schliesslich zu den Lebenden dargestellt ist¹⁶. Die jeweils damit verbundenen Aufforderungen

16 Schrimpf, Novalis/Das Lied der Toten, in: Die deutsche Lyrik, Form und Geschichte, hrsg. von Benno von Wiese, S. 414–429.

weisen in die umgekehrte Richtung. Die Toten – und darin ähneln sie den Personen im epischen Werk – durchlaufen den ganzen Raumabstand vom innersten Herzen Gottes bis zu den Freuden der Menschen in beiden Richtungen, ihre Bewegung erscheint sinnvoll und ist ganz überschaubar, und deshalb hat dieses Lied den gleichen zuversichtlichen Ton wie der "Heinrich von Ofterdingen" und die "Lehrlinge".

Das Ich der "Hymnen an die Nacht" jedoch steht an demjenigen Punkt der Achse, bis zu dem sich die Macht der beiden Bereiche – Licht und Nacht, Welt und Himmel, Leben und Tod – zu erstrecken scheint. Räumlich kommt die schmerzhaft Zerrissenheit dadurch zum Ausdruck, dass dies Ich auf der gleichen Stelle verharrt, "einsam stand", "kraftlos", "vorwärts nicht konnte und rückwärts nicht", wie es in der dritten Hymne heisst (I, 135). Dieses Ich kann sich nur "wenden" (I, 131), "nach Hülfe umherschauen" (I, 135), sich "sehnen" und "hinüberschauen" (I, 137) oder im Bereich des Lichts "gern [...] die fleissigen Hände rühren, überall umschaun [...] rühmen [...] betrachten [...]" (I, 137). Die sonst bei Novalis so häufigen Bewegungsverbren fehlen. Diejenigen Erfahrungen, die einer Hin und her Direction entsprechen – und sie sind auch in dieser Dichtung verhältnismässig zahlreich – beziehen sich bei genauerem Zusehen meist auf den sehr engen Gesichts- und Gefühlskreis des nahezu bewegungslosen Ich.

ein ernstes Antlitz seh ich froh erschrocken, das sanft und andachtsvoll sich zu mir neigt (I, 133)

dass aus alten Geschichten du himmelöffnend entgetrittst und den Schlüssel trägst zu den Wohnungen der Seligen (I, 135)

du Nachtbegeisterung, Schlummer des Himmels kamst über mich – die Gegend hob sich sacht empor; über der Gegend schwebte mein entbundner, neugeborner Geist. (I, 135)

ich faste Ihre Hände, und die Tränen wurden ein funkelndes, unzerreissliches Band. (I, 135)

Oder aber die zweiseitige Ausrichtung spiegelt das Warten an der Grenze, die Vorstellung wandert nicht von einem Endpunkt der Achse zum andern, sondern vom Standpunkt des Ich nach beiden Seiten. Es wird keine einigende Entwicklung, sondern ein Auseinanderstreben entgegengesetzter Kräfte geschildert.

wer oben stand auf dem Grenzgebürge der Welt, und hinübersah in das neue Land, in der Nacht Wohnsitz – wahrlich der kehrt nicht in das Treiben der Welt zurück, in das Land, wo das Licht in ewiger Unruh hauset. (I, 137)

bis die willkommenste aller Stunden hinunter ihn in den Brunnen der Quelle zieht – das Irdische schwimmt obenauf, wird von Stürmen zurückgeführt, aber was heilig durch der Liebe Berührung ward, rinnt aufgelöst in verborgenen Gängen auf das jenseitige Gebiet (I, 137)

weil die Nacht dir abwendig macht die Dienenden, säetest du in des Raumes Weiten die leuchtenden Kugeln [...] zu verkünden [...] deine Wiederkehr – in den Zeiten deiner Entfernung. (I, 133)

die Mutter schickte mit meinen Geschwistern mich, zu bewohnen deine Welt [...] In wilden Schmerzen erkenn ich deine Entfernung von unsrer Heimat, deinen Widerstand gegen den alten, herrlichen Himmel. (I, 139)

Es ist ein Ausgeliefertsein an die Kräfte der Polarität ohne eigene Bewegung, das aus diesen Texten spricht. So tritt auch das "entsetzliche Traumbild" "furchtbar zu den frohen Tischen", doch sein "Pfad" bleibt den Lebenden unüberschaubar und geheimnisvoll. (I, 143) Mit dem Übergang zur christlichen Ära in der fünften Hymne spielen sich die durch ihre Gegenläufigkeit gekennzeichneten Vorgänge nicht mehr auf der menschlichen, sondern auf der göttlichen Ebene ab: Rückzug – Ausgeh'n über die Welt, Auferstehung – Grablegung der alten Welt. Erst nachdem Christus ganz bis zu dem einen Endpunkt der Achse in die Welt vorgedrungen ist, wird das Erreichen des andern Endpunkts, zu dem er den Weg weist, möglich und setzt mit einer plötzlichen Häufung von Bewegungsverbren in den letzten Prosasätzen ein.

sehen dich eilen mit voller Sehnsucht in des Vaters Arm [...] Die Mutter eilte bald dir nach [...] Tausende zogen [...] dir nach (I, 149)

Diese Bewegung gipfelt später in den Versen:

Getrost, das Leben schreitet
Zum ewgen Leben hin; (I, 153)

Die sechste Hymne schliesslich evoziert nun zunächst zu wiederholten Malen die beiden Polbereiche: "Lichtes Reichen – Himmelsufer", "Nacht – Tag", "Fremde – nach Haus" (I, 153), "Welt – Heimat" (I, 155). Es kommt noch einmal zu einem durch mehrfache Gegenläufigkeit gekennzeichneten, überbrückenden Kräftespiel:

Mir däucht, aus tiefen Fernen scholl
Ein Echo unsrer Trauer.
Die Lieben sehnen sich wohl auch
Und sandten uns der Sehnsucht Hauch. (I, 157)

Dann erreicht die letzte Strophe das angestrebte Ziel.

Auch in den "Hymnen an die Nacht" spielt also die Gegenläufigkeit eine vielleicht weniger offensichtliche, aber nicht unbedeutende Rolle. Es ist bemerkenswert, wie es Novalis gelingt, nicht nur zum Schluss die wie in andern Werken auf Synthese gerichtete Bewegung, sondern auch die ihr vorangehende ohnmächtige Bewegungslosigkeit räumlich mit Hilfe dieses Prinzips darzustellen und auch die christliche Vorstellung von der Erlösung durch Christus diesmal nahtlos in seine persönliche Denkweise der Hin und her Direction einzufügen. Die Hin und her Direction erweist sich somit als eine allgemeinere und grundlegendere räumliche Bauform als die Zuordnung zu Höhe und Tiefe.

Der Punkt als Markierung der Sonderstellung im Raum

Die beiden vorangehenden Kapitel haben gezeigt, dass die lineare Raumdarstellung als Weg eng mit Bewegung und innerer Entwicklung verknüpft ist und als Achse einem in Etappen bewusst werdenden Kräftespiel und Ausgleich zwischen zwei Polen entspricht. Dabei war schon kurz die Bedeutung des Ziels oder der beiden Pole als Endpunkte für das Entstehen einer Linie durch den Raum hervorgehoben worden, doch hatte andererseits die zumeist breiter angelegte Schilderung dieser Räume Anlass gegeben, eher von Bereichen als von Punkten zu sprechen. Die Zielbereiche zeichnen sich dadurch aus, dass hier das Geschehen zur Ruhe kommt, indem es seinen Abschluss findet. Aber ausserhalb des Zielbereichs gibt es auch auf dem Weg schon Halte, an denen die Fortentwicklung der Betrachtung oder Besinnung weicht, wo der die Personen umgebende Raum nicht mehr als eine noch zu durchlaufende Strecke erscheint, sondern als reiner Anschauungsraum oder gestimmter Raum Wert und Harmonie symbolisiert. Diese Räume sollen uns in den beiden letzten Kapiteln der Arbeit beschäftigen.

Es zeigt sich zunächst, dass die Orte des Innehaltens und der Besinnung räumlich stets auf die gleiche Art markiert sind. Nicht nur dass sie sich ausweiten durch den Rundblick oder im starren Raum als vorgegebene Weitungen des vorher schmalen Ganges erscheinen, wir finden insbesondere im "Heinrich von Ofterdingen" dort auch stets ganz bestimmte Raumelemente vor. Im Naturraum sind dies die Quelle und ihre Sonderform der Springquell, die Flamme und der Baum, im Bereich der Wohnstätten vor allem vom Menschen geschaffene Elemente wie Tisch und Altar. Die Umgebung ist dann, wie wir später sehen werden, verschieden ausführlich dargestellt.

Diese Elemente sind nicht als Motive zu verstehen, die sich jedesmal auch dort finden und nur dem Schmuck oder der symbolischen Ausstattung dienen. Abgesehen von der ihnen eigenen Symbolkraft als Wasser und Flüssiges, als höhere Pflanze¹⁷ oder als Zeichen der menschlichen Gemeinschaft und Religiosität spielen sie eine ganz besondere Rolle beim Raumaufbau, sei es, dass von ihnen die Raumbeschreibung ihren Ausgang nimmt, sei es, dass sie die einzige Stelle sind, an der ein nur genannter, evozierter Raum durch die Beschreibung oder erneute Evokation eines seiner

17 "Die Bäume scheinen unter allen Pflanzen die Edelsten, weil ihre unzähligen Individuen so sehr mittelbar nur noch an der Erde hängen und gleichsam schon Pflanzen auf Pflanzen sind." (III, 663).

Teile aufleuchtet, sei es, dass sie eine allein stehende Raummarkierung darstellen.

Mit Ausnahme des Springquells im Klingsohrmärchen, der ein Element unter vielen ist und nur durch seine Mittelpunktsfunktion hervorgehoben wird, sind diese Raumelemente fast immer Träger einer zuerst nahezu punktförmigen Raumbeschreibung des Novalis, die die Aufmerksamkeit des Lesers auf einen kleinsten Raumausschnitt konzentriert und erst dann in manchen Räumen oder aber im Gespräch mit seinen Evokationen sich wieder entspannen und ausdehnen lässt. Betrachten wir darüber hinaus die Naturerscheinungen, so haben sie gemeinsam, dass sie trotz der ihnen innewohnenden, aufstrebenden Dynamik an einen festen Ort gebunden sind und dass sie einen einzigen, punkrtartigen Ursprung haben. Als Urbild eines solchen lebendigen, sich stets erneuernden Punkts kann man die Quelle aus Heinrichs erstem Traum ansehen, bei der besonders betont wird, dass sie keinen Abfluss hat.

Er fand sich auf einem weichen Rasen am Rande einer Quelle, die in die Luft hinausquoll und sich darin zu verzehren schien. (I, 197)

Nun hat aber der Punkt in der Geometrie bekanntlich keine Ausdehnung, lässt sich also streng genommen nicht ohne weiteres vergrößern, obwohl der Leser aus Gründen der Perspektive spontan eine Kreisfläche oder Kugel als Verräumlichung des Punktes anerkennen wird. Einwandfrei festgelegt ist er jedoch als Schnittpunkt. Springquell, Flamme und Baum bieten aber über ihre symbolische Bedeutung als Motiv, die unbestritten ist, hinaus die Möglichkeit, durch ihre aufsteigende Linie die Vertikale zu markieren.

Wie er hinein trat, ward er einen mächtigen Strahl gewahrt, der wie aus einem Springquell bis an die Decke des Gewölbes stieg (I, 196)

und lud sie ein, an dem einfachen Herde, der mitten im Hause stand, und auf welchem eine leichte blaue Flamme ohne Geräusch empor spielte, Platz zu nehmen. (I, 216)

Ein mächtiger Springquell stieg zwischen den vielen Fackeln mit zahllosen Lichtern hinauf in die Dunkelheit der tönenden Wipfel (I, 224)

das herrlichste Schauspiel, dessen Pracht durch einen hohen Springquell in der Mitte des Gartens, der zu Eis erstarrt war, vollendet wurde. (I, 291)

und in umgekehrter Richtung: "Rauschend strömte Eridanus von der Decke" (I, 304). Die gleiche Rolle spielt der Baum, der als alte Eiche über den Sänger in Atlantis, über Zulima und über den für den Hofkaplan gehaltenen Fels hinausragt und im letzten Fall sogar durch den Strahl der Vision fortgesetzt wird oder der beim Augsburger Fest als Lebensgenuss "wie ein klingender Baum voll goldener Früchte vor ihm [Heinrich]" steht (I, 272). Hierhin gehören ferner die im Saismärchen unvermittelt aufragenden

“schwarzen himmelhohen Säulen” (I, 94). Der Schnittpunkt dieser Vertikalen mit der Ebene, auf der die Bewegung stattfindet, zeichnet diejenigen Räume aus, wo sich die Personen besinnen oder ihnen die Ahnung höherer oder neuer Zusammenhänge kommt. Dafür finden sich im Text meist weitere Hinweise wie “eine heilige Stille umgab das herrliche Schauspiel” (I, 196), “eine seltsame Heiligkeit des Ortes” (I, 216), “[er] setzte sich ihr gegenüber und vernahm ihre von häufigen Tränen unterbrochne Erzählung” (I, 236), “Er verstand nun den Wein und die Speisen” (I, 272), “Stillgerührt fasste er den Stein in seine Arme” (I, 321), “sie grüßten ihn freundlich mit bekannten Worten” (I, 94).

Im Grunde erweisen sich diese Raumelemente als konkrete Sonderformen einer Vertikalen, mit der Novalis auch in anderer Form eine Erleuchtung oder das Ende einer Entwicklung markiert. So hatten wir schon am Ende der Atlantiserzählung beobachtet, dass der König das Kind “mit rührender Andacht gen Himmel” hebt (I, 229). Noch stärker ausgeprägt ist eine solche Vertikale im Traum des Vaters.

ich sah deine Mutter mit freundlichem, verschämten Blick vor mir; sie hielt ein glänzendes Kind in den Armen, und reichte mir es hin, als auf einmal das Kind zusehends wuchs, immer heller und glänzender ward, und sich endlich mit blendendweißen Flügeln über uns erhob, uns beide in seinen Arm nahm, und so hoch mit uns flog, dass die Erde nur wie eine goldene Schüssel mit dem saubersten Schnitzwerk aussah. (I, 202)

Einer solchen Vertikalen entspricht auch die Achse durch die dritte der “Hymnen an die Nacht”.

– die Gegend hob sich sacht empor; über der Gegend schwebte mein entbundner, neugeborner Geist. Zur Staubwolke wurde der Hügel – durch die Wolke sah ich die verklärten Züge der Geliebten. (I, 135)

Diese Achse wird durch die kurz darauffolgende Wiederholung “Ich schaue von oben / Herunter nach dir” (I, 139) noch verstärkt¹⁸. Innerhalb der Menschheitsgeschichte der fünften Hymne entspricht dieser persönlichen Erfahrung die in der Auferstehung Christi und der Grablegung der alten Welt geschaffene Vertikale¹⁹. Weitere Beispiele bieten die Visionen Heinrichs bei der Rückkehr zum Bergschloss und auf dem Weg zu den Höhlen.

der Mond [...] erhob ihn über die Unebenheiten der Erdoberfläche, die in der Höhe so unbeträchtlich erschienen, so wild und unersteiglich sie auch dem Wanderer vorkamen. (I, 238)

18 Vgl. Frye, *Spatial Imagery in Novalis' 'Hymnen an die Nacht'*, S. 578.

19 A.a.O., S. 587.

Er sah sein kleines Wohnzimmer dicht an einen erhabenen Münster gebaut, aus dessen steinernem Boden die ernste Vorgelb emporstieg, während von der Kuppel die klare fröhliche Zukunft in goldnen Engelskindern ihr singend entgegen-schwebte. (I, 252)

Weniger dauerhaft und eigenständig als der Baum und der Springquell bezeichnen auch sie ausgezeichnete, statisch empfundene Punkte auf dem Weg, ausgezeichnete Augenblicke in der Entwicklung. Dass es sich dabei nicht nur um das Wahrnehmen einer zusätzlichen Dimension handelt, sondern auch um ein echtes Element des Raumgefüges, zeigt die Bedeutung der verschiedenen Lage von Standpunkt der Person und Schnittpunkt der Vertikalen mit der Handlungsebene zueinander. Nur wenn sie zusammenfallen wie in den "Hymnen an die Nacht", in der Bewegung des Königs am Ende der Atlantiserzählung, bei der Anordnung der Personen im Endbild des Mondschauspiels und des Klingsohrmärchens oder bei der einzigen in der Wirklichkeit eingelösten Traumerfahrung des Vaters, handelt es sich um den Abschluss einer Entwicklung, und besitzt die Erfahrung endgültigen Wert. Liegt der Schnittpunkt ausserhalb der Person, wenn zum Beispiel Heinrich "am Rande" einer Quelle steht, in das den Strahl umgebende Becken steigt, das Münster "dicht" neben seinem Lebensraum erblickt oder die Prinzessin an dem Herd mit der Flamme Platz nimmt, so befinden wir uns in der Entwicklung der Personen noch im Bereich der Vorstufen und Ahnungen. Der Schnittpunkt mit der Vertikalen kann darüberhinaus gleichzeitig in der Ebene Anfangspunkt einer Linie sein, wie das Beispiel des "leuchtenden Stroms", "der aus dem Becken [. . .] floss" (I, 197) in Heinrichs Traum zeigt, oder er wird zunächst als Konvergenzpunkt zahlreicher Wege in der Ebene dargestellt, wie am Ende des Klingsohrmärchens.

Das gleiche Verhältnis lässt sich am Baum zeigen, der in der Atlantiserzählung noch die Aufmerksamkeit aller auf sich zieht. Während des Gesprächs mit Zulima sitzt ihm Heinrich dann gegenüber, in Augsburg steht er als Verkörperung des Lebensgenusses vor ihm, und der persönliche Bezug wird vollends deutlich, als Heinrich im zweiten Teil des Romans an den Baum herantritt und "durch die Äste" (I, 321) der Strahl in seine Augen fällt, er selbst also nun in dem Brennpunkt steht, den der Baum im Raum markiert.

Als Kurzformel für die Erfüllung einer Entwicklung und die besondere Auszeichnung eines Wegpunktes diesmal durch den Menschen selbst kann man wohl die auffällige Verwendung des "stand" beim Augsburger Fest ansehen, wenn es nach dem Kuss heisst: "Heinrich stand, wie im Himmel" (I, 276) und noch auffälliger die innere Ausgeglichenheit des Dichters Klingsohr räumlich in das ruhige Verharren auf jedwedem Standpunkt umgesetzt ist: "wo er stand, schien er ewig stehen zu wollen." (I, 270).

Bei den eingangs aufgeführten die Behausungen markierenden Raumelementen sind die Verhältnisse nicht so rein. Selbst im Märchen erweist sich Sophiens Altar erst später und fast nachträglich als ein Punkt, in dem sich die

Vertikale und die Geschehensebene der Menschenwelt gegenseitig durchdringen, und zwar durch die herabführende Treppe, das Hinabgiessen der mit der Asche der Mutter vermischten Flüssigkeit und durch den zuletzt über dem Altar erscheinenden Kronleuchter. Der sich als Grabstein erweisende Tisch des Einsiedlers mag ähnlich wie der Herd im Landhaus durch die der vertikalen Flamme verwandte Lampe gekennzeichnet sein, er ist jedoch vor allem kraft seiner Inschrift "Friedrich und Marie von Hohenzollern kehrten auf dieser Stelle in ihr Vaterland zurück" (I, 257) die räumliche Fassung eines eher zufälligen Berührungspunktes mit einer andern Welt. Bei Tisch und Tafel fehlt im allgemeinen die Vertikale ganz — sie ist nur im Augsburger Fest durch Heinrichs Vision gegeben. Dafür handelt es sich hier um Schnittpunkte von Linien in der gleichen Ebene, um Verräumlichungen von Konvergenzpunkten und Sammelstellen der hinzukommenden Menschen und vonübergehenden Gäste oder der dorthin gerichteten Aufmerksamkeit der Anwesenden wie im Falle des Bergmanns im Wirtshaus.

Sais erscheint nun vollends als ein abstrakter Punkt, in dem unzählige Linien konvergieren. Es entspricht durch die Art der Darstellung geradezu dem "leeren Platz, der mitten unter andern Steinen lag, gerade wo wie Strahlen viele Reihen sich berührten" (I, 81) und der dann durch das von dem ungeschickten Lehrling herangetragene "unscheinbare Steinchen von seltsamer Gestalt" (I, 81) eingenommen wird. Brunsbach²⁰ weist mit Recht darauf hin, dass der einzige das Tempelinnere als Raum näher bestimmende Satz — "Die weiten hallenden Säle standen leer und hell da" (I, 95) — mit den Adjektiven weit, hallend, leer und hell mehr das Raumschema verstärkte als den Raum schildere. Dieses Raumschema bildet einen Rahmen für das Gespräch und das Kräftespiel "unter den tausendfaltigen Naturen, die in diesen Sälen zusammengebracht und in mannigfaltigen Ordnungen aufgestellt waren" (I, 95). Dem Lehrling jedoch erscheint wiederum auch dieser Inhalt der Säle nur als "Bilder, Hüllen Zierden, versammelt um ein göttlich Wunderbild" (I, 81), und erst im Glauben an die Gegenwart dieses göttlichen Wunderbildes erscheinen sie ihm "alle [...] nach Einer Gegend hin gerichtet" (I, 82).

Sais ist derjenige Ort, wo sich die Lehrlinge um den Lehrer versammeln, und das Tempelarchiv und die "grossen Sammlungen aller Art" (I, 107) beweisen, dass seine Funktion als Sammelpunkt nicht nur den Menschen gilt. Es ist ferner Ausgangs- und Endpunkt der Bahnen, die das Kind und der Lehrling durchlaufen sollen: "Einst wird es [das Kind] wiederkommen [...] und unter uns wohnen; dann hören die Lehrstunden auf" (I, 80–81), "und jeder [Weg] endlich zu diesen Wohnungen, zu dieser heiligen Heimat wieder führt" (I, 82). Selbst der als durchaus geradlinig empfundene Weg des

20 Brunsbach, Erlebnis und Gestaltung der Natur bei Friedrich von Hardenberg/Novalis, S. 220.

Märchens erweist sich schliesslich als Raumfigur, bei der Ausgangs- und Endpunkt am gleichen Ort liegen. Gaier²¹ bemerkt in seiner Studie erstens, dass der Traum, der Hyazinth zur verschleierte Jungfrau führt, zugleich Wirklichkeit besitzen muss, "denn wäre der Traum unreal, so hätte Hyazinth Rosenblütchen gar nicht gefunden und nicht mit ihr leben und Kinder haben können"²², und zweitens, dass der Ort nicht nur Sais ist, als Behausung der Isis²³, sondern "zugleich [. . .] auch der Ort 'weit gegen Abend' sein [muss], an dem Rosenblütchen mit den Eltern und Gespielen wohnt"²⁴. Insofern ist Sais nicht so sehr ein Schnittpunkt oder Zielpunkt von geraden Linien, sondern eher ein gemeinsamer Punkt in sich geschlossener Figuren, wenn man die Wege der Menschen betrachtet. Diese räumliche Projektion entspricht ihrerseits einem der von den verschiedenen Stimmen unternommenen Deutungsversuche der Natur:

Es wäre denkbarer, dass sie das Erzeugnis eines unbegreiflichen Einverständnisses unendlich verschiedner Wesen wäre, das wunderbare Band der Geisterwelt, der Vereinigungs- und Berührungspunkt unzähliger Welten (I, 98)

Das Bild des Punktes, oder besser die Abstraktion Punkt, taucht häufig in den Gesprächen des zweiten Abschnittes "Die Natur" auf:

Es ist ein geheimnisvoller Zug nach allen Seiten in unserm Innern, aus einem unendlich tiefen Mittelpunktsich rings verbreitend. (I, 85)

Auf alles, was der Mensch vornimmt, muss er seine *ungeteilte* Aufmerksamkeit oder sein Ich richten [. . .] so entstehn bald Gedanken, oder eine neue Art von Wahrnehmungen [. . .] Sie verbreiten sich von dem Punkte, wo der Eindruck fest stach, nach allen Seiten mit lebendiger Beweglichkeit, und nehmen sein Ich mit fort. (I, 96–97)

Der denkende Mensch kehrt zur ursprünglichen Funktion seines Daseins, zur schaffenden Betrachtung, zu jenem Punkte zurück, wo Hervorbringen und Wissen in der wundervollsten Wechselverbindung standen, zu jenem schöpferischen Moment des eigentlichen Genusses, des innern Selbstempfängnisses. Wenn er nun ganz in die *Beschauung* dieser Uerscheinung versinkt, so entfaltet sich vor ihm in neu entstehenden Zeiten und Räumen, wie ein unermessliches Schauspiel, die Erzeugungsgeschichte der Natur, und jeder feste Punkt, der sich in der unendlichen Flüssigkeit ansetzt, wird ihm eine neue Offenbarung des Genius der Liebe, ein neues Band des Du und des Ich. (I, 101)

21 Gaier, Krumme Regel, Novalis' 'Konstruktionslehre des schaffenden Geistes' und ihre Tradition.

22 A.a.O., S. 23.

23 Strieder, Die Komposition der 'Lehrlinge zu Sais', Neuabdruck S. 278; Mähl, Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis, S. 359.

24 Gaier, a.a.O., S. 23–24.

Hier wird auch bereits der doppelte Aspekt des Punktes deutlich. Man kann ihn wohl als das Ergebnis sich schneidender oder sich berührender Linien oder Figuren sehen, dann ist er Verbindungspunkt und "Band". Ebenso gut ist er aber auch der Ursprung beliebig vieler Linien und Figuren. So steigt der Springquell aus seiner Quelle in die Vertikale, erhebt sich der Baum aus der Ebene. Auch Sais hat diese Figuren zeugende Funktion, wenn der Lehrer manche Lehrlinge aussendet und ihrer Rückkehr harrt oder der Lehrling sich entschliesst, seine Figur zu beschreiben. In diesem Sinne konnte Novalis sagen: "Materia prima ist der Punct" (III, 330).

Novalis hat aber auch einmal in einer prägnanten Formulierung die Menschen "personifizierte, allmächtige Punkte" (II, 541) genannt, und in den "Vermischten Bemerkungen" lautet ein Fragment: "Jedes Individuum ist der Mittelpunkt eines Emanationssystems." (II, 462). Lässt man sich von einer solchen Ausdrucksweise ermutigen, die Menschen als Elemente des Raums zu verstehen, so fällt von hier aus neues Licht auf den Anteil der Personenbewegungen am Aufbau der Novalisschen Räume.

Die raumüberwindende Bedeutung des Begegnens, Entgegnetretens und der Gesten war uns schon im Zusammenhang mit der Gestaltung des Raums als Weg deutlich geworden. Die sorgfältige Angabe der Stellung der Personen im Raum bildet häufig eine Verräumlichung ihrer inneren Beziehungen zueinander. Mehr als in der Beschreibung des bleibenden Rahmens kann man in diesen zeitweiligen Konstellationen das räumliche Bild einer ebenfalls vorübergehenden Gemütsverfassung der Personen im "Heinrich von Ofterdingen" sehen. So ersetzt Novalis im Roman wiederholt die Darstellung einer von mehreren Personen gleichzeitig zurückgelegten Wegstrecke durch die Beschreibung der davon unabhängigen Zugformation:

Sie stiegen langsam nach dem Schlosse; Heinrich war voll Gedanken [. . .] Zulima ging still neben ihm her, und führte das Kind. Heinrich trug die Laute. (I, 238)

Die Furchtsamsten gingen zuletzt, und hielten ihre Waffen in Bereitschaft. Heinrich und die Kaufleute waren hinter dem Alten und der Knabe wanderte munter an seiner Seite. (I, 253)

Sie [Mathilde] hatte schon das Frühstück in ein Körbchen gepackt, das sie an den einen Arm hing, und die andere Hand unbefangen Heinrichen reichte. Klingsohr folgte ihnen, und so wandelten sie durch die Stadt [. . .] (I, 279)

Das Emanationssystem ist verräumlicht in dem die Menschen in den Dichtungen umgebenden Klangraum, in welchem ihr Herannahen oder ihre Gegenwart spürbar wird, noch bevor sie im engeren Gesichtskreis erscheinen, wie es bei dem zur Laute gesungenen Lied Zulimas und dem Gesang des Einsiedlers der Fall ist. Mit dem Eintreten in die unsichtbare Sphäre des Klangraums geraten die hinzutretenden Personen sozusagen in den Bann des Menschen, der ihren Mittelpunkt bildet. Eine ähnliche Vorstellung ist auch in

dem Gedicht "Anfang", das den Beginn der Liebe zu Sophie von Kühn zum Ausdruck bringt, jedoch mit etwas andern Mitteln verräumlicht.

Es kann kein Rausch sein – oder ich wäre nicht
Für diesen Stern geboren – nur so von Ohngefähr
In dieser tollen Welt zu nah an
Seinen magnetischen Kreis gekommen. (I, 386)

Die raumschaffende Kraft des von einer Person ausgehenden Klangs kommt bei der Rückkehr des ungeschickten Lehrlings zur Gruppe der andern Lehrlinge zum Tragen:

auf einmal, wie des Morgens Dämmerung kam, hörten wir in einem nahen Haine seine Stimme. Er sang ein hohes, frohes Lied; [...] In unsre Mitte trat er bald [...] (I, 81)

Auf ihr beruht ebenfalls weitgehend die nur durch die Bewegungen und die Stimmen der Personen entstehende Räumlichkeit eines Gedichts wie "An Dora [Stock]", dessen Ort auf der Erde wiederum einzig durch einen Baum, eine Zypresse, markiert ist. Dort finden sich auch am Schluss die Zeilen:

Sie schlüpft hinweg und hört von weiten
Noch freundlich seinen Nachgesang, (I, 418)

Umgekehrt meidet Heinrich nach seiner Entdeckung Zulimas die im "lärmenden Saal" (I, 238) verräumlichte Sphäre der kreuzzugbegeisterten Ritter.

Besonders aber im Augsburger Fest wird der Raum des Saals nach dem Überschreiten der Schwelle nur noch aus Klang und Personenbewegungen aufgebaut.

Der Vater führte beide in den hohen, erleuchteten Saal. "Da bringe ich meine Tochter und meinen Enkel aus Eisenach", rief Schwaning in das frohe Getümmel glänzend gekleideter Menschen. Alle Augen kehrten sich nach der Tür; alles lief herzu, die Musik schwieg, und die beiden Reisenden standen verwirrt und geblendet in ihren staubigen Kleidern, mitten in der bunten Schar. Tausend freudige Ausrufungen gingen von Mund zu Mund. (I, 269)

Klingsohr ist Heinrichs erster Bezugspunkt, doch von seiner Begegnung mit Mathilde an orientiert sich Heinrich allein an ihr, ist seine Stellung im Raum stets auf sie bezogen.

Heinrich blieb bei Mathilden. Eine junge Verwandte setzte sich zu seiner Linken, und Klingsohr sass ihm gerade gegenüber. (I, 271)

Er sah sich zuweilen nach Mathilden um, (I, 276)

Endlich stand alles auf. Alles schwärmte durcheinander. Heinrich war an Mathildens Seite geblieben. Sie standen unbemerkt abwärts. (I, 276)

Bei der Umarmung fallen die Heinrich und Mathilde zugehörigen "Emanations-" oder Raumsysteme zusammen, indem sie den gleichen Mittelpunkt haben. Und sie tun es auch beim Tanz²⁵, in dessen flutende Bewegung die beiden jungen Leute zum Schluss eintauchen:

Der Rest des Abends verging in unendlicher Fröhlichkeit [. . .] Die Musik wogte wie ein Lustmeer im Saale, und hob die berauschte Jugend. [. . .] Auch Mathilde liess sich willig von den schmeichelnden Wellen tragen [. . .] (I, 277)

Im Tanz aber, den Elisabeth Ströker²⁶ als das Paradigma der Ausdrucksbewegung bezeichnet, gehen Mensch und Raum ineinander über. Er bildet die absolute Verwirklichung des richtungslosen gestimmten Raumes, dessen Mittelpunkt der Tanzende ist.

drehend bewegen wir uns *fort*, im *Rückwärtsgehen* schreiten wir *voran*, *voranschreitend* kehren wir *zurück* [. . .] hier [. . .] nimmt die Bewegung den Raum fortwährend mit, spannt ihn sozusagen in jeder Phase neu auf.²⁷

Die Bewegungen der Menschen gestatten es Novalis innerhalb der gleichbleibenden, im Saal gegebenen Raumbegrenzung gleichsam von innen her aus diesen beweglichen Konstellationen "allmächtiger Punkte" einen rein dynamisch empfundenen Stimmungsraum zu schaffen, der dem Raum der zerfliessenden und sich neu bildenden Sternwelt in den "Hymnen an die Nacht" vergleichbar ist, eine Beziehung, die ja auch bei den Ausdrücken wie "Lustmeer" und "schmeichelnde Wellen" unter dem Gesichtspunkt des Flüssigen hergestellt werden kann. Das führt uns aber gleichzeitig zu den Zitaten aus den "Lehrlingen" zurück.

Doch zeigen diese Zitate andererseits, was auch die "Vermischten Bemerkungen" aussprechen, dass nämlich die hier genannten Punkte vorwiegend Mittelpunkte eines konzentrischen Systems bilden. Als solche sind sie von der Bedeutung von Kreis, Sphäre und Konzentrität für die Raumbildung schwer zu trennen und sollen deshalb gleichzeitig mit diesen behandelt werden. Strenggenommen wird also die Untersuchung des Punktes im Raum bei Novalis erst im Rahmen des nachfolgenden Kapitels abgeschlossen.

25 Dass Novalis keine mittelalterlichen Tänze vor Augen hatte, lässt sich nicht nur aus der gesamten Atmosphäre des Festes schliessen, dafür legt auch schon vorher die verräterische Wendung "sie mischten sich in die Reihe der w a l z e n d e n Paare" (I, 271) beredtes Zeugnis ab.

26 Ströker, *Philosophische Untersuchungen zum Raum*.

27 A.a.O., S. 42.

Die Konzentrizität als ideale Raumordnung

Im vorangehenden Kapitel und insbesondere bei den Beobachtungen am Text der "Lehrlinge zu Sais" wurde bereits betont, dass die Interpretation des Punkts in den Räumen der Dichtung als Schnittpunkt der Ebene mit einer Geraden, als Schnittpunkt zahlloser Linien und als Berührungspunkt verschiedener Bereiche nur eine Seite seiner Darstellungsmöglichkeit und Bedeutung erfassen kann. Denn in seiner dichterischen Verkörperung steht der Punkt nicht für sich. Er ist umgeben von einer Sphäre, in der je nachdem, ob es sich um einen Sammelpunkt oder einen Ausgangspunkt handelt, in räumlichen Bewegungen verdeutlichte Kräfte der Anziehung oder der Ausstrahlung wirksam sind, wobei sich in den Idealräumen oder Ideal-situationen beide Kräfte die Waage halten, die Sphäre sozusagen aus ihnen besteht.

Damit knüpft Novalis an eine sehr alte Vorstellung und Weltdeutung der mathematischen Mystik an, an das Symbol der unendlichen Sphäre und des Allmittelpunkts, das Dietrich Mahnke ausgehend von Novalis, Baader, Fichte, Schelling und Oken durch die Jahrhunderte bis zu Plotin, der als Hauptquelle für alle späteren Entwicklungen angesehen werden kann, und zu den Vorstufen des göttlichen Kreises im Orphischen Hymnus zurück verfolgt²⁸.

Die Vorstellung von Sphäre und Mittelpunkt begegnet uns bei Novalis recht früh, besonders in den Fichte-Studien. Mahnke nennt hier geradezu eine "Sphäroidik", d.h. die Lehre von der metaphysischen 'Sphäre' jedes Seienden in seiner zentrisch-peripherischen Polarität²⁹ und die absolute Sphäre ohne Grenze, die sodann alle begrenzten relativen Sphären des empirischen Ichs umfasst, wie die unendliche Kugel sämtliche endlichen Kugeln. Mahnke bemerkt jedoch mit Recht, dass in den späteren philosophischen Fragmenten und Dichtungen Hardenbergs die Sphäroidik in den Hintergrund tritt und "in der Metaphysik [...] jetzt fast nur noch die zweite Seite des Gesamtbildes verwertet [wird], das Mittelpunkt- statt des Kreis- oder Kugelsymbols"³⁰.

In der Tat finden sich besonders in dem uns hier in erster Linie interessierenden dichterischen Werk nur wenige Gesamtbilder der Figur, die gleichzeitig eine Abstraktion und eine Verräumlichung metaphysischer

28 Mahnke, Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt, Beiträge zur Genealogie der mathematischen Mystik.

29 A.a.O., S. 2.

30 A.a.O., S. 3.

Sachverhalte darstellt, und zwar bezeichnenderweise nur in der Lyrik und auch dort nur im Bereich des Jenseits oder des Übernatürlichen, das heisst also in den "Hymnen an die Nacht" und im zweiten Teil des "Ofterdingen". Ihren reinsten Ausdruck findet sie in den ebenfalls von Mahnke und in seiner Nachfolge von Basset³¹ zitierten Versen des Astralisliedes, wo der "siderische Mensch" (I, 341) von sich singt:

Ich bin der Mittelpunkt, er heilige Quell
Aus welchem jede Sehnsucht stürmisch fliesst,
Wohin sich jede Sehnsucht, mannigfach
Gebrochen, wieder still zusammenzieht. (I, 317)

Und doch ist diese vollendete Sphäre ihrerseits in die allumfassende Sphäre einzuordnen, wie sie das ebenfalls für den zweiten Teil des "Ofterdingen" geplante "Lied der Toten" bezeichnenderweise in umgekehrter Richtung – von der Peripherie zum Mittelpunkt und wieder zur Peripherie – aufbaut:

Und in dieser Flut ergiessen
Wir uns auf geheime Weise
In den Ozean des Lebens
Tief in Gott hinein.
Und aus seinem Herzen fliessen
Wir zurück zu unserm Kreise (I, 354)

Die räumliche dichterische Darstellbarkeit ist nicht nur an den Grad der poetischen Verdichtung in der Lyrik oder den thematischen Bereich des Jenseits gebunden, sie ist auch eine Frage des Mediums: nur im Äther und – vor allem – im Wasser, und zwar in einer unendlichen Flüssigkeit, ist es möglich, dass die Schwingungen sich wirklich nach allen Seiten in sich vergrössernden konzentrischen Kugelschalen bis zu einem unendlichen Horizont ausbreiten und mit denen anderer Raumpunkte durchdringen, sodass ein räumliches Pulsieren, eine unendliche gegenläufige Schwingung vorstellbar ist. Es ist deshalb nicht überraschend, dass nicht nur im Astralislied und im "Lied der Toten" der Raum als Flüssigkeit erscheint, sondern auch in den beiden Vergleichen in den "Lehrlingen", wo es um die Ausdehnung von einem Punkt aus "nach allen Seiten" geht, ein flüssiges Medium diesen Vorgang verräumlicht:

man kann auch hier von ihnen [den Dichtern] sagen, dass sich die Menschheit in ihnen in der vollkommensten Auflösung befindet, und daher jeder Eindruck durch ihre Spiegelhelle und Beweglichkeit rein in allen seinen unendlichen Veränderungen nach allen Seiten fortgepflanzt wird. (I, 99)

31 Basset, Novalis et la pensée mystique.

so entstehen bald Gedanken, oder eine neue Art von Wahrnehmungen, die [...] wunderliche Zusammenziehungen und Figurationen einer elastischen Flüssigkeit zu sein scheinen, [...] Sie verbreiten sich von dem Punkte, wo der Eindruck fest stach, nach allen Seiten mit lebendiger Beweglichkeit [...] sie scheinen nichts als Strahlen und Wirkungen, die jenes Ich nach allen Seiten zu in jenem elastischen Medium erregt, (I, 96–97)

Die “Physikalischen Bemerkungen” zeigen überdies, dass sich Novalis auch theoretisch mit der Verwandtschaft von Raum und Wasser auseinandergesetzt hat.

Der Raum scheint, wie das *Wasser*, womit er überhaupt Ähnlichkeit hat – Resultat einer dynamischen Verbindung zu seyn. So auch der dem Raum entsprechende Mechanismus – der gleichsam ein *Wellenschlag des Raums* ist. *Entstehung mechanischer Bewegungen im Galvanism etc.* (III, 610–611)

In seinen Dichtungen erscheint jedenfalls, wie wir gesehen haben, der Idealraum des Jenseits in der Gestalt des Wassers.

Eine weitere Vorstellungsmöglichkeit für die vollkommene, sphärische Konzentrität bietet der Zustand des Schwebens. Er ist kennzeichnend für die Erfahrung der dritten “Hymne an die Nacht” – “über der Gegend schwebte mein entbundner, neugeborner Geist” (I, 135) – aber auch für die körperlichen äusseren Bereiche in dem konzentrisch aufgebauten³² “Lied der Toten”, wenn es heisst: “Lange fliegende Gewande / Tragen uns durch Frühlingsauen” (I, 362) und “schwebt in’s bunte Fabelreich” (I, 364).

Die Räume der irdischen Wirklichkeit, die ihnen verwandten Räume in der Epik, sind als Räume, die auf einem Fussboden aufliegen, dagegen auch als Idealräume zumindest um eine Hälfte der Kugel amputiert. Das gilt für die einzige konkretere Verräumlichung, die man im epischen Werk als Symbol von Sphäre und Mittelpunkt ansehen kann, die Beschreibung des von dem geheimnisvollen Strahl in der Höhle auf dem Weg zur blauen Blume geschaffenen flüssigen Raums.

Wie er hineintrat, ward er einen mächtigen Strahl gewahr, der wie aus einem Springquell bis an die Decke des Gewölbes stieg, und oben in unzählige Funken zerstäubte, die sich unten in einem grossen Becken sammelten; der Strahl glänzte wie entzündetes Gold; nicht das mindeste Geräusch war zu hören, eine heitere Stille umgab das herrliche Schauspiel. Er näherte sich dem Becken, das mit unendlichen Farben wogte und zitterte. Die Wände der Höhle waren mit dieser Flüssigkeit überzogen, die nicht heiss, sondern kühl war, und an den Wänden nur ein mattes, bläuliches Licht von sich warf. (I, 196)

Die Verwandtschaft mit den aus der Lyrik zitierten Raumbildern ist unverkennbar, aber ohne auf eine bestimmte Grösse festgelegt zu sein, ist es

32 Schrimpf, Novalis/Das Lied der Toten, a.a.O., S. 428.

ebenso unverkennbar ein endlicher Raum, dem sich Heinrich und der Leser gegenübersehen. Die flüssigkeitsüberzogene, die Flüssigkeit zurücksendende Peripherie ist als Decke und Wände ringsum erwähnt, und sie ruht als Andeutung der Halbkugel auf der Ebene des Beckens. Der Kreislauf der Flüssigkeit wird verstärkt durch die damit verknüpfte Leuchtkraft – beide fallen im “Strahl” zusammen, erscheinen aber in den “Tropfen” und dem “bläulichen Licht” getrennt und im Becken, “das mit unendlichen Farben wogte und zitterte” wieder vereint. Sie verdeutlichen die dem Raum zugrundeliegende Abstufung in konzentrische Bereiche durch ihre vom Ausgangspunkt zur Peripherie abnehmende Dichte und Intensität.

Noch in einem andern Raum der Dichtung des Novalis kann man eine Entsprechung einer – diesmal unendlichen – Sphäre und ihres Mittelpunktes sehen, in dem Raum um Freya im Saal von Arcturs Palast im Klingsohrmärchen. Allerdings ist dieser Raum nicht mehr in einem einzigen Bild und nur in einem bestimmten Medium gegeben. Seine Struktur wird erst ersichtlich, wenn man die einzelnen Texte, die ihn im Laufe des Märchens darstellen, zusammen betrachtet und sich nicht von den vielen reizvollen “Arabesken” (IV, 333), die die Struktur verhüllen, ablenken lässt.

In der ersten Raumbeschreibung – eine der längsten im ganzen Werk – entsteht durch den aus dem Innern des Palastes ausströmenden Lichtschein aus einem Mittelpunkt heraus ein durch das alles erhellende und durchdringende Medium des Lichts geeinter Raum in wachsenden Kreisen:

Da fingen die hohen bunten Fenster des Palastes an von innen heraus helle zu werden [. . .] je stärker das rötliche Licht ward, das die Gassen zu erleuchten begann. Auch sah man allmählich die gewaltigen Säulen und Mauern selbst sich erhellen; [. . .] Die ganze Gegend ward nun sichtbar [. . .] alles dies spiegelte sich in dem starren Meere, das den Berg umgab, auf dem die Stadt lag, und auch der ferne hohe Berggürtel, der sich rund um das Meer herzog, ward bis in die Mitte mit einem milden Abglanz überzogen. Man konnte nichts deutlich unterscheiden; doch hörte man ein wunderliches Getöse herüber, wie aus einer fernen ungeheuren Werkstatt. (I, 290–291)

Die Peripherie des konzentrischen Bildes bleibt unklar und beliebig weit entfernt.

Erst später wird der zunächst noch hinter den Fenstern des Palastes verborgene Ausgangspunkt des Lichts geschildert: die schöne Tochter Arcturs “an seidnen Polstern auf einem Throne, der von einem grossen Schwefelkristall künstlich erbaut war” (I, 291).

Nach allen Seiten strömte unter den Händen der Mädchen das reizende Licht von ihr aus, was den Palast so wundersam erleuchtete. (I, 291)

Dann wird in konzentrischer Anordnung um den Thron die Feinstruktur des Kuppelsaals im Innern bis zu den Fenstern, bei denen die erste Beschreibung einsetzte, sozusagen nachgetragen.

Die Geister der Gestirne stellten sich um den Thron, und der Held nahm in der Reihe seinen Platz ein. Eine unzählige Menge Sterne füllten den Saal in zierlichen Gruppen. (I, 292)

Wie das Spiel anfang, sah man an allen Umstehenden Zeichen der lebhaftesten Teilnahme [...] von den im Saale sich wunderlich durcheinanderschlingenden Sternen [...] Die bunten Gestalten in den Fenstern blieben während dieser Zeit ruhig stehen. (I, 293)

Diesmal ist es nicht mehr das Licht, sondern die Bewegung, die von Freyas Sternkartenspiel sich nach allen Seiten ausbreitet. Vom Fenster aus wird sie dann einlinig durch die Bahn des Schwertes fortgesetzt, die es dem Dichter gestattet, die vorher in ihrer konzentrischen Anordnung deutlich gewordenen, den Palast umgebenden Bereiche Stadt, Meer und Berggürtel erneut zu evozieren.

und warf es aus dem geöffneten Fenster über die Stadt und das Eismeer. Wie ein Komet flog es durch die Luft, und schien an dem Berggürtel mit hellem Klange zu zersplittern, denn es fiel in lauter Funken herunter. (I, 293)

Dem "milden Abglanz" des Lichtes der ersten Beschreibung entspricht hier die Zerstreuung des Schwerts in "lauter Funken".

Der Schluss des Klingsohrmärchens, bei dem Eros' und Fabels Weg über die blühende Erde zu Freya geschildert wird, ist durch die Bewegungen in umgekehrter Richtung auf den Raummittelpunkt zu, den der Thron inmitten des Saals von Arcturs Königsburg darstellt, gekennzeichnet. So heisst es zunächst von Mond und Wolken, dass sie "mit fröhlichem Getümmel nach Norden" ziehen (I, 312). War von der Burg aus die Peripherie nur undeutlich wahrnehmbar, so ist die Burg als Kern- und Mittelpunkt weithin sichtbar und löst eine allgemeine hinzuströmende Bewegung aus.

Die Königsburg strahlte mit herrlichem Glanze über das Meer, und auf ihren Zinnen stand der König in voller Pracht mit seinem Gefolge. Überall erblickten sie Staubwirbel, in denen sich bekannte Gestalten zu bilden schienen. Sie begegneten zahlreichen Scharen von Jünglingen und Mädchen, die nach der Burg strömten. (I, 312)

Innerhalb des auch im Anfang klarer gegliederten Raums um die Burg durchlaufen dann Eros und Fabel ausdrücklich noch einmal alle Bereiche mit einer Deutlichkeit, die der anfänglichen Schilderung des Schauplatzes entspricht.

Sie kamen an das Meer. Ein Fahrzeug von geschliffenem Stahl lag am Ufer festgebunden. [...] Die Spitze richtete sich nach Norden, und das Fahrzeug durchschnitt, wie im Fluge [Eisens Schwert] die buhlenden Wellen. [...] es stiess leise ans Ufer. [...] Die Liebe wunderte sich über die königliche Stadt und ihre Reichtümer. [...] Der alte Held empfing sie an den Toren des Palastes. [...] Die Flügeltüren des Saals flogen auf, und Eros nahte sich entzückt der schlummenden Freya. (I, 313)

Das bewegte Endbild besteht aus einem ständigen Wechsel von Bewegung zum Mittelpunkt und Ausstrahlung des Lichtes von dort.

Von der Kuppel herunter kam der König mit Sophien an der Hand. Die Gestirne und die Geister der Natur folgten in glänzenden Reihen. Ein unaussprechlich heitrer Tag erfüllte den Saal, den Palast, die Stadt und den Himmel. Eine zahllose Menge ergoss sich in den weiten königlichen Saal. [...] 'Wirf du das Armband eures Bundes in die Luft, dass das Volk und die Welt euch verbunden bleiben.' Das Armband zerfloss in der Luft [...] und ein glänzendes Band zog sich über die Stadt, und das Meer und die Erde. (I, 313–314)

Es ist nicht zu leugnen, dass in den zitierten Texten die konzentrischen Bereiche hauptsächlich horizontal angeordnet sind, doch wird sowohl im Anfang als auch im Schlussbild die sich über den Saal wölbende Kuppel erwähnt, "zu welcher zwei breite Treppen von beiden Seiten des Saals sich hinaufschlangen" (I, 292) und in der der König und sein Gefolge erscheinen und dann hinabsteigen (I, 292; I, 313). Dies ist eine immerhin deutlichere Raumstruktur als die Falltür und herunterhängende Leiter (I, 304), mit denen der unterirdische Bereich der Parzen zunächst mit Arcturs Palast zusammenhängt. Beide werden im Endbild ohnehin hinfällig, als das "Reich der Parzen" und seine "seltsame[n] Gebäude eben auf dem Hofe des Palastes aus der Erde gestiegen sind." (I, 314–315). So haben wir es auch hier wieder, wie im Falle von Heinrichs Traumbühne, mit einer Sphärenhälfte zu tun. Man kann sich nun allerdings die Frage stellen, ob die andere, identische Sphärenhälfte zumindest für den innersten Bereich nicht dennoch durch den optischen Effekt der Spiegelung in das Raumbild einbezogen ist. In der ersten Beschreibung des Schauplatzes zumindest heisst es: "alles dies spiegelte sich in dem starren Meere" (I, 291). Auch später in den Wellen des Meeres könnte sich der dargestellte Raum in unendlichen Brechungen spiegeln, wie es Novalis an anderer Stelle im "Ofterdingen" beschrieben hat:

als wenn sie mit kummervollem Gesichte nach einem Kreuze blicke, was im Hintergrunde mit lichten Zügen schimmerte, und sich in den bewegten Wellen eines Meeres unendlich vervielfältigte. (I, 233)

Es ist jedenfalls auffallend, welche Rolle die ebene Wasserfläche als Becken oder Meer in den nach einem sphärischen Prinzip aufgebauten Idealräumen als Grundfläche einer Halbkugel spielt. Wir finden sie erneut in dem Endbild des Mondschauspiels, das allgemein als eine Vorwegnahme des Endes des ganzen Märchens gilt und in dem Novalis nunmehr in einem statischen, vertikalen Aufriss den Raum mit aller Deutlichkeit in seiner sphärischen Struktur darstellt durch den Bogen und das Sich-biegen und Sich-beugen, Umschlingen und Umschliessen bis zum Mittelpunkt, zu dem "schönen schlummernden Mädchen". Zuvor hat sich dieser Raum seinerseits aus einem nach allen Seiten bis zur fernen Peripherie wirkenden Mittelpunkt entwickelt.

Plötzlich brach aus dem dunklen Aschenhaufen ein milchblauer Strom nach allen Seiten aus. [. . .] Bald waren alle Schrecken getilgt. Himmel und Erde flossen in süsse Musik zusammen. Eine wunderschöne Blume schwamm glänzend auf den sanften Wogen. Ein glänzender Bogen schloss sich über die Flut auf welchem göttliche Gestalten auf prächtigen Thronen, nach beiden Seiten hinunter, sassen. [. . .] Ein Lilienblatt bog sich über den Kelch der schwimmenden Blume; [. . .] In dem Kelche lag Eros selbst über ein schönes schlummerndes Mädchen hergebeugt, die ihn fest umschlungen hielt. Eine kleinere Blüte schloss sich um beide her, so dass sie von den Hüften an in eine Blume verwandelt zu sein schienen. (I, 300)

Nur einmal noch im Werk des Novalis findet sich ein – durch das allmächtige Medium des Gesanges aufgebaute – ähnlich sphärischer Raum, der zugleich Klang-, Licht- und Bewegungsraum ist, und zwar im zweiten Kapitel des “Heinrich von Ofterdingen” in der von den Kaufleuten erzählten Arionsage. “Mitten im Meere” (I, 212), also weitab von aller hemmenden irdischen Gegenständlichkeit, in einem nur aus Himmel, aus Licht und Äther, und aus Meer bestehenden Raummedium ertönt auf dem Schiff Arions Gesang.

Der Sänger stimmte einen herrlichen, unendlich rührenden Gesang an. Das ganze Schiff tönte mit, die Wellen klangen, die Sonne und die Gestirne erschienen zugleich am Himmel, und aus den grünen Fluten tauchten tanzende Scharen von Fischen und Meerungeheuern hervor. (I, 212)

Der Gesang ist vom Schiff aus bis in die Weiten des Himmels und in die Tiefen des Meeres wirksam und löst in umgekehrter Richtung eine auf räumliche Vereinigung abzielende Bewegung aus, die aber nur in ihren Anfängen angedeutet ist.

Auf den ersten Blick und vor allem wegen einer gewissen Ähnlichkeit mit dem während Arions Gesang entstehenden Raumbild mag auch die Münster- vision Heinrichs auf dem Weg in die Höhlen noch zu dem hier behandelten Raumtypus gehören.

an einen erhabenen Münster [. . .]; aus dessen steinernem Boden die ernste Vorwelt emporstieg, während von der Kuppel die klare fröhliche Zukunft in goldnen Engelskindern ihr singend entgegenschwebte. Gewaltige Klänge bebten in den silbernen Gesang, und zu den weiten Toren traten alle Kreaturen herein, von denen jede ihre innere Natur in einer einfachen Bitte und in einer eigentümlichen Mundart vernehmlich aussprach. (I, 252)

Doch ist dies im Gegensatz zu den vorher betrachteten Raumstrukturen ein Raum ohne Mittelpunkt, beziehungsweise ein Raum, dessen Mittelpunkt, auf den die lebendigen Kräfte der Peripherie – die ernste Vorwelt aus dem steinernen Boden, die Engelskinder der fröhlichen Zukunft von der Kuppel, alle Kreaturen von den weiten Toren – zustreben, eine klangdurchbebt freie Stelle ist und der darin in eigentümlicher Weise an den Tempelraum in Sais

erinnert, dessen Säle hell und leer dastehen, als die Menschen weggegangen sind. Im Münsterraum ist gleichsam nur noch eine Seite der Sphärendynamik dargestellt, es fehlt der Mittelpunkt als "Quell" der andern Ansicht.

Der Gartenraum, in dem sich unter den Wipfeln der Bäume die Schlussszene der Atlantiserzählung abspielt, gehört trotz mancher Anklänge an die vorstehenden Räume – insbesondere in dem Springquell, der bis in die Wipfel hinaufsteigt, und dem Adler, der aus ihnen herabfliegt – und trotz der konzentrisch angelegten Personenbewegungen, die uns noch beschäftigen werden, ebenfalls als Ganzes nicht zu den nach dem Urbild der Sphäre geschaffenen Räumen, da die verschiedenen Raumschilderungen nicht wie die verschiedenen Ansichten des Arcturreichs im Klingsohrmärchen den gleichen Mittelpunkt haben, also nicht der gleichen Sphäre angehören. Im Zentrum jedes der Raumbilder des Arcturreiches stand Freya oder der Freya umschliessende Palast, in der Atlantiserzählung sind die Raummittelpunkte nacheinander Springquell, König, Sänger und Kind.

Damit soll jedoch nicht gesagt sein, dass sich in der Darstellung von Räumen oder Raumstrukturen, die dem Symbol der Wechselwirkung von Sphäre und Mittelpunkt entsprechen, das konzentrische Prinzip der Novallischen Raumgestaltung überhaupt erschöpft; vielmehr begegnet es uns in weniger ausgeprägter Form im Werk zu wiederholten Malen, meist allerdings nunmehr auf einen Aspekt – wie in der Münstervision – oder auf die zweidimensionale horizontale Ebene beschränkt.

In dieser Ebene, so haben wir gesehen, war schon im Klingsohrmärchen die konzentrische Anlage des Raums am deutlichsten ausgeprägt. Sie entspricht dem Lebensraum der Menschen, dem eigentlichen Handlungsraum, der allen Räumen der lyrischen und epischen Werke gemeinsamen, durch allgemeine menschliche Erfahrung und leichte Zugänglichkeit ausgezeichneten Ebene. Ihre räumliche Struktur und die raumschaffenden Bewegungen in ihr sind auf eine Karte projizierbar, wobei Höhenunterschiede im Relief ausser acht gelassen werden können. Das ihnen zugrundeliegende Urbild ist nicht mehr das Idealbild der Kugel, sondern sozusagen nur ein Aufriss derselben, ein Schnitt durch ihre Mitte, die Idealfigur des Kreises, verräumlicht als sich um einen Mittelpunkt bildende konzentrische Zonen verschiedener Intensität oder Rangordnung. Es handelt sich also auch hier um eine dynamische Raumfigur, die unbegrenzt fortsetzbar gedacht werden und in der dichterischen Darstellung einfach angedeutet und beliebig abgebrochen werden kann.

In besonders klarer Form findet sie sich wiederum in einem der absoluten Ebene zugehörigen Text des "Heinrich von Ofterdingen", in der Erzählung von Atlantis. Der ganze in der Atlantissage zu Beginn erscheinende Raum ist um einen einzigen Kernpunkt, den König und seinen Hof, aufgebaut. Seine mittelpunktbildende, dynamische, sammelnde und raumschaffende Funktion hebt mit den ersten Sätzen an: "Ein alter König hielt einen glänzenden Hof. Weit und breit strömten Menschen herzu, um teil an

der Herrlichkeit seines Lebens zu haben" (I, 213). Das Ergebnis der Anziehungskraft und die überströmende Fülle zugleich sprechen aus den folgenden Sätzen einer nahezu stofflich flächigen Beschreibung der Feste von den äusseren materiellen Aspekten bis hin zu ihrer Seele:

und es gebrach weder den täglichen Festen an Überfluss köstlicher Waren des Gaumens, noch an Musik, prächtigen Verzierungen und Trachten, und tausend abwechselnden Schauspielen und Zeitvertreiben, noch endlich an sinnreicher Anordnung an klugen, gefälligen, und unterrichteten Männern zu Unterhaltung und Beseelung der Gespräche und an schöner, anmutiger Jugend von beiden Geschlechtern, die die eigentliche Seele reizender Feste ausmachen. (I, 213)

Die Raumhinweise, die sich in der längeren Erläuterung über die Sorge um die Verheiratung der Prinzessin und die Schwierigkeit einer passenden Gattenwahl finden, gehen von dem gleichen Mittelpunkt aus, ihre Abfolge betont jedoch, gleichsam als Symbol des Abstandes, die umgekehrte Richtung: "Mitten in diesem irdischen Paradiese", "dieser Gegenden", "des ganzen Landes" (I, 214) und in einem neuen Einsatz: "das königliche Haus", "kein Untertan", "Prinzen aus andern Ländern", die das "Gefühl des Abstandes [...] allmählich alle verscheucht" hatte, "das ausgesprengte Gerücht des ausschweifenden Stolzes" (I, 215).

Das Landhaus, in dem der Jüngling mit seinem Vater wohnt, wird zunächst unter Bezugnahme auf die Residenz des Königs lokalisiert, "Nicht weit von der Hauptstadt lebte auf einem abgelegenen Landgute ein alter Mann" (I, 215), und die lückenlose Raumverbindung wird anlässlich des ersten Ritts der Prinzessin vom Hof ausgehend dorthin hergestellt: "die Prinzessin, deren Lustgärten an den Wald stiessen, der das Landgut des Alten in einem kleinen Tale verbarg" (I, 216). Im Vorhergehenden haben wir gesehen, wie die Bewegungen der Prinzessin und des Jünglings in ihrem ganz persönlichen Bereich die Ausstrahlung des Hofes und das dorthin ausgerichtete Streben verkörpern. Vom rein räumlichen Standpunkt aus gesehen bilden der Weg und die Bewegungen auf ihm einen exemplarischen Ausschnitt aus dem Radius des Kreisraums, dessen fester Mittelpunkt der König ist, dessen Peripherie jedoch weit und unbestimmt bleibt, denn Vater und Sohn waren zuvor ihrerseits von weit her in die Nähe des Hofes gezogen worden:

Aus fernen Gegenden war der Alte vor mehreren Jahren in dies friedliche und blühende Land gezogen, und begnügte sich den wohlthätigen Frieden, den der König um sich verbreitete, in der Stille zu geniessen. (I, 215-216)

Das Verschwinden der Prinzessin löst um den Mittelpunkt konzentrische Schwingungen der Sorge und Trauer aus:

Unterdess war man am Hofe in grosse Bestürzung geraten, als abends die Prinzessin vermisst wurde. Der König war ganz ausser sich, und schickte überall

Leute aus, sie zu suchen [. . .] Die ausgeschickten Boten kamen unverrichteter Sache zurück, und der König fiel in tiefe Traurigkeit [. . .] Die ganze Stadt und das ganze Land weinten und klagten von ganzem Herzen mit ihm. (I, 222)

Schliesslich entwickelt sich das Schlussbild aus einer Folge von ähnlichen Raumbildern. Das erste, als dessen Mittelpunkt der Springquell und als dessen Begrenzung die Bäume und ihre Wipfel genannt werden, besteht allein aus Luft-, Klang-, Licht- und Farbverhältnissen und könnte nur für sich betrachtet sehr wohl in die sphärischen Räume eingereiht werden.

Die Luft war warm und heiter; ein leiser Wind tönte nur oben in den alten Wipfeln, wie die Ankündigung eines fernen fröhlichen Zuges. Ein mächtiger Springquell stieg zwischen den vielen Fackeln mit zahllosen Lichtern hinauf in die Dunkelheit der tönenden Wipfel, und begleitete mit melodischem Plätschern die mannigfaltigen Gesänge, die unter den Bäumen hervorklangen. (I, 224)

Es ist dies die Ausführung der den Schlussabschnitt der Erzählung einleitenden räumlichen Angabe "Eines Abends [. . .] war der ganze Hof im Garten versammelt" (I, 224). Der eigentliche dynamische Mittelpunkt der Handlung ist jedoch zunächst der König mit seiner in Abstufungen gegliederten Umgebung.

Der König sass auf einem köstlichen Teppich, und um ihn her war der Hof in festlichen Kleidern versammelt. Eine zahlreiche Menge erfüllte den Garten, und umgab das prachtvolle Schauspiel. (I, 224)

Als der Jüngling unter der Eiche zu singen beginnt, wird jedoch eine neue Anziehungskraft rege – "Alle Blicke richteten sich dahin" (I, 224) –, die sich im Laufe des Liedes zu einer neuen konzentrischen Anordnung steigert:

Die alten Dichter traten selbst von Begeisterung hingerissen, während des Gesanges näher um den seltsamen Fremdling her. Ein niegefühlt Entzücken ergriff die Zuschauer, und der König selbst fühlte sich wie auf einem Strom des Himmels weggetragen. (I, 225)

So befindet sich der König plötzlich in der Leservorstellung an der Peripherie des Geschehens, bevor er selbst in den Bann der die neue Raumordnung bewirkenden Anziehungskraft gerät.

Die bejahrten Dichter drückten den Jüngling mit Freudentränen an ihre Brust. Ein stilles inniges Jauchzen ging durch die Versammlung. Der König kam gerührt auf ihn zu [. . .] hob ihn auf, umarmte ihn herzlich [. . .] (I, 225)

Das Schlussbild bringt die Vereinigung beider Mittelpunkte und damit die Aufhebung der Polarität³³. Der neue Mittelpunkt besitzt nun durchaus

33 Ricarda Huch, Die Romantik, Blütezeit, Ausbreitung und Verfall, betrachtet als typische Raumform der Romantik "die Ellipse, das Zeichen der Zweiheit, eine nicht

die gleiche Ausstrahlungs- und Anziehungskraft, denn unmittelbar nachdem der König und der Jüngling in der Umarmung räumlich vereint sind, heisst es:

Ein helles Jauchzen flog durch die Versammlung, die sich dicht zudrängte. (I, 229)

Und die letzten Sätze umziehen diesen Mittelpunkt mit wachsenden Kreisen, deren letzte Ausläufer durch die Sage bis in den Roman hineinreichen, so dass Heinrich und der Leser sich gleichsam selbst noch an der Peripherie der Ausstrahlung eines im Raum nicht mehr genau zu lokalisierenden Atlantis finden:

Unendliche Freudentränen flossen. In Gesänge brachen die Dichter aus, und der Abend war ein heiliger Vorabend dem ganzen Lande. [...] in Sagen heisst es, dass Atlantis von mächtigen Fluten den Augen entzogen worden sei. (I, 229)

Bereits in den vorher betrachteten sphärischen Räumen ist die Peripherie keine feste Begrenzung, sondern mehr oder minder transparent. Im Klingsohnmärchen kommt Arctur von jenseits der Kuppel: "Eine leise Musik ging dem Könige voran, der bald mit einem zahlreichen Gefolge in der Kuppel erschien und herunterkam" (I, 292). Auch in dem Springquellraum der Atlantiserzählung weist der Satz "ein leiser Wind tönte nur oben in den alten Wipfeln, wie die Ankündigung eines fernen fröhlichen Zuges" (I, 224) über den durch die Bäume umschlossenen Nahraum hinaus. In der Münstervision wie in der Arionsage wird die Verschiebbarkeit der Peripherie durch das Von-anderswo-im-Gesichtskreis-Auftauchen deutlich, und selbst die Höhlenwände um den Strahl im Traum Heinrichs erhalten durch die sie überkleidende Flüssigkeit den Anschein einer weniger starren Konsistenz. In den Räumen der Ebene ist eine mögliche Peripherie überhaupt nicht genannt, sondern kann in unendlicher Verschiebbarkeit jenseits des klar gegliederten Raumes angenommen werden. Wichtig und geradezu ein Beweis für eine tatsächlich intendierte kreisförmige Raumgestaltung scheint mir jedoch zu sein, dass in allen um einen räumlichen Mittelpunkt aufgebauten Bildern, in denen auch die Handlung ihr Ziel erreicht und die letztlich alle Spiegelungen des goldenen Zeitalters sind, die um den Raum fehlende Kreisperipherie als

absolute Form, die bestimmt ist, sich wieder zum Kreise auszugleichen, der nichts anderes ist als eine Ellipse, deren Brennpunkte sich decken.", S. 426-427. Dieses einleuchtende Gedankenmodell findet jedoch in den R ä u m e n der Dichtung des Novalis im allgemeinen keine Entsprechung, denn die Ellipse setzt eine auf beide Brennpunkte bezogene gemeinsame Peripherie oder doch Fläche voraus. Nur im letzten Teil der Atlantiserzählung könnte die im Garten dicht gedrängte Menschenmenge, in ihrer Zugehörigkeit zum König und Anteilnahme am Jüngling auf beide Personen bezogen, als Andeutung einer solchen Raumform aufgefasst werden. Normalerweise ist die Polarität in ihrer räumlichen Darstellung jedoch auf eine Achse beschränkt.

Abbild innerhalb des Raums symbolisch erscheint, meist in der Form eines Kranzes oder eines Diadems.

In der Atlantiserzählung heisst es so im Lied des Sängers: "Der Myrtenkranz wird eine Krone" (I, 227), und der Adler des Königs bringt die goldene Stirnbinde; im Klingsohrmärchen erscheint das Symbol besonders häufig, zu Anfang in dem aus vielen Einzelkreisen entstehenden grünen Kranz:

das Getümmel der Spiesse, der Schwerter, der Schilder, und der Helme, die sich nach hier und da erscheinenden Kronen, von allen Seiten neigten, und endlich wie diese verschwanden, und einem schlichten, grünen Kranze Platz machten, um diesen her einen weiten Kreis schlossen (I, 291)

später im Fussbodenmosaik des verwandelten Zimmers – "Mit bunten Steinen war der Fussboden ausgelegt, und zeigte einen grossen Kreis um den Altar her, der aus lauter edlen bedeutungsvollen Figuren bestand." (I, 311) –; dann erhält im Endbild Eros ein Diadem, Freya eine Krone, und das in die Luft geworfene Armband wird zu "lichten Ringen um jedes Haupt" (I, 314). Die Tätigkeit des Bergmanns im ersten Bergmannslied gipfelt in der Ausschmückung der Diademe (I, 248). In der Höhle des Einsiedlers halten die in Stein gehauenen Figuren einen "Kranz von Lilien und Rosen" (I, 257), in dem Buch sieht Heinrich, wie die Landgräfin seinem Ebenbild einen Kranz reicht (I, 265). In Augsburg nach der Festivung Heinrichs bringen einige Mädchen Schwaning "einen frischen Kranz" (I, 272), die blaue Blume bildet einen zarten Kragen um das schwebende Gesicht, und vielleicht sind die vielen Ketten, die im Roman überreicht werden, jedoch nicht in den Endbildern erscheinen, eine unvollkommene Vorstufe des Kreises.

Die Peripherie kann nur in einer Projektion, einem Abbild erscheinen, weil sie selbst unerreichbar ist. Betrachtet man die konzentrisch strukturierten Räume des Novalis genauer, so stellt sich heraus, dass aber auch der Mittelpunkt letztlich unerreichbar ist, indem sich plötzlich der bisherige Raummittelpunkt eines wie aus der Ferne betrachteten konzentrischen Systems zu einem eigenen vielfältigen Raum ausweitet. Wir haben das im Falle der Atlantiserzählung gesehen, als am Ende der Palastgarten mit dem ganzen Hof seine innere Konzentrik dem Blick freigibt, oder im Klingsohrmärchen, wo der Palast nicht nur Freya als Lichtquelle, sondern der ganzen Schar der Geister der Gestirne und der Sterne Platz bietet, deren Abbild sich wiederum auf den auf kleinstem Raum bewegten Sternkarten findet. In gleicher Weise birgt das zunächst als Zielpunkt erscheinende Haus Schwanings den sich um Heinrich weitenden Festsaal, die Wohnung der ewigen Jahreszeiten im Saismärchen "unendliche Gemächer" (I, 95), das Buch in der Höhle des Einsiedlers Bilder der vielfältigsten Räume, die Blume des Mondmärchens eine kleinere Blume und so weiter.

Ausser dieser Technik des Lupeneffekts und der damit verbundenen immer weiteren Austiefung des Mittelpunkts findet sich häufig eine

räumliche Ballung, die gleicherweise die Unerreichbarkeit der Mitte andeutet, sei es in den Szenen der Umarmungen und des Hinzudrängens am Ende der Atlantiserzählung, sei es in der vertikalen Anordnung des Schlussbildes im Klingsohrmärchen. Der Eindruck wird noch dadurch verstärkt, dass gerade diese Endbilder der Märchen und die Visionen sich gegenseitig spiegeln, beziehungsweise die in ihnen zum Abschluss kommenden Handlungen in einem komplizierten System von wechselseitigen Prä- und Postfigurationen zueinander stehen³⁴, eben als liessen sie sich in ihrer ganzen Fülle von Bedeutungen nicht in einem einzigen Raum, wohl aber in einer sich gleichbleibenden Raumform darstellen.

Es liegt in der Logik dieser Räume, dass sie sich entweder als Räume des Innen in Traum und Vision erweisen oder als Darstellungen der verschiedenen Etappen des Wegs nach Innen lesen lassen, ohne dass der Leser einen Bruch oder auch nur den Übergang von aussen nach innen empfindet. Das Verhältnis von Innen- und Aussenwelt ist für die Eigenstruktur dieser Räume nicht relevant.

Mit der Technik des konzentrischen Raumaufbaus, bei der nur die enger um den Mittelpunkt gelegenen Bereiche deutlichere Gestalt annehmen, die entfernteren Zonen aber unbestimmt und zum Teil formlos bleiben, hängt es zusammen, dass die im Werk des Novalis ausführlicher gestalteten Räume vor allem der Märchen und Träume, aber auch der besonderen Erfahrungen der Helden wie Inseln wirken, die erst nach dem Durchqueren einer wirren oder gestaltlosen Zone erreicht werden können. Die gleiche Stufung hatten wir bereits bei der typischen Gliederung der Wege in bestimmte Strecken beobachtet. Die so erreichten oder so geschilderten Räume gleichen damit vom Text aus den "romantischen Schönheiten der fruchtbaren arabischen Gegenden, die wie glückliche Inseln in unwegsamen Sandwüsteneien lägen" (I, 236). Es ist, als ob Novalis Wert darauf legte, diese Räume zu isolieren oder aus einer festen Verbindung mit der Wirklichkeit zu lösen, damit sie als Ansätze einer neuen Raumordnung erfasst werden können.

Nun sind sie die zwar auffälligsten, aber bei weitem nicht die einzigen Ansätze der vom Dichter gesehenen Raumordnung. Dazu lassen sich nicht nur weitere Texte zitieren, die ebenfalls, nur in geringerer Ausführlichkeit dem Raum eine konzentrische oder zentrierte Struktur geben, das bezeugen vor allem auch die zahlreichen Stellen, in denen eine räumliche Verbindung mit "um ... her" oder ähnlichen, gleichzeitig auf einen Punkt bezogenen und ringsum verallgemeinernden Wendungen hergestellt wird. Davon mag die nachfolgende Auswahl, die sich nur auf die erste Wendung beschränkt und auch diese keineswegs erschöpfend behandelt, eine gewisse Vorstellung geben.

34 Hannelore Link, *Abstraktion und Poesie im Werk des Novalis*, insbesondere S. 166.

"in den Feilspänen um den Magnet her" (I, 79), "versammelt um ein göttlich Wunderbild" (I, 81), "die überall wie furchtbare Wetterwolken um ihre friedlichen Wohnsitze herlügen" (I, 88), "Blühen nicht wirklich die schönsten Blumen um die Geliebte" (I, 100), "vor allen Wundererscheinungen des verbreiteten Raums um ihn" (I, 131), "Rund um sie her standen unzählige Blumen von allen Farben" (I, 197), "Ungeheure Bäume mit grossen glänzenden Blättern verbreiteten weit umher Schatten" (I, 201), "Gerätschaften und Habseligkeiten, die der Mensch zum mannigfachen Dienst seines Lebens um sich her versammelt" (I, 203), "die Wohltätigkeit der freien Luft und Aussicht um sich her" (I, 245), "Ihm dünkte die grosse einfache Erscheinung um ihn so verständlich" (I, 252), "weil sie das Nächste und Traulichste mit einer solchen Verschwendung von mannigfachen Ausdrücken um den Menschen her türmte" (I, 252), "einen weiten Mantel, der um ihn her geschlungen war" (I, 255), "ein himmlischer Tag wird uns umgeben" (I, 266), "Sie sind Helden, und um sie her drängen sich die Begebenheiten, die geleitet und gelöst sein wollen" (I, 266), "Alte Bekannte drängten sich um die Mutter" (I, 269), "Tausend frohe Geister schienen ihm um den Tisch zu gaukeln" (I, 272), "Denn unsichtbare Wächter stellen, / Solang er träumt, sich um ihn her" (I, 274), "Und überall um ihn versammeln / Sich seine Jünger hochofren" (I, 275), "die Ansichten der schönen Landschaft um her" (I, 283), "Der alte Held schlug an seinen Schild, dass es weit um her in den öden Gassen der Stadt erklang" (I, 290), "in einen blauen Dunst zerrannen, der [...] beständig um sie herzog und sich veränderte" (I, 294), "Ein blauer Dunst umschwebte sie / Mit einem goldenen Rand" (I, 297), "auf einen freien Platz hinaus, der rund herum mit einer prächtigen Kolonnade geziert [...] war" (I, 301), "Der König sass umringt von seinen Räten" (I, 304), "Die Welt lag blühend um den hellen Hügel" (I, 318), "als wäre alles um her verklärt" (I, 329), "Und um sich her ein neues Reich gestalten" (I, 421), "Bildung einer poetischen Welt um sich her" (III, 469).³⁵

Hinter dieser beeindruckenden Anzahl der mit der gleichen Wendung nach demselben Schema geschaffenen Ansätze einer konzentrischen Raumorganisation steht die in den bereits zitierten Texten aus den "Lehrlingen" zum Ausdruck gebrachte Vorstellung, dass durch die "zentrirende Kraft" der

- 35 Es wäre vielleicht von Interesse, Umfang und Anwendungsbereich dieser Wendungen weiter zu verfolgen und mit der Liste von Wendungen zu vergleichen, die Werner Kohischmidt in seinem Artikel "Der Wortschatz der Innerlichkeit bei Novalis" vorgestellt hat, um möglicherweise auch von hier Aufschlüsse über das Verhältnis von Innen- und Aussenwelt zu erhalten, das Novalis in den "Lehrlingen zu Sais" mit eben diesen Wendungen "in unserm Innern" und "rund um uns her" zum Ausdruck gebracht hat:

Es ist ein geheimnisvoller Zug nach allen Seiten in unserm Innern, aus einem unendlich tiefen Mittelpunkt sich rings verbreitend. Liegt nun die wundersame sinnliche und unsinnliche Natur rund um uns her, so glauben wir, es sei jener Zug ein Anziehn der Natur, eine Äusserung unserer Sympathie mit ihr." (I, 85).

Aufmerksamkeit (II, 522) der Raum von einem Punkt aus – und von jedem Punkt aus – seine ihm angemessene Struktur oder doch die Fähigkeit zur Ausbildung einer solchen Struktur besitzt. Dem entsprechen auch die für Novalis so charakteristischen, einzeln abgesetzten lakonischen Feststellungen insbesondere der “Vermischten Bemerkungen”, in welchen auch das Stichwort von der “Concentricitaet der Geisterwelt” (II, 412) fällt.

Jeder geliebte Gegenstand ist der Mittelpunkt eines Paradieses. (II, 432)

Jedes Individuum ist der Mittelpunkt eines Emanationssystems. (II, 462)³⁶

oder auch das etwas längere Fragment 59:

Gesellschaftstrieb ist Organisationstrieb. Durch diese geistige Assimilation entsteht oft aus gemeinen Bestandtheilen eine gute Gesellschaft um einen geistvollen Menschen her. Das Interessante ist die Materie, die sich um die Schönheit bewegt. Wo Geist und Schönheit ist, häuft sich in concentrischen Schwingungen das Beste aller Naturen. (II, 436)

Eine vollständige, anthropozentrische Raumorganisation, die uns wieder zu dem Symbol der mathematischen Mystik zurückführt, von dem wir in diesem Kapitel ausgegangen waren, führt Novalis in einer Eintragung im “Allgemeinen Brouillon” aus, wo er unter dem Stichwort Physiologie unter anderm schreibt:

Der Mensch hat gleichsam gewisse Zonen des Körpers – Sein Leib ist die Nächste – was ihn zunächst umgibt – die Zweyte, seine Stadt und Provinz die Dritte – so gehts fort bis zur Sonne und ihrem System. Die innigste Zone ist gleichsam das Ich – und diesem steht, als der höchsten Abstraction, Contraction – die höchste Reflexion, Expansion – die Welt entgegen. – So der Punct dem atmosphärischen Raum. (III, 370)

Die Konzentrität als eine von einem Mittelpunkt ausstrahlende oder auf einen Mittelpunkt bezogene Raumordnung ist nicht nur in den Erzählungen und Märchen evident, welche, lange als nur lose mit der Romanhandlung verbundene Einlagen verkannt, von der neueren Novalisforschung übereinstimmend als ihre unlösbar mit dem Ganzen verknüpfte poetische Summe betrachtet werden. Wie die vorangehenden Beispiele zeigen, charakterisiert sie nicht nur die philosophisch-wissenschaftliche Denkweise, sondern überhaupt die Vorstellungswelt Hardenbergs, bildet einen festen Bestandteil des Novalisschen Sprachgebrauchs und ist damit zumindest im Ansatz in seinem Werk allgegenwärtig.

Dass eine solche Ordnung für eine harmonische Welt geradezu eine Notwendigkeit darstellt, ergibt sich aus der Schilderung eines friedlosen

36 Vgl. auch in den Teplitzer Fragmenten: “Jedes spezifische Factum ist Quell einer bes[onderen] Wissenschaft.” (II, 597).

Europas in der "Christenheit oder Europa" im Bild eines Kreiswegs ohne Mittelpunkt.

Es wird solange Blut über Europa strömen, bis die Nationen ihren fürchterlichen Wahnsinn gewahr werden, der sie im Kreise herumtreibt und von heiliger Musik getroffen und besänftigt zu ehemaligen Altären in bunter Vermischung treten (III, 523)

Nur eine Bewegung auf die alten gemeinsamen Zielpunkte zu kann so friedliche Zeiten herbeiführen, wie sie in der ersten Phase der Geschichtstriade in einem mittelpunktsbezogenen System geschildert werden:

Hin und wieder schien sich die himmlische Gnade vorzüglich auf ein seltsames Bild, oder einen Grabhügel niedergelassen zu haben. – Dorthin strömten aus allen Gegenden Menschen mit schönen Gaben und brachten himmlische Gegengeschenke: Frieden der Seele und Gesundheit des Leibes, zurück. (III, 508)

In die gleiche Richtung weisen auch manche Darstellungen der von Novalis verteidigten Monarchie.

Die Monarchie ist deswegen ächtes System, weil sie an einen absoluten Mittelpunkt geknüpft ist; an ein Wesen, was zur Menschheit, aber nicht zum Staate gehört. (II, 489)

Der König ist das gediegene Lebensprinzip des Staats; ganz dasselbe, was die Sonne im Planetensystem ist. Zunächst um das Lebensprinzip her, erzeugt sich mithin das höchste Leben im Staate, die Lichtatmosphäre. Mehr oder weniger vererzt ist es in jedem Staatsbürger. Die Äusserungen des Staatsbürgers in der Nähe des Königs werden daher glänzend, und so poetisch als möglich, oder Ausdruck der höchsten Belebung seyn. (II, 488)

Im epischen Werk fällt auf, dass Novalis zweimal nachträglich einen Mittelpunkt schafft, um in einer besonderen Situation einen für den harmonischen Austausch passenden gestimmten Raum 'aufzuspinnen'. Die bei Schwaning am Abend nach und nach eintreffenden Gäste ordnet er unmittelbar vor dem Beginn des Klingsohrmärchens zumindest im Halbrund um einen Zentralpunkt an: "Alle setzten sich um das lodernde Feuer im Kamin." (I, 290). In den "Lehrlingen" fasst er durch die Geste des Lehrers, der einen Karfunkel holen lässt, noch schöner alle Anwesenden in einen von diesem von aussen herangetragenen Mittelpunkt ausgehenden Lichtraum zusammen:

Der Lehrer liess einen jener selten leuchtenden Steine bringen, die man Karfunkel nennt, und ein hellrotes, kräftiges Licht goss sich über die verschiedenen Gestalten und Kleidungen aus. (I, 106)

Darüberhinaus erweist sich die Konzentrizität jedoch überhaupt als das Überragende, integrierende Strukturprinzip der Raumdarstellung in der

Dichtung des Novalis, in das sich letzten Endes fast alle im Laufe der Untersuchung vorgetragene Strukturbeobachtungen einordnen lassen und zu einem Ganzen zusammenschliessen.

So kann man die für die Landschaftsgestaltung im Höhenblick typische Staffe lung ebenfalls unter dem Gesichtspunkt der konzentrischen Raumordnung betrachten, sei es dass dieser Blick als Rundblick weit und breit den gesamten Gesichtskreis umfasst oder dass er wie in Sais stellvertretend nur einen Ausschnitt daraus freigibt, der sich erst in der Leservorstellung zu einem Gesamtbild formt.

Die Wohnstätten bilden in ihrer Offenheit vorübergehende Mittelpunkte, zu denen auf der Handlungsebene Menschen aus benachbarten Bereichen oder, bei besonderen Festlichkeiten wie der Augsburger Hochzeit von Heinrichs Eltern, von weither hinzuströmen und in die einzelne Fremde wie die Magnetnadel im Klingsohrmärchen ihre Berichte aus der Ferne mitbringen. Aus den gleichen Sammelpunkten werden auf der Gesprächsebene aber umgekehrt der Leser und die Personen in den Erzählungen in fernere Bereiche geführt, die sich ihrerseits bei der Annäherung oft als neue auf einen Mittelpunkt zentrierte Raumsysteme erweisen. So scheint hier zuweilen der anfängliche Mittelpunkt letztlich weitab an der Peripherie der erzählten Räume zu liegen.

Das Paradigma der in den Gesprächen, Märchen und Träumen dargestellten Wege entspricht sehr wohl, wie wir gesehen haben, dem Durchlaufen verschiedener konzentrischer Raumzonen auf den Mittelpunkt dieses Systems zu, die hier anstatt im Überblick oder in kartenhafter Projektion lediglich entlang einer Radiallinie dargestellt sind.

Auf ähnliche Weise stellt die Hin und her Direction gleichzeitig einen repräsentativen Ausschnitt aus der zwischen unendlicher Sphäre und Allmittelpunkt herrschenden Wechselbeziehung dar, eine Vergrösserung der sonst durch die Bewegungen und Regungen einer gleichmässig verteilten Menschenmenge summarischer dargestellten Raumverhältnisse.

Die seit dem Wegkapitel mehrfach beobachtete Technik des Lupen-effekts erweist sich ihrerseits als ein Mittel konzentrischer Raumgestaltung, wenn sie einzelne Orte im Raum oder zunächst aus der Ferne punkthaft dargestellte Ziel- oder Zentralbereiche durch eine immer genauere Darstellung sozusagen nach innen entgrenzt. Besondere Aspekte der Inselbildung sind nicht nur die Übergänge von den Räumen der Wirklichkeit zu denen der Träume, der inneren Verräumlichung seelischer Vorgänge oder geahnter Zusammenhänge in Visionen, sondern auch die Raumbugen: das Meer als umgebender amorpher Bereich und das Gebirge als herausragendes Eiland.

Im starren Raum erscheinen die Höhlen parallel zu der im unterirdischen Parzenreich waltenden Vertauschung von Licht und Schatten als Hohlformen solcher Inseln, auf die ausserdem durch das Phänomen der wechselseitigen Spiegelung der Räume das in der ersten Höhle des "Heinrich von Ofterdingen" beschriebene Schauspiel des Strahls und Springquells hinüber-

wirkt. Die immer wieder zu beobachtende Tendenz zur Verdichtung oder zur Häufung von Kleinodien und Zeugnissen anderer Zeiten an bestimmten Orten, die Erdbezogenheit der kosmischen Unendlichkeit, das selbst in den unendlichen Jenseitsräumen wirksame zentripetale Prinzip, das alles sind einzelne Aspekte und Spiegelungen einer konzentrischen Raumordnung.

Der Grad, bis zu dem die überall latente konzentrische Struktur deutlich wird, hängt allerdings von der Intensität der poetischen Gestaltung und der Aufmerksamkeit der handelnden Personen ab. So bleibt sie in der realistischen Ebene auf Andeutungen beschränkt, aber auch der oft allein schon wegen seiner vielen geographischen Namen als erdverhaftet bezeichnete Traum des Vaters spiegelt in seinen Pluralen das Fehlen einer ungeteilten Aufmerksamkeit, bis sich am Ende dann die Ahnung eines auf einen Mittelpunkt gerichteten Systems anbahnt – “und es kam mir vor, als neigten sich die andern gegen sie” (I, 201). In den Träumen und Visionen des zum Dichter berufenen Heinrich, ja selbst in manchen seiner irdischen Erfahrungen, finden sich jedoch immer wieder Andeutungen oder Verdeutlichungen jener konzentrischen Raumordnung, die in der Lyrik, in Erzählungen, die die Allmacht der Dichtkunst zum Gegenstand haben, und vollends im Märchen, dem “Canon der Poesie” (III, 449) als das beherrschende Prinzip aller Raumdarstellung klar zutage tritt.

Schlussbetrachtung

Die abschliessenden Bemerkungen verfolgen nicht das Ziel, die in den einzelnen Kapiteln erarbeiteten Ergebnisse noch einmal aufzuzählen, sondern sollen vielmehr in einer Art Gesamtbetrachtung die diesen Ergebnissen gemeinsamen Grundzüge herausstellen.

Es ist bemerkenswert, wie in der Dichtung des Novalis die verschiedenen Raumelemente sich zu einem umfassenden und kohärenten Gefüge zusammenschliessen, unter welchem Gesichtspunkt man sie auch betrachtet. So zeichnen sich die im zweiten Teil der Arbeit behandelten verschiedenen Erscheinungsformen des Raums durch die an ihnen zu beobachtende Tendenz zur universalen Repräsentativität eines jeden Typus, aber auch zu seiner Integration in ein System aus.

In den der alltäglichen Erfahrung nahestehenden Bereichen der Landschaft, Ökumene und Behausung entsteht diese Wirkung durch die Darstellung aus einer Perspektive, welche ihre Offenheit und die ständige Wiederkehr gleicher Aufbauformen hervorhebt. Die dem Menschen weniger vertrauten Erscheinungsformen des Raums als starre Materie, als Kosmos und als Jenseits, erhalten innerhalb des dichterischen Werks ihren repräsentativen Charakter durch die gleiche Form der Gestaltung und die jeweiligen Verbindungen, die sie mit einander ähnlichen Vorgängen eingehen.

Gleichzeitig sind die einzelnen Bereiche aber sorgfältig miteinander verknüpft. Die Verbindung von Landschaft, Ökumene und Behausung erscheint nur natürlich, doch für Novalis typisch ist die Art, wie er den unterirdischen Raum der starren Materie mit diesen Bereichen verzahnt, wie er den kosmischen Raum durch seinen sprachlichen Aufbau von den Gestirnen zum Menschen hin ebenfalls in dieses Raumgefüge eingliedert und wie er dort, wo es keinen allmählichen Übergang mehr gibt, bestimmten Elementen des erfahrbaren Raums, wie den Gebirgen mit ihren Höhlen und dem Meer, die Funktion von Raumfugen zuweist, die es ihm gestatten, sogar die mythischen Räume der Vergangenheit und den metaphysischen Raum des Jenseits an die physikalische Wirklichkeit anzugliedern.

Es ist dabei auffallend, dass der Raum nur selten und in abseits der jeweiligen Handlung gelegenen Gebieten oder im Bereich der unwegsamen Raumfugen zur Bedrohung oder Beunruhigung wird. In ihrer überwiegenden Mehrzahl bilden die Erscheinungsformen des Raums in der Dichtung vertrauenserweckende, allenfalls überraschende, aber nicht eigentlich unheimliche Räume, wie die Furchtlosigkeit der sich darin bewegenden Personen zeigt. In ihnen gibt es auch keine Zerrissenheit oder Widersprüchlichkeit; jedes Element ist an seinem Platz angesiedelt.

Schon im zweiten Teil der Untersuchung wurde deutlich, dass im allgemeinen die Anschaulichkeit der Räume gegenüber ihrer inneren Organisation zurücktritt, dass also das Raumsystem deutlicher erscheint als die Gegenständlichkeit des Raumes. Dennoch erschliesst sich hier das zugrundeliegende Raumsystem unter stofflichen und sachlichen Gesichtspunkten.

Wie die Ergebnisse des dritten Teils der Arbeit zeigen, gehorchen die Räume im dichterischen Werk des Novalis aber noch einem anderen, immateriellen Integrationsprinzip dadurch, dass ihre Struktur auf die geometrischen Grundfiguren der Linie, des Punktes, des Kreises und der Sphäre bezogen ist.

So zeigt sich das Bemühen um eine ideelle Synthese vor allem in der ins Räumliche verlagerten 'Hin und her Direction' oder in den weitgehend geradlinigen Wegen durch den Raum auf ein vorläufiges oder endgültiges Ziel hin, das seinerseits als Schnittpunkt mit der Vertikalen oder mit anderen Weglinien gekennzeichnet ist. Als das allumfassende Prinzip dieser immer wieder zu beobachtenden Darstellungsformen wurde im letzten Kapitel der Arbeit die Konzentrität eines zentrierten Raums erkannt, die somit die letzte Integrations-Stufe zu einer idealen Raumordnung darstellt.

In den Handlungsräumen des "Heinrich von Ofterdingen" als Konstellation behutsam angedeutet, entfaltet sich der zentrierte Raum zu einer deutlicher ausgeführten konzentrischen Gesamtstruktur vor allem in den Träumen, Visionen und Märchen des Romans und in den "Hymnen an die Nacht". Das Besondere der Raumgestaltung in den Märchen und in Heinrichs erstem Traum liegt also nicht nur, wie bisher meist betont, in ihrer grösseren Anschaulichkeit, sondern auch in dem eindeutigeren Zutagetreten einer überall als latent zu beobachtenden Raumordnung. So erweist sich im Werk des Novalis die Gestaltung des Raums durch die gleichbleibende Valenz seiner Erscheinungsformen, die zusammenhängende dichterische Interpretation des gelebten Raumgefüges und durch sein Strukturprinzip als wesentliches Element der Sinngebung.

Die sogenannte 'Raumlosigkeit' der Novalisschen Dichtung erklärt sich als ein Missverständnis, zu dem die Schwierigkeit einer Lokalisierung im geographischen Raum oder in einer realistischen Umwelt und der wenig detaillierte Aufbau der Handlungsschauplätze Anlass gegeben haben mögen. Auch der Versuch, die jeweiligen Räume nur als eine Charakterisierung der Personen und ihres Gemütszustandes zu interpretieren, geht im Falle Novalis am Wesentlichen vorbei. Der in der Dichtung gestaltete Raum, dessen Gefüge umso deutlicher zutage tritt, als der Blick nicht von Einzelheiten abgelenkt wird, erhebt den gleichen Anspruch auf Allgemeingültigkeit wie der Mythos in den "Hymnen an die Nacht" und die Vorgänge im "Heinrich von Ofterdingen".

Darüberhinaus ist in der Darstellungsweise des Raums bereits vieles von dem angelegt, was bei der Untersuchung anderer Themen für die Dichtung

beobachtet wurde. Im Laufe der Untersuchung wurden jedoch bewusst diese Querverbindungen nicht ausdrücklich hergestellt, sondern nur zuweilen angedeutet, denn es sollte gezeigt werden, was der Raum als selbständige – obwohl natürlich nicht unabhängige – Einheit als Schlüssel für den Zugang zur Dichtung des Novalis zu leisten vermag. Aus dem gleichen Grunde stand nicht die Deutung von Einzelräumen oder einzelnen Raumelementen im Mittelpunkt dieser Arbeit, sondern die Frage nach der Art, wie der Dichter die Raumbezüge herstellt und gestaltet, um die Mechanismen zu verdeutlichen, welche die Raumrezeption durch den Leser, diesem weitgehend unbewusst, beeinflussen und bestimmen.

Wie im Laufe der Arbeit mehrfach anklang, scheint mir Novalis' besondere Leistung und der besondere Reiz seines Werks im Vergleich zu andern Romantikern in dem Realisieren einer stufenweisen Integration seiner dichterischen Räume zu einem poetischen Raum zu liegen. Wie nach Novalis' Überzeugung der Roman, enthält auch dieser poetische Raum aber dennoch "kein bestimmtes Resultat – er ist nicht Bild und Factum eines Satzes. Er ist anschauliche Ausführung – Realisirung einer Idee." (II, 570). Ihm zugrunde liegt nicht nur eine persönliche Intuition des Raumes, sondern ein bewusstes, künstlerisches Schaffen. Novalis hat ja die auseinanderstrebenden Kräfte der Wirklichkeit durchaus nicht übersehen, wie u.a. die Europa-Rede zeigt. Er hat aber im Rahmen längerer Auseinandersetzungen mit dem dichterischen Schaffen auf jene einende Kraft des schöpferischen Geistes hingewiesen, der auch in den Räumen seines dichterischen Werks 'Kontur annimmt':

Alle Dinge haben eine Centrifugaltendenz –
Centripetal werden sie durch den Geist. (II, 581)

Literaturnachweis

Allen Novaliszitaten liegt die historisch-kritische Ausgabe (HKA) von Paul Kluckhohn (†) und Richard Samuel zugrunde. Zitiert wird unter Angabe des Bandes in römischen und der Seite in arabischen Zahlen in Klammern, also (II, 534) = Band 2, Seite 534. Auslassungen und Ergänzungen – auch die in der HKA als solche gekennzeichneten – stehen in eckigen Klammern. Hervorhebungen von Novalis oder der zitierten Autoren sind im Text kursiv gedruckt, eigene Hervorhebungen gesperrt. In den Anmerkungen werden nur Verfassernamen, Buchtitel und bei Zitaten die Seitenzahl aufgeführt. Für Artikel wird bei Ersterwähnungen die Quelle angegeben. Die vollständigen Angaben finden sich in nachstehendem Literaturverzeichnis.

Das Literaturverzeichnis verfolgt keine bibliographischen Absichten, sondern beschränkt sich auf den Nachweis derjenigen Werke, aus denen zitiert oder auf die im Laufe der Arbeit verwiesen wird. An Stelle einer Aufführung aller für die Vorbereitung und thematische Abgrenzung dieser Arbeit benutzten Literatur wird auf die umfassenden Bibliographien zu Novalis in der HKA, bei Griessmann (vollständig bis 1954) Hiebel, Mahr, Schulz und Klaus Ruder, *Zur Symboltheorie des Novalis*, Marburg, 1974; und zum Raum bei Assert und insbesondere bei A. Ritter verwiesen.

Texte

Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs.

Hrsg. von Paul Kluckhohn (†) und Richard Samuel. Zweite, nach den Handschriften ergänzte, erweiterte und verbesserte Auflage in vier Bänden und einem Begleitband.

Band 1. Das dichterische Werk.

Hrsg. von Paul Kluckhohn (†) und Richard Samuel unter Mitarbeit von Heinz Ritter und Gerhard Schulz. Stuttgart 1960.

Band 2. Das philosophische Werk I.

Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart 1965.

Band 3. Das philosophische Werk II.

Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Stuttgart 1968.

Band 4. Tagebücher, Briefwechsel, Zeitgenössische Zeugnisse.

Hrsg. von Richard Samuel in Zusammenarbeit mit Hans-Joachim Mähl und Gerhard Schulz. Mit einem Anhang Bibliographische Notizen und Bücherlisten bearbeitet von Dirk Schüöder, Stuttgart 1975.

Zitierte Literatur

- Assert, Bodo, *Der Raum in der Erzählkunst. Wandlungen der Raumdarstellung in der Dichtung des 20. Jahrhunderts*, Diss. Tübingen, 1973.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, 1957.
- Beset, Maurice, *Novalis et la pensée mystique*, Paris, 1947.
- Brunsbach, Wilfried, *Erlebnis und Gestaltung der Natur bei Friedrich von Hardenberg/Novalis, Eine Studie zur Phänomenologie der Frühromantik*, Diss. (Masch.) Bonn, 1951.
- Dyck, Martin, *Novalis and Mathematics. A Study of Friedrich von Hardenberg's Fragments on Mathematics and its Relation to Magic, Music, Religion, Philosophy, Language, and Literature*, Chapel Hill, 1960.
- Ehrensperger, Oskar Serge, *Die epische Struktur in Novalis' 'Heinrich von Ofterdingen'. Eine Interpretation des Romans*, Winterthur, 1965.
- Engelhardt, Ewald, *Der Ursprung des Symbols der Romantik*, in: *Aratora*, Jhg. 15/16, Artern 1925.
- Frye, Lawrence O., *Spatial Imagery in Novalis' 'Hymnen an die Nacht'*, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 41, 1967, S. 568–591.
- Gaier, Ulrich, *Krumme Regel. Novalis' 'Konstruktionslehre des schaffenden Geistes' und ihre Tradition*, Tübingen, 1970.
- Griessmann, Helmut, *Die Raumgestaltung in Friedrich von Hardenbergs 'Heinrich von Ofterdingen' und Otto Ludwigs 'Zwischen Himmel und Erde'*, Diss. (Masch.) Bonn, 1955.
- Haering, Theodor, *Novalis als Philosoph*, Stuttgart, 1954.
- Hamburger, Käthe, *Novalis und die Mathematik*, in: *Romantik-Forschungen*, Halle 1929, S. 113–184, zitiert nach Neuabdruck in: *Hamburger, Philosophie der Dichter*, Stuttgart, 1966, S. 11–82.
- Hartmann, Heribert, *Zur Aktualität der Raum-Zeit Auffassung des Novalis*, Diss. Bonn, 1974.
- Hiebel, Friedrich, *Novalis. Deutscher Dichter, Europäischer Denker, Christlicher Seher*, zweite, überarbeitete und stark vermehrte Auflage, Bern/München, 1972.
- Hillebrand, Bruno, *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur*, München 1971.
- Huch, Ricarda, *Die Romantik. Blütezeit, Ausbreitung und Verfall*, zitiert nach: *Sonderausgabe, Bücher der Neunzehn*, Tübingen, 1951.
- Kohlschmidt, Werner, *Der Wortschatz der Innerlichkeit bei Novalis*, in: *Festschrift für Paul Kluckhohn und Hermann Schneider zu ihrem 60. Geburtstag*, Tübingen, 1948, S. 396–426.
- Kommerell, Max, *Novalis: 'Hymnen an die Nacht'*, in: *Gedicht und Gedanke. Auslegungen deutscher Gedichte*, hrsg. von H. O. Burger, Halle, 1942, zitiert nach Neuabdruck in: *Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs*, hrsg. von Gerhard Schulz, *Wege der Forschung* Band CXLVIII, Darmstadt, 1970, S. 174–202.
- Küpper, Peter, *Die Zeit als Erlebnis des Novalis*, *Literatur und Leben* 5, Köln/Graz, 1959.
- Langen, August, *Der Wortschatz des deutschen Pietismus*, zweite, ergänzte Auflage, Tübingen, 1968.
- Link, Hannelore, *Abstraktion und Poesie im Werk des Novalis, Studien zur Poetik und Geschichte der Literatur* Bd. 15, Stuttgart, 1971.

- Mähl, Hans-Joachim, Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen, Heidelberg, 1965.
- Mahnke, Dietrich, Unendliche Sphäre und Allmittelpunkt, Beiträge zur Genealogie der mathematischen Mystik, Deutsche Vierteljahrschrift, Buchreihe, 23. Band, Halle, 1937.
- Mahr, Johannes, Übergangsjahre zum Endlichen. Der Weg des Dichters in Novalis' 'Heinrich von Ofterdingen', München, 1970.
- Meyer, Herman, Raum und Zeit in Wilhelm Raabes Erzählkunst, Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 27, 1953, S. 236–267.
- Müller, Günther, Aufbauformen des Romans, dargelegt an den Entwicklungsromanen G. Kellers und A. Stifters, in: Neophilologus 27, 1953, S. 1–14.
- Nivelle, Armand, Der symbolische Gehalt des Heinrich von Ofterdingen, in: Revue des langues vivantes 16, 1950, S. 404–427.
- Obenauer, Karl Justus, Hölderlin/Novalis, Gesammelte Studien, Jena, 1925.
- Rehder, Helmut, Die Philosophie der unendlichen Landschaft, Deutsche Vierteljahrschrift Buchreihe, 19. Band, Halle, 1932.
- Ritter, Alexander, Hrsg., Landschaft und Raum in der Erzählkunst, Wege der Forschung Band CCCCXVIII, Darmstadt, 1975.
- Ritter Heinz, Der unbekannt Novalis. Friedrich von Hardenberg im Spiegel seiner Dichtung, Göttingen, 1967.
- Samuel, Richard, Novalis. Heinrich von Ofterdingen, in: Der deutsche Roman. Struktur und Geschichte, fusc. von Benno von Wiese, Band I, Düsseldorf, 1963, S. 252–300.
- Schulz, Gerhard, Hrsg., Novalis. Werke, kommentiert, München, 1969.
- Schrimpf, Hans Joachim, Novalis. Das Lied der Toten, in: Die deutsche Lyrik. Form und Geschichte, hrsg. von Benno von Wiese, Band I, Düsseldorf, 1964, S. 414–429.
- Striedter, Jurij, Die Komposition der 'Lehrlinge zu Sais', in: Der Deutschunterricht, Jahrgang 7, 1955, Heft 2, S. 5–23. Zitiert nach Neuabdruck in: Novalis. Beiträge zu Werk und Persönlichkeit Friedrich von Hardenbergs, hrsg. von Gerhard Schulz, Wege der Forschung Band CCXLVIII, Darmstadt, 1970, S. 259–282.
- Ströker, Elisabeth, Philosophische Untersuchungen zum Raum, Phil. Hab. Schu., Frankfurt, 1965.
- Stopp, Elisabeth, Übergang vom Roman zur Mythologie. Formal Aspects of the Opening Chapter of Hardenberg's Heinrich von Ofterdingen, Part II, in: Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 48, 1974, S. 318–341.