

---

Oliver Kohns

## Der Souverän auf der Bühne

*Zu Novalis' politischen Aphorismen<sup>1</sup>*

---

Die politischen Aphorismen des Novalis erfreuen sich nach wie vor einer hohen Aufmerksamkeit durch die institutionelle Literaturwissenschaft. Längst geht es dabei nicht mehr, wie noch in der älteren Forschungsdiskussion,<sup>2</sup> in erster Linie um die Frage, ob man die politische Position des Romantikers nun als »konservativ« oder als »progressiv« zu bewerten hat. Hermann Kurzkes resigniertes Urteil, es gebe »keine richtige Interpretation«<sup>3</sup>, sondern nur die kontingente Möglichkeit einer »konservativen« und einer »modernistischen« Lektüre der politischen Aphorismen des Novalis<sup>3</sup>, scheint beinahe das letzte Wort behalten zu haben.

Ethel Matala de Mazzas Untersuchung *Der verfaßte Körper*<sup>4</sup> wurde in den letzten Jahren häufig zitiert und erreicht möglicherweise den Rang eines »Standardwerks«<sup>5</sup>, den eine Rezension verheißt. Matala de Mazza geht einer expliziten politischen Bewertung etwa von *Glaube und Liebe* sichtbar aus dem Weg. In dieser Abstinenz und auch in ihrer Lektürepraxis erscheint die Studie als charakteristisch für zahlreiche neuere Arbeiten im Zeichen einer »kulturwissenschaftlich« orientierten Literaturwissenschaft. Matala de Mazza konstatiert einen fundamentalen »Widerspruch« zwischen einer Verweigerung der »transzendenten Herrschaftsbegründung« des absolutistischen Staats einerseits – und der Beibehaltung des »absolutistischen Souveräns« als Zentrum des Staates andererseits.<sup>6</sup> Die politischen Texte Novalis' hätten damit eine *sowohl* »konservative« *als auch* »progressive« Stoßrichtung, und die Schwierigkeit der Entscheidung erscheint als innere Ambivalenz der Texte. Zumindest implizit jedoch kann eine Bewertung der politischen Ausrichtung nicht vermieden werden. Eine solche Bewertung ist bereits die Einordnung der politischen Aphorismen in die Traditionslinie der »organischen« Gemeinschaftstheorie, die über Ferdinand Tönnies' *Gemeinschaft und Gesellschaft* (1887) bis zu den totalitären Gemeinschaftsentwürfen des Nationalsozialismus reicht. Eine solche Bewertung geschieht auch dann, wenn Novalis' Herrschaftsfiktion als »absolutistischer Staatskörper«<sup>7</sup> bezeichnet wird.

Es ist das wichtige Verdienst von Martin Schierbaums Studie *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik*, auf die Bedeutung des Zeichens und der Repräsentation für die politischen Texte Novalis' aufmerksam gemacht zu haben.<sup>8</sup>

Tatsächlich versteht Novalis den Staat, wie ein Fragment der *Vermischten Bemerkungen* belegt, wesentlich als *Schauhandlung* und *Schauspiel* – und also als eine ästhetische Repräsentation seiner selbst: »Im Staat ist alles Schauhandlung – Im Volk alles Schauspiel. Das Leben des Volks ist ein Schauspiel.«<sup>9</sup> Insofern das Konzept der Repräsentation, der Zurschaustellung und Darstellung, für Novalis folglich den Kern des Staatlichen überhaupt ausmacht, verspricht es einen besseren Zugriff auf seine politischen Texte als die Metaphorik des Organischen.

Meine folgenden Überlegungen werden versuchen, den Charakter der Repräsentation in Novalis' politischen Aphorismen näher zu beleuchten. Die These Schierbaums, der »Theaterstaat« des Novalis sei wesentlich als eine immanent widersprüchliche »Staatskomödie« zu begreifen, die den Staat als ästhetische Illusion herstellt und durch die bewußte Ausstellung des Illusionscharakters zugleich »desillusioniert«,<sup>10</sup> greift meines Erachtens zu kurz. Der entscheidende Punkt in Novalis' Staatstheater ist nicht nur eine Reflexion über den imaginären Charakter des Staatlichen. In *Glauben und Liebe* geht es, so meine These, um eine Politik der Repräsentation, die alle Staatsbürger – und noch den Monarchen selbst – auf eine »ästhetische« Betrachtungsweise ihrer Person und ihrer Rolle im Staat festzulegen versucht. Die politischen Aphorismen stellen, mit anderen Worten, den Entwurf einer Verfassung dar, die – unter der Maskierung als Herrscherlob und der mythisierenden Verklärung des Monarchen – eine fundamentalpolitische Festschreibung der Grundlagen und Grenzen seiner Herrschaft darstellt.

Diese These möchte ich im folgenden vor allem in einer möglichst präzisen Auseinandersetzung mit einigen Aphorismen aus *Glauben und Liebe* entwickeln, vor allem mit der Allegorie des »Theaterstaats« im 39. Aphorismus. Dieser wird in den neueren Abhandlungen zu den politischen Aphorismen des Novalis zwar angesprochen, aber weder Matala de Mazza noch Schierbaum unternehmen eine genauere Lektüre dieses Abschnitts.<sup>11</sup> Dazu möchte ich zunächst (I.) knapp die Idee des »Theaterstaats« und seine ästhetischen Implikationen beschreiben. Sodann wird der politische Hintergrund insbesondere des Problems der *Repräsentation* erörtert (II.) sowie der Anschluß an Diskurse der Souveränität bei Bodin und Hobbes (III.). Schließlich (IV.) möchte ich die politischen Implikationen der Beschreibung des Souveräns als »Künstler der Künstler« und also die repräsentationslogische Rolle des Monarchen im Theaterstaat untersuchen.

I. Der 39. Aphorismus der Sammlung *Glauben und Liebe* verbindet die Elemente der *Poesie* und des *Staats* in der Allegorie des Staates als Theater. »Ein wahrhafter Fürst ist der Künstler der Künstler; das ist, der Director der Künstler. Jeder Mensch sollte Künstler seyn. Alles kann zur schönen Kunst werden. Der

Stoff des Fürsten sind die Künstler; sein Wille ist sein Meißel: er erzieht, stellt und weist die Künstler an, weil nur er das Bild im Ganzen aus dem rechten Standpunkte übersieht, weil ihm nur die große Idee, die durch vereinigte Kräfte und Ideen dargestellt, exekutiert werden soll, vollkommen gegenwärtig ist. Der Regent führt ein unendlich mannichfaches Schauspiel auf, wo Bühne und Parterre, Schauspieler und Zuschauer Eins sind, und er selbst Poet, Director und Held des Stücks zugleich ist.« (II, 303) Novalis' »poëtischer Staat« zeigt sich in diesem Aphorismus, so könnte man sagen, als ein *Theaterstaat*. Das entscheidende Merkmal dieser Inszenierung des Staates als Schauspiel ist die Aufhebung der Grenze zwischen Bühne und Zuschauern: Auf der Bühne können die Zuschauer vielmehr »das Bild im Ganzen« betrachten, »die große Idee« – und das schließt notwendig *sie selbst* mit ein. Der Theaterstaat ist wesentlich eine Form der Selbstanschauung und Selbstreflexion.

Vermittelt wird diese Selbstanschauung über die Figur des »Fürsten«. Der Monarch steht im Zentrum des Staates, auf ihn ist die Darstellung der Bühne ausgerichtet. Novalis' Theaterstaat zeigt sich damit der absolutistischen Bühnenarchitektur des 17. Jahrhunderts verpflichtet. In der Zeit Ludwigs XIV. wurden die Fluchtpunkte der zentralperspektivischen Illusion einer Bühnendarstellung auf den Platz des Königs ausgerichtet. Der Ort des Königs wurde, da die Bühnenperspektive auf ihn ausgerichtet war, als »idealer Augpunkt« bezeichnet.<sup>12</sup> Der »Sonnenkönig« übernahm demnach die Rolle des alles sehenden, alles überblickenden Gottes auf Erden. Auch bei Novalis ist es der Fürst allein, der »das Bild im Ganzen aus dem rechten Standpunkte übersieht«.

Mit der engen Verbindung von Herrschaft und Repräsentation schließt Novalis zunächst eng an die Diskurse des 17. Jahrhunderts, des »klassischen Zeitalters« in Frankreich, an. Louis Marin hat in seiner Studie *Le Portrait du roi* (1981) eine Beschreibung des Systems der Repräsentation um Ludwig XIV. unternommen, und kommt zu dem radikalen Ergebnis, daß der absolutistische Herrscher letztlich seinerseits abhängig und unterworfen ist von der Repräsentation seiner Person und seiner Politik. »Wahrhaft König, will sagen Monarch«, schreibt Marin, »ist der König nur in Bildern. Sie sind seine *reale Präsenz*; ein Glaube an die Wirksamkeit und Operativität *seiner* ikonischen Zeichen ist obligatorisch, oder der Monarch entleert sich mangels Transsubstantiation all seiner Substanz.«<sup>13</sup> Auch – und gerade – der souveräne »Sonnenkönig« ist nur dann wirklich souverän, wenn es ihm gelingt, die Illusion einer Übereinstimmung seiner realen Person mit der Repräsentation seiner Person zu vermitteln. Erst von hier aus erklärt sich der immense Aufwand, der am Hofe Ludwigs XIV. um die akkurate Darstellung des Monarchen in Bild, Schrift, Stein und Ton betrieben wurde.<sup>14</sup>

Trotz der offenkundigen Parallelen zwischen dem absolutistischen Monarchen und seiner obsessiven Beschäftigung mit dem Problem der Repräsentation

zeigen sich deutliche Unterschiede zwischen dem ›barocken‹ Modell und dem »Theaterstaat« des Novalis. Zwar steht der Monarch auch bei Novalis sichtbar im Zentrum der Darstellung, aber seine Fähigkeit liegt wesentlich darin, sich *selbst* erblicken zu können. Der Fürst *verdoppelt* sich in einen dargestellten Fürsten und einen darstellenden. Er stellt so nicht nur die Handlungen eines Monarchen dar, sondern wesentlich die Fähigkeit desselben zur Übersicht des *Ganzen* und also auch zum Blick auf das eigene Ich. Der Monarch erblickt im Theater die Repräsentation seiner selbst, ja er *ist* wesentlich die Fähigkeit, sich selbst zu erblicken. Er stellt sich auf der Bühne des Staates dar – er stellt auch *den Staat* auf der Bühne dar –, aber zugleich inszeniert und repräsentiert er auch das Prinzip der Repräsentation selbst.

II. Der 39. Aphorismus versammelt damit prägnant einige Themen und Topoi, die für Novalis' Entwurf des »poëtischen Staats« insgesamt charakteristisch sind. Dazu zählt einerseits die Idee des Blicks auf das *Ganze*, andererseits die Ableitung einer bestimmten Form der Repräsentation dieser Ganzheit durch den »Fürsten«. Der Staat, insbesondere die Gesamtheit und Ganzheit des Staates, erscheint hier als eine Schöpfung (im künstlerischen und geradezu auch demiurgischen Wortsinn) des Monarchen. Die Gesamtheit des Staatlichen wird als Fiktion bestimmt (»*ein unendlich mannichfaches Schauspiel*«), aber als eine notwendige und weiterhin schöpferische Fiktion, die immer weitere Künstler hervorbringt.

Die Einheit und Gesamtheit der Nation als Fiktion: Dieser Gedanke ist in der Kulturwissenschaft in den letzten Jahren breit diskutiert worden. Exemplarisch kann dafür Benedict Andersons Buch *Imagined Communities* (1983) genannt werden, das die These entfaltet, »alle Gemeinschaften, die größer sind als die dörflichen mit ihren Face-to-face-Kontakten«, seien »vorgestellte« – das heißt: eingebildete, eminent fiktionale – Gemeinschaften.<sup>15</sup>

Tatsächlich stellt diese These allerdings bereits im Diskurs der politischen Philosophie des 18. Jahrhunderts nahezu einen *common sense* dar. Im 49. Fragment der Aphorismensammlung *Blüthenstaub* (1798) definiert Novalis beispielsweise den Begriff des Volkes: »Das Volk ist eine Idee. Wir sollen ein Volk werden. Ein vollkommener Mensch ist ein kleines Volk.« (II, 247)

In der transzendentalphilosophischen Terminologie, die man bei dem Kantleser Novalis zugrunde legen muß, ist eine Idee ein »notwendiger Vernunftbegriff, dem kein kongruenter Gegenstand in den Sinnen gegeben werden kann«<sup>16</sup> und also eine Vorstellung, deren Objekt notwendigerweise jede Erfahrung und Erfahrbarkeit überschreitet. Als »Idee« ist das Volk demnach nicht etwas, was es einfach ›gibt‹, was man in der Welt der Empirie vorfinden und sehen könnte. Der zweite Satz des Fragments (»*Wir sollen ein Volk werden*«) beschreibt die Existenz des ›Volks‹ vielmehr als *telos*, als Zielpunkt einer noch zu vollziehen-

den Entwicklung. Solange das Volk eine Idee ist und also etwas, das jede Möglichkeit der Erfahrung übersteigt, kann es niemals wie etwas sinnlich Greifbares schlicht wahrgenommen werden. Es gibt allerdings, so schließt das Fragment, die Möglichkeit eines »vollkommenen Menschen«, der »ein kleines Volk« ist.

Eine ausführlichere Theorie dieses »vollkommenen Menschen« entwickelt Novalis in *Glauben und Liebe*. Der »Fürst« des Theaterstaats, von dem der 39. Aphorismus spricht, ist genau dieser vollkommene Mensch, der ein »kleines Volk« ist, insofern er es repräsentiert, sichtbar und damit für andere – auch weniger vollkommene Menschen – greifbar macht. Die Einheit der Nation und des Volkes ist eine Idee, aber diese läßt sich (durch einen »vollkommenen« Repräsentanten der Idee) darstellen und – im Modus der Fiktion – sichtbar machen.

Die politische Brisanz und Dringlichkeit dieser Fragen darf nicht übersehen werden. Die Frage, was das »Volk« ist, wie seine Einheit bestimmt (und repräsentiert!) werden kann, stellt sich in dem Moment, in dem es als das Subjekt staatlichen Handelns gedacht wird. Sie stellt sich, seit Rousseau das Prinzip der staatlichen Souveränität in seinem *Contrat Social* (1762) von dem Monarchen auf das Volk selbst übertragen hat und seit die Französische Revolution nur wenige Jahre später den Versuch unternahm, diese Übertragung buchstäblich und revolutionär in politische Handlung umzusetzen.<sup>17</sup>

Die Einheit des Volkes scheint für Rousseau unproblematisch zu sein. Im *Contrat Social* wird diese Einheit an mehreren Stellen durch die Vorstellung einer organischen Analogie zwischen dem menschlichen Körper und dem Körper des Volkes suggeriert. Im Moment der Vergesellschaftung, schreibt Rousseau, entsteht »anstelle der Einzelperson jedes Vertragspartners« ein »gemeinsamer sittlicher Körper [un corps moral et collectif], der aus ebenso vielen Gliedern besteht, wie die Versammlung Stimmen hat«.<sup>18</sup>

Derart unproblematisch ist die Einheit und Einheitlichkeit des allgemeinen Willens (*volonté générale*) jedoch nur im Augenblick seiner unmittelbaren Manifestation. Rousseau lehnt jede Form der *Repräsentation* des allgemeinen Willens als dessen Verfälschung ab: »Die Souveränität kann nicht repräsentiert werden [...]; sie besteht wesentlich im Gemeinwillen, und der Wille läßt sich nicht vertreten: er ist er selbst, oder aber er ist ein anderer«.<sup>19</sup> Rousseaus wiederholter Rekurs auf *Urszenen* der Gemeinschaft – das »öffentliche Fest«, das Zusammenkommen der Menschen am Brunnen – können jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Annahme einer unmittelbaren Manifestation des Gemeinwillens kaum mehr sein kann als eine heuristische Fiktion.<sup>20</sup> In der politischen Rezeption der Gemeinschaftsphilosophie Rousseaus zeigt sich, daß einerseits immer wieder einzelne Positionen und Meinungen als Gemeinwille ausgegeben werden können; andererseits aber wird keine (vermeintliche) Äußerung des allgemeinen Willens mehr den Verdacht der illegitimen Vereinnah-

mung desselben abschütteln können.<sup>21</sup> Der politische Jakobinismus und der Terror der Revolutionsjahre erscheinen in dieser Perspektive als Folge eines philosophischen Problems: des ungeklärten Verhältnisses zwischen einem als unmittelbar gedachten *volonté générale* und der nichtsdestotrotz notwendigerweise *vermittelten* Willensbildung und -äußerung.

Im Gefolge von Rousseau sieht Novalis die Einheit und Ganzheit der Nation als bedeutende Aufgabe für eine politische Poetik: für die Fiktion eines Staates. Während Rousseau die Einheit des Volkes jedoch stets als eine unvermittelte Willensäußerung denkt, wird sie bei Novalis zu einem Problem der *Darstellung* durch einen »vollkommenen Menschen«, der in *Glauben und Liebe* in der Maske des Fürsten die Bühne betritt. Mit seiner grundsätzlichen Ablehnung jeder Form der politischen und ästhetischen Repräsentation begründet Rousseau eine Tradition der Sehnsucht nach »Ernsthaftigkeit« und »Eigentlichkeit.«<sup>22</sup> Die *Unvermeidlichkeit* der Repräsentation, die dieser Tradition von avancierten Literaturtheoretikern vorgerechnet wird, ist bei Novalis bereits berücksichtigt. Der Staat als »Idee« findet seine Verwirklichung und Einheit nur in seiner Repräsentation als »Theaterstaat«.

Innerhalb der Sammlung *Glauben und Liebe* verweist bereits das 16. Fragment auf die politische Zielsetzung der Notizen. Nur scheinbar betreiben die Fragmente ein bloßes Herrscherlob, tatsächlich geht es von Anfang an um den Entwurf eines buchstäblich *idealen* Staats, eines Staates als Idee und ästhetische Vorstellung. Zuständig und kompetent für den Entwurf dieses Staates ist damit nicht zufällig der Schriftsteller, dessen Texte nicht weniger als die Verfassung eines ästhetischen Staats darstellen. Im 16. Fragment spricht Novalis von einer kommenden medientechnischen Revolution, die zugleich eine gesellschaftliche Umwälzung mit sich bringen wird: »Meinethalben mag jetzt der Buchstabe an der Zeit seyn. Es ist kein großes Lob für die Zeit, daß sie so weit von der Natur entfernt, so sinnlos für Familienleben, so abgeneigt der schönsten poetischen Gesellschaftsform ist. Wie würden unsre Kosmopoliten erstaunen, wenn ihnen die Zeit des ewigen Friedens erschiene und sie die höchste gebildetste Menschheit in monarchischer Form erblickten? Zerstäubt wird dann der papierne Kitt seyn, der jetzt die Menschen zusammenkleistert, und der Geist wird die Gespenster, die statt seiner in Buchstaben erschienen und von Federn und Pressen zerstückelt ausgingen, verschlucken, und alle Menschen wie ein paar Liebende zusammen schmelzen.«<sup>23</sup> Die Gegenüberstellung von »Geist« und »Buchstabe« ist ein bekannter *Topos*. Ein prominenter Text der Zeit, der 1794 und also nur wenige Jahre vor Novalis' politischen Aphorismen erschien, trägt sie gar im Titel: Fichtes Aufsatz *Ueber Geist und Buchstab in der Philosophie*. Bereits bei Paulus bezeichnet die Opposition von »Geist« und »Buchstabe« weniger die Unterscheidung zwischen verschiedenen Medien als vielmehr die Unterscheidung zwischen einem Medium und dem kategorial Nicht-Medialen, das eine Über-

windung aller Vermittlung überhaupt verspricht.<sup>24</sup> Bei Paulus trennt diese Differenz polemisch zwischen dem »Alten Bund« (dem Judentum) und dem »Neuen Bund« (dem Christentum) und diffamiert das Judentum als »Schriftreligion« mit einer bloß äußerlichen Beziehung zu Gott: »Er [Gott] hat uns fähig gemacht, Diener des Neuen Bundes zu sein, nicht des Buchstabens, sondern des Geistes. Denn der Buchstabe tötet, der Geist aber macht lebendig« (2. Kor. 3,6).

Auch für Novalis bedeutet die Unterscheidung zwischen der *Zeit des Buchstabens* und der (kommenden) *Zeit des Geistes* wesentlich eine politische Unterscheidung. Was den »Kosmopoliten« – dies ist jemand, so erklärt es der 23. Aphorismus, der »unter der imposanten Maske des Kosmopolitismus« insgeheim Sympathien für die »neue, französische Manier« (II, 296) der Politik und also für die Revolution hegt – in der von Novalis offenbarten Zukunft erscheint, ist die Vision einer Gesellschaftsform, die sich nicht mehr von der »Natur« entfernt, die nicht mehr »sinnlos für das Familienleben« ist und die deshalb überhaupt erst eine *Gesellschaftsform* ist und nicht eine Summe von Individuen. Es geht um eine neue Form der Bindung zwischen den Menschen, die überhaupt eine echte *Bindung* genannt werden kann: Statt Buchstaben verbindet dann Geist, statt »*papiernem Kitt*« menschliche »*Liebe*«. Der Gegenüberstellung von »Buchstabe« und »Geist« entspricht demnach diejenige von »*zusammenkleistern*« und »*zusammen schmelzen*«. Nicht mehr durch eine technische Einwirkung (mit Hilfe von Kleister und Papier) sollen die Menschen zusammengezwungen werden, sondern sie sollen sich aus sich heraus *vereinigen*. Die »*schönste poetische Gesellschaftsform*« soll entstehen, womit zugleich gesagt ist, daß die neue Verbindung sich wesentlich einer Verbindung von Politik und Ästhetik verdankt. An anderer Stelle spricht Novalis vom Ideal des »poëtischen Staates« (II, 282). Es bleibt zu fragen, was das Wesen eines »*poëtischen Staates*« ausmacht, und wie die Verbindung von Politik und Ästhetik in Novalis' Staatsmodell vorzustellen ist. Wie kann es dem »*poëtischen Staat*« gelingen, die Menschen »*zusammenzuschmelzen*«, anstatt sie »*zusammenzukleistern*«?

III. Die Antwort auf diese Frage kann in der speziellen Art und Weise der Repräsentation in Novalis' »Theaterstaat« gesucht werden. Das Modell des theatralischen Staats beruht, wie bereits gesagt wurde, auf der Verdopplung des »Fürsten« in einen dargestellten und einen darstellenden Monarchen. Der Monarch ist derjenige, der auf der Bühne (des Staates) agieren und sich selbst und das gesamte Geschehen um sich *zugleich* von der idealen Beobachterposition seiner Loge aus »im Ganzen« betrachten kann. Der »*Regent*« ist Autor des Stücks, Theaterdirektor und »*Held des Stücks*«, und damit ist er Teil des Theaters und ist es zugleich nicht. Gleich den Königen des elisabethanischen Zeitalters, deren Formen der Repräsentation Ernst Kantorowicz seine vielzitierte Studie gewidmet hat,<sup>25</sup> besitzt der Fürst in Novalis' Theaterstaat mehrere Körper. Es geht hier

jedoch nicht um den Unterschied zwischen einem »natürlichen« und einem »politischen« Körper, sondern vielmehr um die Differenz zwischen einem schaffenden und einem geschaffenen, zwischen einem sehenden und einem gesehenen, zwischen einem dargestellten und einem darstellenden Körper des Fürsten. Die Figur des Fürsten *auf der Bühne* versucht, die Perspektive des Fürsten *auf die Bühne*, seinen Blick auf die Ganzheit des Geschehens, symbolisch darzustellen.

Eine adäquate Darstellung des Fürsten auf der Bühne könnte nur eine solche sein, die seine Verdopplung nochmals verdoppelt und den Fürsten als den dargestellten Fürsten und als den Theaterdirektor und als »*Poet, Director und Held des Stücks zugleich*« darstellt. Die Figur des Fürsten treibt die Darstellung über ihre eigene Grenze hinaus. Die Darstellung auf der Bühne des Staatstheaters muß nicht nur die Handlung um die Figur des Fürsten darstellen, sondern zugleich die Überbietung und Transzendenz der Darstellung überhaupt. In der Terminologie der romantischen Epoche muß die Darstellung des Theaterstaats folglich als *ironisch* bezeichnet werden.

Die Transzendenz des Herrschers über das von ihm Beherrschte bildet einen Widerklang einer langen Tradition des Denkens über *Souveränität*. Nicht erst für Carl Schmitt befindet sich der Souverän außerhalb des Staates und *zugleich* in seinem Zentrum. Der Souverän, so schreibt Schmitt in seiner *Politischen Theologie*, »steht außerhalb der normal geltenden Rechtsordnung und gehört doch zu ihr, denn er ist zuständig für die Entscheidung, ob die Verfassung in toto suspendiert werden kann.«<sup>26</sup> Diese Auffassung ist keinesfalls erst Schmitts Erfindung. Bereits in Jean Bodins *Six livres de la République* (1583) wird vermerkt, daß der souveräne Fürst durch »die von ihm selbst erlassenen Gesetze und Ordonnanzen« keineswegs gebunden ist, da der *Wille* des Fürsten als einziger Quelle der Gesetze »sich selbst kein Gesetz geben«<sup>27</sup> könne. Dieses Argument findet seine Wiederholung in Hobbes' Ausführung im *Leviathan* (1651), der den Kriegszustand beendende Vertrag könne vom Souverän niemals gebrochen werden, weil er ihn niemals unterschrieben habe, weshalb er von vornherein nicht an ihn gebunden sei.<sup>28</sup> In Hobbes' Staatsmodell ist der Souverän damit die personifizierte Ausnahme: Zum Schrecken aller lebt er als einziger inmitten des allgemeinen Vertragszustands den Naturzustand aus und entscheidet willkürlich über Leben und Tod.<sup>29</sup> Mit den Worten Jean-Luc Nancys lebt er in einer »grundlegenden Illegitimität, die hier die Bedingung für die Legitimität ist.«<sup>30</sup>

In Novalis' politischen Aphorismen wird die Doppelstellung des Fürsten *innerhalb* und *außerhalb* des Staates bereits in einem früheren Aphorismus der Sammlung entfaltet. Dort wird dem Monarchen eine vergleichbare Stellung außerhalb der Ordnung zugewiesen, deren Basis seine Macht ist: »Der König ist kein Staatsbürger, mithin auch kein Staatsbeamter. Das ist eben das Unterscheidende der Monarchie, daß sie auf den Glauben an einen höhergebornen Menschen, auf der freiwilligen Annahme eines Idealmenschen beruht. [...] 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. Der König ist ein zum irdischen Fatum erhobener Mensch.« (II, 294) Doch was befähigt den Monarchen dazu, der Mittelpunkt des Staates zu sein, zu dem er gar nicht vollständig gehört? Wie kann seine Verdopplung in einen realen Machthaber (»Theaterdirektor«) einerseits und eine symbolische Figur (»Held des Stücks«) andererseits ein »System« begründen?

Eine Antwort auf diese Frage liegt in der Fähigkeit des Monarchen, Fiktion hervorzubringen, ein *Poet* zu sein, die Gesamtheit der politischen Welt zu *machen*. Der Fürst schreibt nicht nur seine eigene Rolle, er schreibt das *gesamte* Schauspiel des Staates. In gewisser Weise ist es die Gesamtheit, die *Ganzheit überhaupt*, die in Novalis' Modell einzig der Fürst hervorbringt: »nur er« über-*sieht*, so heißt es in dem bereits zitierten 39. Abschnitt, »das Bild im Ganzen aus dem rechten Standpunkte. [...] weil ihm nur die große Idee [...] vollkommen gegenwärtig ist«. Der König verkörpert die »große Idee« der Ganzheit, des »Bildes im Ganzen«, und allein aus diesem Grunde ist er der »Idealmensch«, auf dessen freiwilliger Annahme die Monarchie für Novalis beruht. Fürst zu sein, bedeutet umgekehrt aber nichts anderes als die Befähigung zu besitzen, die *gesamte* politische Welt als Schauspiel darzustellen und also zu vereinigen. Wenn »das Volk [...] eine Idee« ist, wie die zitierte Notiz aus *Blüthenstaub* verkündet, dann ist der Fürst als »Poet« der Erfinder dieser Idee, während er als »Held des Stücks« zugleich seine eigentliche Verkörperung darstellt. Seine Rolle spielt der Herrscher des »poëtischen Staates« demnach vor allem in der Einbildungskraft seiner Untertanen, indem er einen »absoluten Mittelpunkt« des Staates darstellt und somit eine Ganzheit und Einheit des Volkes *vorstellbar* macht. Er ist demnach jener »vollkommene Mensch«, der nach den Worten des eingangs zitierten Fragments aus der Sammlung *Blüthenstaub* ein »kleines Volk« ist. »Der ganze Staat läuft auf Repraesentation hinaus«, heißt es im *Allgemeinen Brouillon*. »Die ganze Repraesentation beruht auf einem Gegenwärtig machen – des Nicht Gegenwärtigen und so fort – (Wunderkraft der Fiction.) Mein Glauben und Liebe beruht auf *Repraesentativen Glauben*.« (II, 661)

Der »repräsentative Glaube«, auf den Novalis' »poëtischer Staat« hinausläuft, stellt etwas »Nicht Gegenwärtiges« als gegenwärtig dar: Die Gesamtheit und Einheit des Staates, die ohne ihre Darstellung durch eine »Wunderkraft der Fiction« weder vorstellbar noch wirksam werden könnte.

Entsprechend kreisen die eher »realpolitischen« Ausführungen der politischen Aphorismen um die Frage der Ganzheit und ihrer Realisierung in der Vorstellung der Menschen. Hier findet die Ablehnung der liberalen Doktrin des »Eigennutzes« ihren buchstäblich systematischen Ort in Novalis' Aphorismen. Wer das »Ganze« im Blick hat, kümmert sich nicht bloß um seine eigenen, partiellen Interessen; deshalb hat »Eigennutz« in Novalis' Staat der Idee, der vorgestellten

Ganzheit und Einheit, keinen Raum. In diesem Sinn kritisiert der 36. Aphorismus die »maschinistische Administration« des preußischen Staates »seit Friedrich Wilhelm des Ersten Tode«, dessen Prinzip es sei, »jeden durch Eigennutz an den Staat zu binden« (II, 300) Der »rohe Eigennutz« jedoch »scheint durchaus unermesslich, antisystematisch zu sein« (ebd.), heißt es weiter. *Antisystematisch* muß in diesem Zusammenhang heißen: gegen die Möglichkeit eines »absoluten Mittelpuncts« gerichtet, gegen eine Perspektive der Ganzheit. Ohne einen solchen »absoluten Mittelpunct« aber, um diesen Punkt kreisen die Aphorismen aus *Glauben und Liebe*, ist keine Gemeinschaft möglich, zerfällt diese in reine Partikularitäten. Der König des »poëtischen Staates« zeigt keinen Eigennutz, und gerade darum, so Novalis, ist er überhaupt ein ganzer Mensch.

Der 38. Abschnitt erweitert das Programm der Ganzheit zu einer regelrechten Bildungsutopie: »Einen König sollte nichts mehr am Herzen liegen, als so vielseitig, so unterrichtet, orientirt und vorurtheilsfrey, kurz so vollständiger Mensch zu seyn, und zu bleiben, als möglich.« (II, 302) Wenn jeder einzelne Teil des Staates spezifische kognitive Fähigkeiten besitzt, dann liegt der Vorteil des Königs darin, daß er die Erkenntnisse aller Menschen in seinem Staat sammeln und überblicken kann. Die weiteren Ausführungen des 38. Abschnitts legitimieren den Monarchen durch seine Position in einem Netzwerk der Informationen: »Kein Mensch hat mehr Mittel in Händen sich auf eine leichte Art diesen höchsten Styl der Menschheit zu eigen zu machen, als ein König. [...] Wie bequem könnte sich der König nicht die Bekanntschaft mit den wissenschaftlichen Fortschritten der Menschheit machen. Er hat schon gelehrte Akademien. Wenn er sich nun von diesen vollständige, genaue und präzise Berichte über den vormaligen und gegenwärtigen Zustand der Litteratur überhaupt [...] Auszüge aus den vorzüglichsten Büchern, und Bemerkungen über dieselben [...], endlich Vorschläge zur Beförderung wissenschaftlicher Kultur der Unterthanen [...] erforderte, und allenfalls Correlationen veranstaltete, so würde dies ihn in Stand setzen seinen Staat unter andern Staaten, seine Nation in der Menschheit und sich selbst im Großen zu übersehen, und hier in der That sich zu einem königlichen Menschen zu bilden.« (II, 302 f.) Der König bildet folglich die Zusammenschau aller einzelnen Informationen und kognitiven Prozesse; er ist die umfassende Synthese, der höchste Verstand des Staates. »Bei ihm laufen alle Fäden der Regierung zusammen«, heißt es im 37. Abschnitt. »Nur von dort aus läßt sich das ganze Triebwerk des Staats überblicken.« (II, 301) Gleich dem Brennpunkt eines Prismas laufen alle Lichtstrahlen in seiner Person zusammen. Angesichts der »Bücherseuche« (II, 426), die der Protagonist »A.« in Novalis' *Dialogen* mit Blick auf die ständig wachsende Zahl an Publikationen beklagt, mag die Vorstellung von »vollständigen, genauen und präzisen Berichten über den vormaligen und gegenwärtigen Zustand der Litteratur überhaupt« als utopisch erscheinen.

In der Tat kann wohl nur ein »*Idealmensch*« dem in Kants *Kritik der Urteilkraft* im Abschnitt über das Mathematisch-Erhabene anschaulich dargestellten Konflikt zwischen dem Vermögen der »*Auffassung* (apprehensio)« und dem der »*Zusammenfassung* (comprehensio aesthetica)«<sup>31</sup> entgehen und gleichermaßen ins Unendliche *auffassen* und synthetisierend *verstehen*. Aber genau das ist der »in der That l. . l. königliche Mensch« in *Glauben und Liebe*: Die *Idee* einer Ganzheit und Einheit, die durch den *Glauben* an die Möglichkeit einer unendlichen Synthese, einer unendlichen Reflexion erreicht werden kann. Der »poëtische Staat«, wie Novalis ihn in seiner Aphorismensammlung *Glauben und Liebe* beschreibt, ist nicht nur ein *idealer* Staat, sondern auch ein *Staat der Idee*. Der »königliche Mensch« verfügt über eine unendliche praktische Vernunft (Ablehnung jedes Eigennutzes) und eine unendliche theoretische Vernunft (die Fähigkeit zu unbegrenztem Wissen). Durch das Ideal des Monarchen herrscht in Novalis' Staat somit die Vernunft selbst.

IV. Es wäre demnach verfehlt, in »Realien« wie der Forderung nach Abwesenheit von Eigennutz oder einer unermesslichen Bildung eine Möglichkeit zu suchen, den »poëtischen Staat« in ein politisches Programm zu übersetzen. Die beschriebenen Charakteristiken sind in Novalis' Konzept keineswegs bloß Errungenschaften des »poëtischen Staates« – sie *konstituieren* ihn, ohne diese Elemente ist er schlicht nicht denkbar.

Der ideale Herrscher, der im Zentrum des Staates steht, verkörpert das Prinzip der Transzendierung seines Selbst durch die Vorstellung eines Idealbilds. Der Beginn des auf den 38. Aphorismus folgenden Abschnitts sei erneut zitiert: »*Ein wahrhafter Fürst ist der Künstler der Künstler; das ist, der Director der Künstler. Jeder Mensch sollte Künstler seyn.*« Hier deutet sich allerdings eine Aufhebung der fundamentalen Differenz zwischen »König« und »Volk« an. Wenn *jeder* Mensch Künstler sein sollte, muß das heißen, daß jeder Mensch potentiell fähig sein sollte, das Ganze des Staates zu übersehen, die souveräne Kompetenz des Monarchen zu erwerben. In der Tat finden sich hierzu einige, zumal angesichts des einschlägigen Publikationsortes von *Glauben und Liebe* überraschende Formulierungen.

Dem König wird nicht nur die Aufgabe zugeschrieben, sich selbst zu bilden, sondern auch die, sein Volk auf sein Niveau heraufzuheben: »Alle Menschen sollten thronfähig werden. Das Erziehungsmittel zu diesem fernen Ziel ist ein König. Er assimiliert sich allmählich die Masse seiner Unterthanen.« (II, 294) Das Ziel ebenso wie die konstituierende Eigenschaft des Staates ist die Assimilation, durch welche verschiedene zuvor isolierte Elemente zu einem *Ganzen* werden, eine *Einheit* bilden. »Fürsten sind Nullen – sie gelten an sich nichts, aber mit Zahlen, / Die sie beliebig erhöh'n, neben sich gelten sie viel« (II, 434), heißt es in Novalis' *Dialogen*. Der Fürst ist »an sich« eine Null, aber sie eröffnet

das Zählen, das Feld der Zahl überhaupt. Durch einen Akt der Synthese bilden sie eine Ganzheit, eine *Eins*.<sup>32</sup> Die Kraft, durch welche sich beliebig viele Subjekte (hier: Untertanen) zu einer Einheit synthetisieren können, ist in Novalis' Vokabular die Liebe. »Liebe – als synthetische Kraft« (II, 204), notiert Novalis in seinen *Fichte-Studien* und benennt damit seine Methode der Verbindung einer ethischen Kategorie mit einem der Schlüsselbegriffe der idealistischen Philosophie.<sup>33</sup> Liebe ist Synthese, insofern sie aus einer beliebigen Menge ein *Eins* macht.

Novalis' Theaterstaat basiert demnach konstitutiv auf Liebe, auf der Liebe des Königs zu seinen Untertanen wie auf der erwiderten Liebe (als *Glaube*) der Untertanen zu ihrem Monarchen. Der König als Künstler verwandelt seine Untertanen in Künstler; er macht jeden einzelnen seiner Untergebenen zwar nicht zum König, aber immerhin thronfähig. »Jeder Mensch sollte Künstler seyn. Der Stoff des Fürsten sind die Künstler; sein Wille ist sein Meißel: er erzieht, stellt und weist die Künstler an.« (II, 303) Jeder einzelne Bürger des Volks ist geradezu *gezwungen*, sich in einen Darsteller und einen Dargestellten zu verdoppeln, auf der Bühne des Staates zu agieren und zugleich dieses Agieren von den Zuschauersitzen beobachten zu können. Das »Künstlertum« des obersten Künstlers im Staat, des Monarchen als »Künstler der Künstler«, bezeichnet nicht nur den kognitiven Aspekt der Fähigkeit, *das Ganze* zu sehen. Es schließt eine Fähigkeit zur Modellierung ein, zur *Gestaltung* einer gegebenen Materie nach den eigenen Vorstellungen. In diesem Sinn wird die »Erfindung« einer Nation in der siebten Notiz der Sammlung *Glauben und Liebe* mit der Gestaltung eines Parks verglichen: »Ein blühendes Land ist doch wohl ein königlicheres Kunstwerk, als ein Park. Ein geschmackvoller Park ist eine englische Erfindung. Ein Land das Herz und Geist befriedigt, dürfte eine deutsche Erfindung werden; und der Erfinder wäre doch wohl der König aller Erfinder.« (II, 291) Der Fürst ist in *Glauben und Liebe* damit der »König aller Erfinder« und der »Künstler der Künstler«. Er ist in jeder Hinsicht der Künstler in potenziert Form: Er ist der Beobachter der Beobachter und der Seher der Seher ebenso wie der Erzeuger der Erzeuger und der Produzent der Produzenten.

Der Künstler *äußert* sich in seinem Material, indem er dieses Außen nach Maßgabe seines Innen gestaltet. In diesem Sinne ist der Künstler im 18. und frühen 19. Jahrhundert immer wieder als Gesetzgeber, als Gesetzgeber *par excellence* verstanden worden.<sup>34</sup> Beide Seiten des Künstlertums lassen sich verbinden: jeder einzelne ist im »poetischen« Staat angehalten, Künstler zu werden, unter der Anleitung des obersten Künstlers sich selbst Gesetzgeber zu werden, sich selbst zu gestalten und sich zu befähigen, das »Bild im Ganzen aus dem rechten Standpunkte« (II, 303) zu sehen. Der »poëtische Staat« des Novalis basiert demnach wesentlich auf der Vorstellung einer *Selbstgesetzgebung* des Individuums und des Kollektivs (II, 307)<sup>35</sup>

Novalis schließt damit an die Bestimmung der Freiheit als Selbstgesetzgebung bei Rousseau und bei Kant an. Es herrscht jedoch nicht einfach jedes Subjekt nach eigener Willkür, sondern vermittelt eine Identifizierung des jeweils beherrschenden Teils im Subjekt mit dem König, die eine Übersicht über das *ganze* Geschehen auf der Bühne des Staatslebens verspricht. Diese assimilierende Identifikation an den Monarchen soll das Handeln der einzelnen Protagonisten »erziehen« und »anweisen«, wodurch es sich überhaupt erst zu dem Schauspiel des Staatslebens zusammenfügen kann, auf dessen Bühne »die große Idee, die durch vereinigte Kräfte und Ideen dargestellt, exekutirt« wird. Indem es zu weniger Eigennutz anleitet und zugleich ermöglicht, von dem Wissen der anderen Akteure zu profitieren, leitet das Gesamtbild das Handeln der Bürger sowohl auf der Ebene der praktischen als auch auf der der theoretischen Vernunft an.

Der Monarch herrscht in dem Theaterstaat des Novalis folglich nicht durch Direktiven und Befehle,<sup>36</sup> sondern allein durch sein *Bild*, durch seine Darstellung eines Blicks auf das *Ganze*. Darin liegt seine ganze Funktion und Identität: Der König ist nichts anderes als das »Bild des Ganzen«. »König« zu sein bedeutet unter diesen Umständen keineswegs in erster Linie, ein politisches Amt auszuüben: Der König ist der Schauspieler *par excellence*, denn er ist immer nur der bildliche Darsteller eines niemals real möglichen idealen Monarchen, der *alles* sehen, *alles* erschaffen und *alles* wissen würde. Wenn es überhaupt eines realen Menschen bedarf, der die Rolle des Monarchen darzustellen versucht, dann nur als *Symbol* dieses idealen Königs. Im 15. Aphorismus von *Glauben und Liebe* heißt es entsprechend: »Was ist ein Gesetz, wenn es nicht Ausdruck des Willens einer geliebten, achtungswerten Person ist? Bedarf der mystische Souverain nicht, wie jede Idee, eines Symbols, und welches Symbol ist würdiger und passender, als ein liebenswürdiger trefflicher Mensch?« (II, 293)

An anderer Stelle wird dem Königspaar explizit die Funktion eines »Bilds« zugeschrieben. Der 30. Aphorismus der Sammlung beschreibt zunächst die Königin, sodann aber auch das Königspaar als das »Ur-Bild«, dem die Untertanen des Staates sich durch Annäherung assimilieren sollen: »Jede gebildete Frau und jede sorgfältige Mutter sollte das Bild der Königin, in ihrem oder ihrer Tochter Wohnzimmer haben. Welche schöne kräftige Erinnerung an das Urbild, das jede zu erreichen sich vorgesetzt hätte. Ähnlichkeit mit der Königin würde der Charakterzug der Neupreußischen Frauen, ihr Nationalzug. I . . . I So sollte man mit dem König und mit der Königin das gewöhnliche Leben veredeln, wie sonst die Alten es mit ihren Göttern thaten.« (II, 299)

Das materiale »Bild« im »Wohnzimmer« ist nichts als das Bild eines Bildes: eine symbolische Repräsentation des »Urbildes«, als welches der König und die Königin das Ideal eines *ganzen* Menschen überhaupt darstellen. Das Konzept des »Urbildes« als der symbolischen Darstellung eines Ideals in der Gestalt ei-

nes »göttlichen Menschen« konnte Novalis aus Kants *Kritik der reinen Vernunft* entlehnen. Auch wenn kein Mensch jemals den Maßstab eines Ideals erreichen kann, so schreibt Kant hier, könne die *Vorstellung* eines solchen Ideals doch als »Urbild« und also als Maßstab für das eigene Handeln (als »Nachbild«) dienen: »Tugend, und, mit ihr, menschliche Weisheit in ihrer ganzen Reinigkeit, sind Ideen. Aber der Weise (des Stoikers) ist ein Ideal, d.i. ein Mensch, der bloß in Gedanken existiert, der aber mit der Idee der Weisheit völlig kongruiret. So wie die Idee die *Regel* gibt, so dient das Ideal in solchem Falle zum *Urbilde* der durchgängigen Bestimmung des Nachbildes, und wir haben kein anderes Richtmaß unserer Handlungen, als das Verhalten dieses göttlichen Menschen in uns, womit wir uns vergleichen, beurteilen, und dadurch uns bessern, obgleich es niemals erreichen können.«<sup>37</sup> Wenn der König in Novalis' Theaterstaat aber ein »Urbild« darstellt, dann folgt daraus notwendigerweise, daß es nicht nur keinem Untertanen, sondern auch keinem Monarchen jemals gelingen kann, mit diesem vollständig identisch zu werden. Jeder Monarch ist dazu verurteilt, auch nicht mehr sein zu können als ein »Nachbild« des *idealen* Monarchen, der aufgrund seiner unendlichen praktischen und theoretischen Vernunft unerreichbar bleiben muß.

Damit befindet sich der Monarch aber strukturell in der gleichen Situation wie die Bürger seines Staates. Auch *er* muß sich als »Nachbild« eines niemals erreichbaren »Urbilds« begreifen. Seine Bestimmung als »Künstler der Künstler« erhebt ihn keineswegs über die Masse seiner Untertanen, denn er muß immer auch der Künstler desjenigen Künstlers sein, der er selber ist. Das Handeln auch des Königs bleibt durch den Versuch der Annäherung an die unendliche praktische und theoretische Vernunft des »Urbilds« der Könige gebunden. Der Souverän, seit Hobbes der schreckenserregende Tyrann im Zentrum des Staates, wird damit in Novalis' Modell des Theaterstaats durch seine Verpflichtung auf ein Idealbild gebündelt. Der Souverän wird in der an einem Ideal ausgerichteten Aphoristik einem Programm der radikalen *Zähmung* unterworfen. Die politischen Aphorismen des Novalis beschreiben damit, getarnt in der Gattung des »Herrscherlobs«, nicht weniger als eine Verfassung des idealen Staates, die den Souverän auf das Idealbild seiner selbst verpflichtet. Als zuständig für die fundamentalen Gesetze des Staates erklärt sich der Schriftsteller Novalis, weil die Leistung des Staates – als Ausrichtung auf eine Einheit und Ganzheit desselben – wesentlich durch das Medium der *Fiktion* geschieht.

In dem Abschnitt über das »Spiel im Spiel« in seinem Trauerspielbuch kritisiert Walter Benjamin das Spiel der Romantiker mit der Vorstellung einer unendlichen Reflexion. »Was anders haben die Romantiker zuletzt ersehnt als das in den goldenen Ketten der Autorität verantwortungslos reflektierende Genie?«,<sup>38</sup> fragt Benjamin. Novalis' Ideal des »Künstlers der Künstler« partizipiert zwar an der Vorstellung der unendlichen Reflexion, verwendet sie jedoch konsequent

zur Lösung der »Ketten der Autorität«. Die Autorität *selbst* ist es vielmehr, die hier die Ketten der Repräsentation zu spüren bekommt.

Jenseits der Opposition von Liberalismus und Monarchismus entwickeln die politischen Aphorismen des Novalis damit nicht weniger als eine Synthese von Demokratie und Monarchie im Gewande eines »poëtischen Staates«. »Jetzt scheint die vollkommene Demokratie und die Monarchie in einer unauflöslichen Antinomie begriffen zu sein«, schreibt Novalis. »Die Zeit muß kommen, wo politischer Entheism und Pantheism als nothwendige Wechselglieder aufs innigste verbunden sein werden.« (II, 309)

#### Anmerkungen

---

- 1 Ich danke Herrn Prof. Werner Hamacher (Frankfurt am Main/New York) und Herrn Prof. Albrecht Koschorke (Konstanz) für Ihre kritischen Anmerkungen und Anregungen, die mir bei der Ausarbeitung dieses Artikels wesentlich geholfen haben.
- 2 Vgl. Dennis F. Mahoney: *Novalis' »Glauben und Liebe«, oder die Problematik eines »poëtischen Staats«*, in: Wolfgang Iltis (Hg.): *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution: Ein Symposium*, Tübingen 1990; Lothar Pikulik: *Der sanfte Radikalist. Über die Staatsschrift »Glauben und Liebe« von Novalis*, in: Gonthier-Louis Fink (Hg.): *Les Romantiques allemands et la Révolution française*, Strasbourg 1989 (Collection recherches germaniques, 3).
- 3 Hermann Kurzke: *Romantik und Konservatismus. Das »politische« Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte*, München 1983 (Literaturgeschichte und Literaturkritik, 5), S. 201.
- 4 Ethel Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper. Zum Projekt einer organischen Gemeinschaft in der Politischen Romantik*, Freiburg i.Br. 1999.
- 5 Jochen Hörisch: *Der verfaßte Körper. Eine überfällige Studie zur nicht nur romantischen Phantasie organischer Gemeinschaft*, in: *Athenäum. Jahrbuch für Romantik*, 10(2000), S. 268.
- 6 Vgl. Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper*, S. 134 f.
- 7 Ebd., S. 168.
- 8 Vgl. Martin Schierbaum: *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik. Politische Ästhetik der Frühromantik*, Paderborn u.a. 2002, S. 466.
- 9 Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel. Bd. I–III. München–Wien 1978 (auf diese Ausgabe beziehen sich die Band- und Seitenangaben im Text). Bd. II, S. 256. – Vgl. Schierbaum: *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik*, S. 436 f.
- 10 Schierbaum: *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik*, S. 505.
- 11 Vgl. Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper*, S. 171; Schierbaum: *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik*, S. 500 f.
- 12 Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 1–2, Tübingen 1990, Bd. 1, S. 240.
- 13 Louis Marin: *Das Porträt des Königs* [1981], übersetzt von Heinz Jatho, Berlin 2005, S. 15.
- 14 Vgl. dazu auch Peter Burke: *Ludwig XIV. Die Inszenierung des Sonnenkönigs*, übersetzt von Matthias Fienbork, Berlin 1993.

- 15 Vgl. Benedict Anderson: *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*, übersetzt von Benedikt Burkard und Christoph Münz, erw. Ausg., Berlin 1998, S. 15. Vgl. als literaturhistorische Fortentwicklung einiger Ideen Andersons etwa Heiko Christians: *Die Form der Gemeinschaft. Communitasmodelle zwischen Eposideal und Romangeschichte*, in: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, 43(2002).
- 16 Immanuel Kant: *Werke in sechs Bänden*, hg. von Wilhelm Weischedel, Darmstadt 1983, Bd. 2, S. 331 (KrV, B 383).
- 17 Mit der neuen französischen Verfassung vom 24. Juni 1793 ist erstmals das Volk als alleiniger Träger der politischen Souveränität kodifiziert. Der Begriff des »Volks« wurde durch die politischen Vorgänge in Frankreich und die daraus folgenden politischen Krisen in ganz Europa erheblich belastet, aber zugleich von zahlreichen Autoren als eine entscheidende Kategorie zur Lösung der deutschen Identitätskrise wahrgenommen. Vgl. Reinhart Koselleck: *Volk, Nation, Nationalismus, Masse*, in: Otto Brunner, Werner Conze und Reinhart Koselleck (Hg.): *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 1–8, Stuttgart 1992, Bd. 7, S. 326 f.
- 18 Jean-Jacques Rousseau: *Der Gesellschaftsvertrag*, in: Rousseau: *Sozialphilosophische und Politische Schriften*, in: Erstübersetzung von Eckhart Koch, Dietrich Leube, Melanie Walz und Hanns Zischler sowie bearbeiteten und ergänzten Übersetzungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert, München 1981, S. 281.
- 19 Ebd., S. 350.
- 20 Vgl. Joseph Vogl: *Einleitung*, in: Joseph Vogl (Hg.): *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt/Main 1994, S. 9; Manfred Schneider: *Imaginationen des Staates*, in: Rudolf Behrens und Jörn Steigerwald (Hg.): *Die Macht und das Imaginäre. Eine kulturelle Verwandtschaft in der Literatur zwischen Früher Neuzeit und Moderne*, Würzburg 2005, S. 49 f.
- 21 Vgl. Jean Starobinski: *1789. Die Embleme der Vernunft*, übersetzt von Gundula Göbel, hg. von Friedrich A. Kittler, Paderborn u.a. 1981, S. 55 f.
- 22 Vgl. Manfred Schneider: *Theater der Theaterlosigkeit. Ernsthaftigkeitswenden in Kunst und Politik*, in: Joachim Gerstmeier und Nikolaus Müller-Schöll (Hg.): *Politik der Vorstellung. Theater und Theorie*, [o. O.] 2006 (Recherchen, 36).
- 23 Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, Bd. 2, S. 293.
- 24 Vgl. David Martyn: *Der Geist, der Buchstabe und der Löwe. Zur Medialität des Lesens bei Paulus und Mendelssohn*, in: Ludwig Jäger, Georg Stanitzek (Hg.): *Transkribieren. Medien, Lektüre*, München 2002, S. 55.
- 25 Vgl. Ernst H. Kantorowicz: *Die zwei Körper des Königs. Eine Studie zur politischen Theologie des Mittelalters*, übersetzt von Walther Theimer, 2. Aufl., München 1994.
- 26 Carl Schmitt: *Politische Theologie. Vier Kapitel zur Lehre von der Souveränität* [1922], 7. Aufl., Berlin 1996, S. 14.
- 27 Jean Bodin: *Über den Staat* [1586], Auswahl, Übersetzung und Nachwort von Gottfried Niedhart, Stuttgart 1976, S. 25.
- 28 Thomas Hobbes: *Leviathan oder Stoff, Form und Gewalt eines kirchlichen und bürgerlichen Staates*, hg. von Iring Fetscher, übersetzt von Walter Euchner, Frankfurt/Main 1984, S. 137 f.
- 29 Vgl. Roberto Esposito: *Communitas. Ursprung und Wege der Gemeinschaft*, übersetzt von Sabine Schulz und Francesca Raimondi, Berlin 2004; Werner Hamacher: *Wilde Versprechen. Zur Sprache »Leviathan«*, in: Manfred Schneider (Hg.): *Die Ordnung des Versprechens. Naturrecht - Institution - Sprechakt*, München 2005, S. 191 f. »Die



Theorie der Souveränität», schreibt Walter Benjamin über das 17. Jahrhundert, »drängt geradezu darauf, das Bild des Souveräns im Sinne des Tyrannen zu vollenden. [...] Diese Norm des Herrschertums wird [...] sogar durch die erschreckendste Entartung der fürstlichen Person nicht eigentlich entstellt. [...] Gryphius' lateinisches Jugendwerk, die Herodesepen, zeigt aufs deutlichste, was das Interesse jener Menschen fesselte: der Souverän des XVII. Jahrhunderts, der Gipfel der Kreatur, ausbrechend in der Raserei wie ein Vulkan und mit allem umliegenden Hofstaat sich selber vernichtend« (Walter Benjamin: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* [1928], 7. Aufl., hg. Rolf Tiedemann, Frankfurt/Main 1996, S. 51 f.).

- 30 Jean-Luc Nancy: *Ex nihilo sumum (Über die Souveränität)*, in: Nancy: *Die Erschaffung der Welt oder Die Globalisierung*, übersetzt von Anette Hoffmann, Zürich-Berlin 2003, S. 136.
- 31 Vgl. Kant: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 5, S. 337 (KdU § 26, B 87).
- 32 Vgl. Tanja Schultz: *Der »papierne Kitt« und der »zarte Schmelz«. Eine Opposition im Zeichen der Null*, in: Stephan Jaeger und Stefan Willer (Hg.): *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*, Würzburg 2000, S. 81 f.
- 33 Diesen Aspekt rückt Klaus Peter in seinen Kommentaren zu Novalis' Staatstheorie in den Mittelpunkt. Vgl. Klaus Peter: *Stadien der Aufklärung. Moral und Politik bei Lessing, Novalis und Friedrich Schlegel*, Wiesbaden 1980, S. 85–138; ders.: *Novalis, Fichte, Adam Müller. Zur Staatsphilosophie in Aufklärung und Romantik*, in: Hubert Uerlings (Hg.): *Novalis und die Wissenschaft*, Tübingen 1997 (Schriften der Internationalen Novalis-Gesellschaft, 2). Vgl. neuerdings auch Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper*, S. 134 f. und S. 158–160, sowie Schierbaum: *Friedrich von Hardenbergs poetisierte Rhetorik*, S. 486 f.
- 34 Vgl. Shelleys *Defence of Poetry* von 1820: »But poets [...] are not onely the authors of language and of music, of the dance and architecture, and statuary, and painting; they are the institutors of laws, and the founders of civil society, and the inventors of the arts of life« (Percy Bysshe Shelley: *A Defence of Poetry*, in: Shelley: *Complete Works*, hg. Von Roger Ingpen and Walter E. Peck, 10 Bde., London-New York 1965, Bd. 7, S. 112).
- 35 Vgl. »Aber fordert nicht die Vernunft, daß Jeder sein eigener Gesetzgeber sei? Nur seinen eigenen Gesetzen soll der Mensch gehorchen.«
- 36 Vgl. dagegen die Interpretation bei Matala de Mazza: *Der verfaßte Körper*, S. 171.
- 37 Vgl. Kant: *Werke in sechs Bänden*, Bd. 2, S. 513f. (KrV, B 597).
- 38 Benjamin: *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels*, S. 65.