

Toni Tholen

Das Schweben als Sphäre synästhetischer und sympoetischer Existenz

Das Schweben ist die Figur der Entgrenzung schlechthin. Es nimmt keine endgültige Gestalt an, sondern konstituiert eine Sphäre des schwer Greifbaren, des schlecht Fassbaren. Eine Tagung über Entgrenzungen der Romantik sollte sich von daher mit dieser Figur etwas ausführlicher auseinandersetzen, denn sie taucht an zentralen Stellen des ästhetischen Diskurses der Romantiker auf, und zwar schon bei den romantischen Stichwortgebern des Jenaer Kreises, vor allem bei Friedrich Schlegel.

Ich werde nun aber zunächst einmal eine kleine Schleife machen und mich dem Thema vom Ende des 20. Jahrhunderts aus annähern. Der Grund dafür ist nicht nur, dass die Tagung ja u.a. nach den Spuren der Entgrenzungen der Romantik in Moderne und Gegenwart sucht, sondern auch, dass Mitte der 1980er Jahre ein Philosoph den Versuch gemacht hat, die Bedeutung des Schwebens für die Kunst und Philosophie der gesamten Moderne mehr oder weniger systematisch aufzuzeigen. Ich meine das Buch des Tübinger Philosophen Walter Schulz, das 1985 unter dem Titel *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik* erschienen ist.¹ Ein Buch, das bei seinem Erscheinen damals und in den darauf folgenden Jahren, wenn ich es richtig sehe, nicht wirklich Furore gemacht hat. Über die Gründe lässt sich spekulieren. Vielleicht lag es an dem etwas antiquierten, bedächtigen Stil der Gedankenentfaltung eines Gelehrten alter philosophiehistorischer und hermeneutischer Prägung, vielleicht aber auch an den wenig spektakulär vorgetragenen, dafür sorgfältig in die Rekonstruktionsarbeit eingeflochtenen Thesen, vielleicht aber auch daran, dass der Zeitgeist der 1980er Jahre nicht aufs Metaphysische geeicht war, sondern sich eher damit beschäftigte, Philosophie und Wissenschaft für ein postmetaphysisches Zeitalter zu betreiben.² Alles fügte sich ja damals ins „Post“ ein, auch Walter Schulz mit seinem Buch, denn es stand sehr wohl im Austausch mit dem Geist seiner Zeit, nur wollte man damals offenbar lieber andere Theoretiker zur Kenntnis nehmen, Leute, die die richtigen und

¹ Vgl. Walter Schulz: *Metaphysik des Schwebens. Untersuchungen zur Geschichte der Ästhetik*. Pfullingen 1985. Im Folgenden zitiert mit MS und Seitenzahl.

² Vgl. etwa Jürgen Habermas: *Nachmetaphysisches Denken. Philosophische Aufsätze*. Frankfurt a.M. 1988.

griffigen Formeln hatten für das, was sich dann über die Epoche als ‚Postmoderne‘ niedersenkte. Und dafür bot sich bekanntlich auch der Rückgriff auf die Romantiker an.³

Kurz und gut: Ich will hier gar keiner Wiederentdeckung des gelehrten Buches von Walter Schulz das Wort reden, sondern einige seiner Thesen zum Ausgangspunkt für meine eigenen Überlegungen zum Schweben machen, und zwar gerade solche, die er unter Rekurs auf die Epoche der Romantik gewinnt.

Schulz blickt auf die Metaphysik des Schwebens aus einer ‚totalphilosophischen‘ Perspektive. Diese nimmt jeder ein, der über die Stellung des Menschen zur Welt nachdenkt, wie Schulz selbst in seinem Buch. Und mit dieser Perspektive betreibt er seiner eigenen Aussage zufolge auch eine Art Surrogat-Metaphysik. Genauer kennzeichnet er diese als ein „hypothetisches Verfahren“ (MS, 13), das die traditionelle Metaphysik mit ihrer Fixierung an einer „feststellenden Ontologie“ zu umgehen versucht. Seine leitende Frage lautet, „ob das Ende der traditionellen Metaphysik das Ende ‚einer jeden möglichen Metaphysik überhaupt‘ bedeutet“ (MS, 13). Zur Beantwortung dieser Frage verweist er auf die Kunst, denn sie verhandle in zeitgemäßer Form den Verlust metaphysischer Orientierung, insofern sie Subjektivität und Negativität nicht bei Seite schiebe. „Negativität: verstanden als Aufhebung des Weltvertrauens zugunsten der Weltungesichertheit“ (MS, 13). Und wenig später heißt es: „Der Negativität entspricht eine Herausstellung der Subjektivität, insofern sie in sich selbst keinen Halt findet und gerade darum die Tendenz hat, sich wieder an die Welt, die doch auch keine Sicherheit bietet, zu verlieren. Diesen Zustand der Ungesichertheit bezeichnen wir als Zustand des Schwebens. [...] Schweben zeigt sich im Hin und Her zwischen Welt und Ich, die doch beide nicht mehr verlässliche Orientierung bieten. Dieser Zustand des Schwebens ist ein allgemeines Zeichen der Zeit. Im Alltagsleben wird er jedoch verständlicherweise mit Recht zurückgedrängt und verdeckt. Thematisierbar wird er nur in den Regionen, in denen die sich noch meldenden ‚höheren Bedürfnisse‘ abzudecken sind: Philosophie und Kunst.“ (MS, 13)

Das Schweben ist Ungesichertheit und insofern Zeichen der Zeit (der Moderne, der Gegenwart); der unsichere Zustand des Subjekts, seine Unbehaustheit in der Welt, seine Negativität, welche sich in einem ständigen Wechsel der Positionen und der Besetzungen zwischen Ich und Welt, Subjekt und Objekt als Bewegung zu erkennen gibt, wird in der

³ Vgl. etwa Ernst Behler, Jochen Hörisch (Hg.): Die Aktualität der Frühromantik. Paderborn, München, Wien, Zürich 1988.

Alltagsexistenz nicht greifbar, sondern existenziell thematisiert findet es sich nur in der Philosophie *und* Kunst. Zentral für das Verständnis des Buches ist es, die Konjunktion „und“ nicht additiv, sondern integrativ zu verstehen. Philosophie und Kunst bilden eine innige Einheit von „Anschauung und Reflexion“ (MS, 14). Und nur in dieser Einheit und Wechselwirkung von Anschauung und Reflexion hat das Schweben seine Existenz. Dementsprechend stehen alle Teile der Metaphysik des Schwebens unter dem Motto eines engen Aufeinanderbeziehens von Philosophie und Kunst, und zwar unter der leitenden Perspektive des Ich-Welt-Bezuges, bei dessen historischer Entfaltung die Instanz des Absoluten – in welcher Gestalt auch immer – eine entscheidende Rolle spielt.

Für die Fragestellungen von Schulz ist die Zeit, besser die Epochenwende um 1800 besonders wichtig, insofern die Frühromantiker, insbesondere Friedrich Schlegel und Novalis, das Ausgangsszenario zu präfigurieren scheinen. Nicht nur denken und dichten beide Romantiker im Aggregatzustand einer disziplinären Entgrenzung, oder andersherum: in einer engen Verschränkung von Kunst, Philosophie, Religion, Philologie und anderen Disziplinen, sondern sie modellieren die Kategorie des Schwebens für eine neue romantische Ästhetik und Poetik, die Schlegel dann bekanntlich die ‚Progressive Universalpoesie‘ nennen wird. Interessant sind nun nicht so sehr die von Schulz und von der Romantikforschung bis heute immer wieder zitierten Passagen übers Schweben, die natürlich mit Recht auf Fichtes *Wissenschaftslehre* zurückgeführt werden und darüber hinaus den romantischen Ironiebegriff figurieren, sondern Schulz‘ spezifischer Zugriff darauf. Er zeigt nämlich, dass die romantische Ästhetik und insbesondere die Figur des Schwebens bis weit ins 20. Jahrhundert und vielleicht bis in die Gegenwart hinein unter dem leitenden Aspekt des modernen Subjektparadigmas wahrgenommen und erörtert worden ist, übrigens auch und gerade in dekonstruktiven Aktualisierungen. Ist das Schweben die Figur der Entgrenzung, so wird sie in der Romantikrezeption an der Instanz des Ich, des Selbstbewusstseins und der (ästhetischen) Produktivkraft festgemacht. Und das natürlich auch mit gutem Grund.

Schulz steuert in seinem Kapitel über die romantische Ästhetik direkt auf die romantische Ironie zu und führt sie als den romantischen Bewusstseinszustand schlechthin ein, welcher „das *Nichtfestgelegtsein*, das *Ortlossein*, das *Schweben*“ (MS, 271) repräsentiere. Und um das zu zeigen, wird nicht zufällig ein Zitat aus Novalis‘ *Fichte-Studien* angeführt: „Alles Seyn, Seyn überhaupt ist nichts als Freyseyn – Schweben zwischen Extremen, die nothwendig zu vereinigen und nothwendig zu trennen sind. Aus diesem Lichtpunct des Schwebens strömt

alle Realität aus [...] Seyn, Ich seyn, Frey seyn und Schweben sind Synonymen [...].“⁴ Das Freisein ist der Zustand eines Schwebens, das in – Anlehnung an Fichte – zwischen Unendlichkeit und Endlichkeit, Tun und Leiden, Setzen und Nichtsetzen liegt. Und dem liegt zugrunde die Tat der produktiven Einbildungskraft, durch die nicht nur das Nicht-Ich, das Objekt, die Welt aus dem Ich heraus geschaffen wird, sondern in der auch das Ich im Schaffensprozess sich selbst mitschafft. Aber nicht als ein für allemal festes, identisches Ich, sondern als eins, das sich im fortwährenden Akt der Setzung stets selbst übersteigt. Der Überstieg, die Schöpfung, das Produzieren selbst als Produzieren (Akt der puren Entgrenzung) findet für die Romantiker, nicht jedoch für Fichte, seinen eigentlichen Grund in der Kunst. Daran knüpft Friedrich Schlegel, der zentrale frühromantische Ästhetiker, mit seinem Poesie- und Ironieverständnis an.

Nirgendwo wird bei Schlegel die Figur des Schwebens prominenter platziert als im berühmten *Athenäums-Fragment 116*, in dem die romantische Poesie als eine progressive Universalpoesie bestimmt wird. Zunächst heißt es:

„Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen [...]. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehre Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst, bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang.“⁵

Dem Konzept der progressiven Universalpoesie ist das Verfahren der Entgrenzung inhärent. Es funktioniert aber gerade nur dadurch, dass alles mit allem in Beziehung gesetzt wird, dass es sich berührt: Fächer bzw. Disziplinen berühren sich genauso wie Dichtungsarten ineinander verschmelzen, oder Systeme der Kunst mit der konkreten Individualität eines kindlich gehauchten Seufzers oder Kusses. Entgrenzung bringt Berührung und Vereinigung hervor. Das romantische Verfahren der Poetisierung schafft somit die *formlose Form* eines lebendigen Ganzen, und hierbei kommt die Metapher des Schwebens ins Spiel:

⁴ Novalis: Philosophische Studien 1795/96 (Fichte-Studien), in: ders.: Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. Bd. 2: Das philosophisch-theoretische Werk. Hg. v. Hans-Joachim Mähl. München 1978, S. 177f.

⁵ Friedrich Schlegel: Athenäums-Fragment 116, in: ders.: Kritische Schriften und Fragmente [1798-1801]. Studienausgabe. Bd. 2. Hg. v. Ernst Behler und Hans Eichner. Paderborn, München, Wien, Zürich 1988, S. 114.

„Und doch kann auch sie [die romantische Poesie] am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. [...] Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.“⁶

Die romantische Poesie, so zeigt es dieses nicht leicht zugängliche Fragment, ist durch mindestens drei entscheidende Aspekte gekennzeichnet: erstens ist sie frei, zweitens ist ihr Medium das geistig-luftigen Element (Reflexion, Schweben) und drittens ist sie stetes Werden, unaufhörliche Progression.

Dass sie einer Bewusstseinsform bedarf, die frei von allem „realen und idealen Interesse“ und ferner ständige Bewegung ist, ist hier präfiguriert, und deshalb bildet das Fragment einen unmittelbaren Zusammenhang mit der romantischen Ironie, auch wenn von ihr darin nicht explizit die Rede ist. In einem Fragment der *Ideen* (1800) wird die Verbindung evident. Dort heißt es: „Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos.“⁷ Ironie ist die Form unendlicher Bewegung und höchster Lebendigkeit. Sie entspringt nach Schlegel „aus der Vereinigung von Lebenskunstsinn und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie. Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauflöselichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mitteilung.“⁸ Gerade die letzte Bemerkung weist darauf hin, dass die romantische Ironie keineswegs eine Gestalt solipsistischen Bewusstseins ist, sondern auf Mitteilung aus ist, auch wenn sie als ‚vollständige‘ unmöglich scheint. Es ist wichtig festzuhalten, dass in dem Moment, in dem sich das Ich als autonom und in seiner absoluten Potenzialität gewahrt, sich als Schaffendes von allen Bindungen freisetzt, es genauso leidenschaftlich nach dem Du verlangt, dem es sich mitteilen kann. Das Bedürfnis nach Mitteilung ist aber mehr. Es enthält den Wunsch nach einer gemeinsamen Sphäre, in dem es mit dem Anderen und mit der Anderen gemeinsam schöpferisch tätig sein kann. Schlegel hat dafür ganz neue künstlerisch-philosophische Arbeitsformen angedacht, die er in Athenäums-Fragment 125 näher

⁶ Ebd., S. 114f.

⁷ Ebd., S. 227.

⁸ Friedrich Schlegel: Kritische Fragmente [1797], in: ders.: Kritische Schriften und Fragmente [1794-1797]. Studienausgabe. Bd. 1. Hg. v. Ernst Behler und Hans Eichner. Paderborn, München, Wien, Zürich 1988, S. 248.

bezeichnet: „Vielleicht würde eine ganz neue Epoche der Wissenschaften und Künste beginnen, wenn die Symphilosophie und Sympoesie so allgemein und so innig würde, daß es nichts Seltneres mehr wäre, wenn mehre sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bildeten.“⁹

Die romantische Ästhetik ist nicht vollständig erfasst, wenn nicht hinlänglich auf den sympoetischen und symphilosophischen Praxisgedanken der Frühromantiker hingewiesen wird. Denn damit wird die Stellung des Ichs zur Welt im Spiegel von Kunst und Philosophie aus einer ethisch-ästhetischen, man könnte auch sagen: einer existenziellen Dimension heraus betrachtet, die sich aus Schlegels Rede vom „Lebenskunstsinn“ erschließt. Diesen Lebenskunstsinn trifft man allerdings nicht, wenn man wie Walter Schulz die romantische Ästhetik des Schwebens als „Philosophie der *Kunst aus dem Geist der Subjektivität*“ (MS, 273) versteht. Sieht man das ganze Unternehmen nur aus dieser Perspektive eines sich in der Romantik erstmals formierenden modernen Subjektivismus, dann landet man zwangsläufig im nächsten Schritt bei Hegels harscher Kritik an der Abstraktheit des romantischen Ich. Dass Schulz dort tatsächlich ankommt und seine Ausführungen über die romantische Poesie des Schwebens einstweilen abbricht (vgl. MS, 274f.), zeigt, dass er wie viele andere Interpreten den Aspekt eines *gemeinsamen* Schweben-Daseins, das dem Progressions- und Unendlichkeitsdenken der Romantik konstitutiv eingeschrieben ist, nicht ernst bzw. nicht ernst genug genommen hat.

Dass die Dimension romantischer Symexistenz in ästhetischen Debatten der Moderne und Postmoderne oft übergangen worden ist, ließe sich noch an der dekonstruktivistischen Adaption der romantischen Ironie der 80er und 90er Jahre des vergangenen Jahrhunderts zeigen.¹⁰ Zu tun hat dies mit einer vornehmlich an der (männlichen) Philosophiegeschichte orientierten Rezeption, zumal der frühromantischen Ironie (Fichte-Hegel-Kierkegaard). Ich möchte im Folgenden zeigen, dass dem Schweben als zentraler romantischer Metapher die fehlende andere Dimension hinzugefügt wird, wenn man ihre Verwendung bei Bettina von Arnim stärker mit einbezieht. Meine These ist, dass erst in ihrem Werk sich konkretisiert, was ich den ‚*sympoetischen*‘ (F. Schlegel) und *synästhetischen* Aspekt des Schweben-Daseins nennen möchte. Und interessant ist, dass Bettina von Arnim die „metaphysische“ Dimension des Schwebens durchaus und sehr viel direkter anvisiert als Schulz in seiner Rekonstruktion

⁹ Schlegel, Kritische Schriften und Fragmente, Bd. 2, S. 116.

¹⁰ Vgl. dazu die Diskussion in Toni Tholen: Erfahrung und Interpretation. Der Streit zwischen Hermeneutik und Dekonstruktion. Heidelberg 1999, bes. S. 212ff.

der romantischen Philosophie der Kunst, wo es nur eher beiläufig heißt, dass „für die Romantiker Kunst und Philosophie im Bunde mit der Religion stehen“ (MS, 274).

Bettina von Arnim ist es gewesen, die für all die von den Frühromantikern beschriebene freie und schöpferische, stets im Werden und in der Bewegung befindliche romantische Tätigkeit, eine Tätigkeit, die sich wesentlich sympoetisch und deshalb Mitteilung und Teilnahme ist, eine bezwingende Losung gefunden hat: ‚Schwebe-Religion‘. Bezeugt wird ihre Urheberschaft im *Deutschen Wörterbuch* der Brüder Grimm, wo ein eigenes Lemma ‚Schwebereligion‘ aufgeführt wird und wo es, allerdings eher abschätzig, heißt: „dieses evangelium soll eine neue religion verkünden, ‚eine schwebereligion‘, wie die stifterin (Bettina) es selber nennt, womit sie wohl, ohne es zu wollen, die eigene unklarheit über das neue christenthum andeutet.“¹¹ Es ging Bettina um alles andere als darum, die geeignete Begrifflichkeit für ein neues Christentum zu finden. In ihrem *Günderode*-Buch nennt sie das, worum es ihr geht, beim Namen: Sie will eine „große Sprache“¹² sprechen, wie ‚unklar‘ diese auch immer sein mag. Und Bettina tut dies nicht monologisch, sondern dialogisch, in Gestalt eines Briefgesprächs. Nachdem sie mit ihrem Buch *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* im Jahre 1835 erstmals als Autorin ans Licht der Öffentlichkeit getreten war, begann sie kurz darauf an einem zweiten Buch zu arbeiten, das die Jugendfreundschaft zu Caroline von Günderode zum Gegenstand hatte. Es ging Bettina auch darum, „sich von der psychischen Last der Erinnerung an Günderodes Selbstmord [im Jahre 1806], den sie trotz aller Liebe und Unterstützung für die Freundin nicht hatte verhindern können, schreibend zu befreien“¹³. Dazu bearbeitete sie vor allem ihren Jugendbriefwechsel. Im Jahre 1840 erschien der Roman schließlich mit dem Titel *Die Günderode*. Er umfasst 23 Briefe ‚Günderodes‘ und 37 Briefe ‚Bettines‘. Die Forschung geht davon aus, dass fast alle Briefe interpoliert wurden. *Die Günderode* ist ihr poetisch und philosophisch komplexestes Werk. Es bewegt sich auf der Höhe des poetologischen, ästhetischen und philosophischen Diskurses der Zeit und wendet sich dabei kritisch gegen das als destruktiv empfundene, starre philosophische Systemdenken etwa Kants oder auch Fichtes.¹⁴

Wie oben schon angedeutet: Bettina von Arnim möchte eine „große Sprache“ finden, und diese große Sprache will sie mit der Anderen, der Freundin, zusammen entwickeln. In diesem

¹¹ Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Bd. 15. München 1991, Sp. 2380f.

¹² Bettina von Arnim: *Die Günderode* [1840]. Mit einem Essay von Christa Wolf. Frankfurt a.M. 1983, S. 176. Im Folgenden werden Zitate Text nachgewiesen mit der Sigle G und Angabe der Seitenzahl.

¹³ Konstanze Bäumer, Hartwig Schultz: Bettina von Arnim. Stuttgart, Weimar 1995, S 32.

¹⁴ Vgl. ebd., S. 34.

Sinne wendet sie sich an die Günderrode mit den Worten: „Wir müssen uns miteinander abschließen; in der Natur, da müssen wir Hand in Hand gehen und miteinander sprechen nicht von Dingen, sondern eine große Sprache.“ (G, 176). Am Ende desselben Briefes schlägt sie der Freundin emphatisch vor, eine Religion für die Menschheit zu stiften: „ein Sein mit Gott“ (G, 178). Und den Brief abschließend heißt es in appellativem Duktus: „Ein bisschen Spazierenreiten in den Himmel“ (ebd.). Das ist die ultimative Formel für das Feuer, das Bettina in sich entfacht fühlt und das sie dazu treibt, die Freundin für ihr Vorhaben zu gewinnen, freilich auch, um diese von ihren dunklen Momenten und ihrem zerstörerischen Vorsatz, sich selbst im künstlerischen Werk auszulöschen, abzubringen. Von ihrer Menschheits-Vision und intensiven Hemsterhuis-Lektüren besetzt, ergibt sich Bettina auf den ersten Blick ein neuer Zusammenhang von Religion und Literatur: „Gott ist Poet“ (G, 179), schreibt sie ihrer Freundin. Und weiter: „[...] das eine habe ich behalten, daß Gott die Poesie ist, daß der Mensch nach seinem Ebenbild geschaffen ist, daß er also geborner Dichter ist; daß aber alle berufen sind und wenige auserwählt, das muß ich leider an mir selber erfahren; aber doch bin ich Dichter, obschon ich keinen Reim machen kann; ich fühl's, wenn ich gehe in der freien Luft, Wald oder an den Bergen hinauf, da liegt ein Rhythmus in meiner Seele, nach dem muß ich denken [...].“ (G, 180) Die Bilder und Gedanken, die ‚große Sprache‘, die beginnt, sich in der Ansprache der Freundin zu formen, versetzt Bettina von Arnim in einen rauschhaften Zustand; dementsprechend kann sie ihren Brief nur schließen durch die Ankündigung eines nächsten am nächsten Tag schon: „Ach Gott, ich schlaf gar nicht mehr, gute Nacht; alleweil fällt mir ein, unsre Religion muß die Schwebeligion heißen, das sag ich Dir morgen“ (G, 182).

Entscheidend ist nun aber zu erkennen, dass der Idee der Schwebeligion bei aller Bezugnahme auf Gott und Religion keine genuin religiös-konfessionelle Intention inhäriert, vielmehr ist sie primär eine ästhetische oder poetisch-poetologische Invention. Der Günderrode-Roman ist unter der Signatur der ‚Schwebeligion‘ als ein einzigartiger kreativer Schreib- und Überarbeitungsprozess zu betrachten. Die göttliche Schöpfung transformiert sich via den Lehrsatz der Ebenbildlichkeit in den sprudelnden Sprach- und Schreibfluss der romantischen Autorin. Und das, was sie schreibt, hat kein System und keine klare Form, weswegen sie von der Freundin bisweilen (vgl. G, 207-209) und nicht nur von ihr gescholten wird. Dafür hat es Rhythmus. Um Bettinas Sprache zu verstehen, muss man, ihre Texte lesend, in den ‚Rhythmus ihrer Seele‘ hineinfinden, es kommt hier nicht so sehr auf

eine den jeweiligen Gedanken der Briefe verstehende Lektüre an, und zwar deshalb nicht, weil die ‚große Sprache‘ ‚nicht von Dingen‘ handelt, also nicht vergegenständlicht, nicht bezeichnet, nicht referenzialisiert, sondern die Subjektivität, auch die des Lesers, in Bewegung bringt. Ihr Schreiben ist lebendige Form und dieser lebendigen Form prägt sie ihre eigene Existenzweise ein.¹⁵

Um dieser eigenwilligen Weise, da zu sein, dieser unvergleichlichen romantischen Subjektivität noch mehr auf die Spur zu kommen, müssen wir die Schweben-Religion ein wenig weiter ausbuchstabieren. Sie enthüllt sich bei aufmerksamer Lektüre des Gündert-Romans als ein Gewebe von Bildern und Gedanken, aber auch von starken Affekten, die insbesondere in der Hinwendung an die dritte göttliche Person: den Hl. Geist, entstehen. Auch wenn die Schweben-Religion alles andere als eine neue institutionalisierte Christenheit begründen soll, so verbindet Bettina von Arnim gleichwohl mit ihr bestimmte Grundsätze im Rahmen einer ganz individuellen Lebenskunst. So soll man vom Begehren nach Macht und Reichtum ablassen, um zur Weisheit zu gelangen: „Zum Beispiel: man kann nicht von der Luft leben! – Ei, das könnt doch sehr möglich sein, und es ist eine sehr dumme Behauptung, die der Teufel gemacht hat, um den Menschen an die Sklavenkette zu legen des Erwerbs, daß man nicht von der Luft leben könne, daß er nur recht viel habe. Wer viel hat, der kann vor lauter Arbeit nicht zur Hochzeit kommen; und von der Luft lebt man doch allein, denn alles, was uns nährt, ist durch die Luft genährt, und auch unsere erste Bedingung zum Leben ist Atemholen.“ (G, 190) Bettina von Arnim verbindet die Aufforderung, von der Luft zu leben, mit einem Leben im Geist, und dieses Leben mit geistiger Nahrung muss selbstbestimmt, autonom sein: „sein eigener Herr bleiben, das muß ein Gesetz unserer schwebenden Religion sein“ (G, 191). Und gerade im Element der Luft verbindet sich Gott als Geist, als Lebensgeist mit den nach Weisheit hungrigen Menschen, deren Daseinsbedingung einzig und allein die Freiheit ist und – die Kreativität.

Bettina von Arnim strebt auch Unsterblichkeit als „innerste[n] Kern“ (G, 200) der Schweben-Religion an. Diese ist freilich nur im Zusammenhang mit dem *ästhetischen* Imperativ der Frühromantiker zu verstehen. Wenn Friedrich Schlegel die Ironie, wie oben schon erwähnt, als Bewusstsein der *ewigen Agilität* bestimmt, dann findet diese Bestimmung bei der jüngeren Geistesverwandten noch vierzig Jahre später Resonanz. Schweben-Religion ist für Bettina nicht primär ein kontemplativer Zustand, vielmehr realisiert sie sich in der

¹⁵ Vgl. dazu auch Tholen, Erfahrung und Interpretation, S. 226-235, hier: S. 232.

Bewegung, „in der lebendigen Mitwirkung aller Kräfte“ (G, 201), auf dass „alles [Herv. von mir, TT] tätig und rasch sei in uns“ (ebd.). Sie steht unter dem *syn-ästhetischen* Imperativ, „immer Neues [zu] schaffen“ (ebd.) und in dieser Dynamik entpuppt sie ihre Aufwärtsbewegung, welche schon in dem Bild des ‚Spazierenreitens in den Himmel‘ enthalten ist. Das Gipfelstürmerische dieses an die Genieästhetik des Sturm und Drang anknüpfenden Transzendierens, welches sich anschickt, den produktiv-tätigen Menschen den Göttern auf Augenhöhe begegnen zu lassen, fasst Bettina in folgendem Wortlaut zusammen: „Ach, das ist’s – dann steigt man allein auf die Berggipfel und atmet die Lüfte ein im Nachtwind, in denen der Genius uns anhaucht vor Lust und Dank, daß er ohne Sünde, ohne Verleugnung wiedergeboren ward in uns [...].“ (G, 202)

Auf dieser Höhe erst – und für die interessiert sich auf andere Weise auch die korrespondierende Freundin, welche Bettina antwortet, sie hänge sich an die „Gipfel der Lebenshöhen wie das junge Gefieder“ (G, 187) – wird die Begegnung mit Gott möglich. Und zwar begegnet er der Schreibenden als Geliebter weder in der Person Gottvaters oder des Gottessohnes Jesus Christus, sondern in der dritten göttlichen Person, dem Hl. Geist. Der Hl. Geist aber ist kein Du. Gott begegnet der Schreibenden nicht als Gegenüber, er wird nicht in der zweiten Person angesprochen. Das bedeutet, dass die Liebe, die den inneren Kern der Schweben-Religion ausmacht, nicht im Sinne mittelalterlicher ‚unio mystica‘ zu verstehen ist. Es findet keine Vereinigung der Erleuchteten mit Gott bzw. Jesus statt, sondern die Figur des Hl. Geist fungiert bei Bettina von Arnim als ästhetisch-existenzielles *Medium* bzw. als Kraftzentrum, innerhalb dessen die Vereinigung von Kunst und Leben, Schönheit und Liebe, Freundschaft und Sehnsucht stattfindet. Die Briefschreiberin redet sich, an die Freundin gewendet, wie im Rausch in dieses Kraftzentrum hinein:

„[...] und Du lasest mir vor am Morgen, was Du am Abend gedichtet hattest; da sah ich mich immer nach dem um, der Dir’s wohl vorbuchstabierte hätt, der Klang, der riß mich hin, ich ahnte, es war der Geist, der auch mir begegnet draus, wenn ich auf der Höhe steh, und er braust von ferne daher, beugt die Wipfel auf und nieder und kommt näher und näher und fährt grad auf mich zu – umschlingt mich! wer soll’s sein? – wer kann’s wehren? – ich fühl seine Weisheit, seine Liebe ist Rhythmus. – Was ist Rhythmus? – Widerhall der Gefühle am großen Himmelsbogen, daß es schallt! – zurück! macht sich uns hörbar, was wir fühlten, daß es zärtlich anschlägt ans Ohr der Seele bis tief ins Herz, das ist Rhythmus, das ist der Heilige Geist [...].“ (G. 203f.)

Versuchen wir, das Zitierte ein wenig nachzubuchstabieren: Wer oder was ist der Hl. Geist? Er ist Rhythmus. Was ist Rhythmus? Seine Liebe ist Rhythmus. Und dieser ist der „Widerhall der Gefühle am großen Himmelsbogen“, mit anderen Worten: Erweiterung der Seele, Resonanz auf die Liebe der Liebenden im Weltseelenraum. Der Rhythmus als Liebe ist aber auch die synästhetische Gemeinschaft oder die gemeinschaftliche Synästhesie („macht sich uns hörbar, was wir fühlten, daß es zärtlich anschlägt ans Ohr der Seele“) der Freundinnen, deren Symexistenz sich hier synästhetisch offenbart.

Der Hl. Geist, zentrale Figur von Bettina von Arnims „Schwebe-Religion“, bildet so etwas wie eine synästhetische Hülle oder eine Sphäre, innerhalb derer sich die Sympoesie der beiden Freundinnen als gemeinsames Erleben/Wahrnehmen ereignet. Sie ist gleichsam der Raum einer geteilten körperlich-geistigen Existenz, welcher sich im Medium brieflicher Apostrophen eröffnet.

Dieser von Bettina von Arnim mitgeschaffene synästhetisch-sympoetische Wahrnehmungs-, Gefühls- und Produktionsraum hat im Werk einiger Literaten des 20. Jahrhunderts Resonanz gefunden, vor allem bei Rilke und Musil und auch in anderen Künsten, etwa im Tanztheater Pina Bauschs, wie ich an anderer Stelle versucht habe zu zeigen.¹⁶ Und es wäre sicherlich lohnend, die romantische Ästhetik des Schwebens in anderen künstlerischen Projekten der Moderne und der Gegenwart aufzuspüren. Meines Erachtens würde sich das unbedingt lohnen, denn eines scheint mir evident zu sein: dass die lebendige, formlose Form, die Ent-Grenzung, wie sie die Romantik geschaffen hat, auch heute einen der wenigen Wege (innerhalb der europäisch-westlichen Kultur) aufzeigt, in einem *postkonfessionellen* Sinn spirituell zu sein, oder anders gesagt: Geist zu leben. Und dies in bewusster Überschreitung abgesteckter Denkgebiete oder Disziplinen.

¹⁶ Vgl. dazu Toni Tholen: ‚Schwebe-Religion‘. Von Bettina von Arnim bis Pina Bausch. In: Toni Tholen, Burkhard Moennighoff, Wiebke von Bernstorff (Hg.): Literatur und Religion. Hildesheim 2012, S. 75-95.