

auswechselt, umschreibt in der Exposition eine *a*-moll-Kadenz (T. 29–41). Die analoge Stelle der Durchführung aber, motivisch eine unveränderte Reproduktion, vertauscht die diatonische Kadenzharmonik mit chromatischer Sequenzharmonik (T. 107–121). Und die Reprise schließlich greift zwar die harmonische Sequenzstruktur auf, reduziert jedoch die Motivik zu bloßen Akkordschlägen und Akkordbrechungen (T. 159–171), so daß am Ende gewissermaßen der rudimentäre Anfangszustand wiederhergestellt ist. Mit anderen Worten: Die problematischen Repräsentakte, von denen die Analyse ausging, erweisen sich als letzte Station eines kontinuierlichen Prozesses, in dem ständig einzelne Strukturmerkmale fallen gelassen und andere, die dann den Konnex mit der nächsten Entwicklungsstufe herstellen, neu aufgenommen werden.

Der Reduktionsvorgang aber, aus dem die Takte 159–171 hervorgehen, bedeutet nicht nur substantiell, als Zurücknahme der Motivik zu nahezu gestaltlosen Akkordbrechungen, sondern auch harmonisch eine Annäherung an den Satzbeginn. Denn die Largo-Akkorde prägen eine harmonische Sequenz aus (T. 1–3: A^6-d , T. 7–9: C^6-F), wenn auch zunächst latent: Der *d*-moll- und der *F*-dur-Akkord fallen ins Allegro, ebenso wie die Fortsetzung durch eine chromatische Sequenz (T. 9–10: C^6-F-D^6-g mit dem Baßgang *e-f-fis-g*). Erst in der Reprise ist die Sequenzharmonik innerhalb des – zum instrumentalen Rezitativ erweiterten – Largo auskomponiert (T. 143–156): A^6-d-C^6-f . Und die manifeste Darstellung der zu Beginn latenten Sequenzharmonik ist zweifellos einer der Gründe für die – von manchen Analytikern mit verlegener Ratlosigkeit konstatierte – rezitativische Ausbreitung des Largo. Daß die in der Exposition implizite – durch die schroffe Tempodifferenz zwischen Largo und Allegro verdeckte – harmonische Sequenz in der Reprise explizit hervortritt, hängt wiederum mit der anderen tiefgreifenden Veränderung der Reprise: der Zurücknahme des Hauptthemas zu Akkordschlägen und -brechungen, eng zusammen, denn es ist eine ähnliche Sequenzharmonik, die einerseits im Largo und andererseits im Allegro der Reprise zutagetritt: Die Sequenz im Largo besteht aus dem ersten und dem dritten Glied der Sequenz im Allegro. Die rätselhafte Auskomponierung des Largo zum Rezitativ bildet also, funktional betrachtet, einen Widerpart zur ebenso rätselhaften Reduktion des Allegro: Im einen Vexierbild steckt die Lösung des anderen.

„Streben nach Musikalischen Verhältnissen . . .“ Novalis und die romantische Musikauffassung

von Christoph von Blumröder, Freiburg i. Br.

In den Jahren 1797 bis 1800 hat Friedrich von Hardenberg unter dem Dichternamen Novalis den Großteil seines Werkes¹ niedergeschrieben. Dabei stand das Pseudonym Novalis programmatisch für den Aufbruch in die Romantik², und so ist es durchaus naheliegend, danach zu fragen, inwieweit in Novalis' Reflexionen zur Musik bereits die romantische Musikauffassung des 19. Jahrhunderts zum Ausdruck kommt – jene Musikauffassung, die gekennzeichnet ist durch den Dualismus zwischen realer Welt und Traumwelt, Wirklichkeit und Phantasie,

¹ Den folgenden Ausführungen liegt die Novalis-Gesamtausgabe zugrunde: *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, 2. Aufl. der vierbändigen Ausgabe (Leipzig) 1929, hrsg. von P. Kluckhohn, R. Samuel u. a., 4 Bände (und ein bislang noch nicht erschienener Begleitband), Stuttgart 1960ff.; die Ausgabe wird zitiert als *Novalis Schriften* I bzw. II, III oder IV.

² 1248 hatten sich Vorfahren Hardenbergs ihren Namen von Rode in de novali latinisiert. Hardenbergs Rückgriff auf diesen Namen bekundet nicht nur seine Kenntnis der familiären

Endlichem und Unendlichem, wobei in besonderem Maße die Musik diese Gegensätze überbrücken und ihren Hörern den Zugang zur gleichwohl Vergangenheit wie Zukunft in sich bergenden transzendenten Welt eröffnen soll. Machen also Novalis' Äußerungen zur Musik, verstreut über zahllose philosophische, naturwissenschaftliche, ästhetische, die Poetik betreffende Fragmente, Aphorismen, Skizzen und Materialsammlungen (gegenüber nur wenigen vollendeten dichterischen Werken), in ihrer Essenz den Kern der romantischen Musikauffassung des 19. Jahrhunderts aus, oder ergeben sich Abweichungen?

Nach dem frühen Tod des Novalis im März 1801 fanden seine Ideen im Kreise der Musiker eine nur spärliche Resonanz. Beiläufig erwähnt Robert Schumann in seinen musikalischen Schriften Novalis: Im *Prospektus* der *Neuen Zeitschrift für Musik* kündigt er 1834 an, die Zeitschrift solle neben anderem „*Miszellen, kurzes Musikbezügliches, Anekdotisches, Kunstbemerkingen, Musikalisches aus Goethe, Jean Paul, Heinse, Hoffmann, Novalis, Rochlitz u. a. m.*“ enthalten³. Etwas eingehender bezieht sich Schumann auf Novalis im vermutlich 1833 verfaßten Aufsatz *Der Davidsbündler*, in dem er Eusebius zum öffentlichen Streit über den neuen, überwiegend als geschmacklos empfundenen Innenanstrich des Konzertsaaes im Leipziger Gewandhaus bemerken läßt: „*Freilich hat Novalis recht (wollte man nicht das Raffinierte im Gedanken rügen, da man am Ende gar noch alle Künste auf einmal zu genießen verlangte), wenn er sagt, man sollte Musik nur in schön dekorierten Sälen hören, plastische Werke nur unter Begleitung von Musik anschauen*“⁴. Allerdings entpuppt sich Schumanns vorsichtige Rüge als unverhohlene Ablehnung einer wegweisenden Idee des Novalis, wenn man das von Schumann nur unvollständig paraphrasierte Fragment mit seinem originalen Wortlaut vergleicht: „*Man sollte plastische Kunstwercke nie ohne Musik sehn – musikalische Kunstwercke hingegen nur in schön dekorierten Sälen hören. Poëtische Kunstwercke aber nie ohne beydes zugleich genießen*“⁵. Wie Schumann argwöhnt, postuliert Novalis nachdrücklich eine Vereinigung der bislang getrennten Einzelkünste, denn „*Musik – Plastik, und Poësie sind Synonymen*“⁶.

Schumann blieb von Novalis weitgehend unbeeinflusst. Für ihn waren vorrangig Jean Paul und E. T. A. Hoffmann die literarischen Repräsentanten der romantischen Musikauffassung; sie lieferten die ‚poetische Idee‘ zu den 1828–1832 entstandenen *Papillons* op. 2 (das vorletzte Kapitel aus Jean Pauls *Flegeljahren*) sowie den 1838 komponierten *Kreisleriana* op. 16 (Hoffmanns fiktive Figur des Kapellmeisters Johannes Kreisler).

Franz Liszt zitiert 1855 gleichfalls Jean Paul und Hoffmann als Exponenten der Romantik, nach deren Worten die Musik das ursprüngliche und wahrhafte Medium des Absoluten sei, die Verkünderin von „*Vergangenheit und Zukunft*“, der „*Nachklang aus einer harmonischen Welt*“ (Jean Paul), „*die geheimnisvolle Sprache eines fernen Geisterreiches, deren wunderbare Accente in unserem Inneren wiederklingen und ein höheres, intensiveres Leben erwecken*“ (Hoffmann)⁷.

Tradition, sondern ist vorrangig Ausdruck seines künstlerischen Programms. Die lateinische Vokabel *novalis* bedeutet ‚Brachland‘, ‚Acker‘; Novalis will Brachland beackern, dafür soll sein Dichtername Zeugnis ablegen, ebenso wie das der Fragmentsammlung *Blüthenstaub* (1797) vorangestellte Motto (diese Sammlung erschien als erste Veröffentlichung Novalis' im Mai 1798 im *Athenaeum*): „*Freunde, der Boden ist arm, wir müssen reichlichen Samen / Ausstreun, daß uns doch nur mäßige Erndten gedeihn*“ (Novalis *Schriften* II, S. 413).

³ *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von M. Kreisig, Band II, Leipzig⁵/1914, S. 272.

⁴ *Leipziger Musikleben. Zweiter Artikel*, ebda., S. 270.

⁵ *Poëticismen* (1798), *Novalis Schriften* II, S. 537.

⁶ Fragmentsammlung 1798, ebda., S. 572.

⁷ *Berlioz und seine „Harold-Symphonie“*, in: Franz Liszt, *Aus den Annalen des Fortschritts. Konzert- und kammermusikalische Essays*, deutsch bearbeitet von L. Ramann (= *Gesammelte Schriften* IV), Leipzig 1882, S. 32.

Freilich hätte Liszt sich ebensogut auf Novalis berufen können; dieser notiert 1798/99 im *Allgemeinen Brouillon*: „Über die allg[emeine]n Sprache der Musik. Der Geist wird frey, unbestimmt angeregt – das thut ihm so wohl – das dünkt ihm so bekannt, so vaterländisch – er ist auf diese kurzen Augenblicke in seiner irdischen Heymath. Alles Liebe – und Gute, Zukunft und Vergangenheit regt sich in ihm – Hoffnung und Sehnsucht“⁸.

Wahrscheinlich war Liszt diese Notiz von Novalis, die chronologisch den sinngemäß gleichen Passagen von Jean Paul und Hoffmann vorausgeht, nicht bekannt. Zwar hatten 1802 Ludwig Tieck und Friedrich Schlegel eine erste, zweibändige Ausgabe der Schriften des Novalis ediert, die 1846 durch einen dritten Band von Tieck und Eduard von Bülow ergänzt wurde, jedoch enthielt sie nur eine unvollständige und teilweise willkürlich zusammengestellte Auswahl seines gesamten Œuvres. Andererseits kann weder die unzulängliche Edition der Schriften noch die Tatsache, daß Novalis seine Gedanken zur Musik in verstreuten, primär fragmentarischen Andeutungen hinterlassen hat, den einzigen Grund für seinen geringen Bekanntheitsgrad im 19. Jahrhundert darstellen, denn auch heute noch ist Novalis in der Musikliteratur über die Romantik gegenüber Wackenroder, Hoffmann und Jean Paul unterrepräsentiert, obgleich seit 1960 eine – nach derzeitigem Forschungsstand – nunmehr vollständige Ausgabe seiner Schriften vorliegt (vgl. Anm. 1).

Der Widerspruch, der darin besteht, daß zum einen zahlreiche für die romantische Musikauffassung des 19. Jahrhunderts konstitutive Bestimmungen bereits vor 1800 von Novalis ausgesprochen wurden, zum anderen aber die romantischen Musiker Novalis kaum oder gar nicht zur Kenntnis nahmen, kann nur aufgelöst werden, indem vorerst zu vermuten – und im weiteren zu belegen – wäre, daß Novalis' Gedanken zur Musik nicht nur der romantischen Musikauffassung den Weg gewiesen haben, sondern gleichzeitig ein Moment enthalten, das sie vom Wesen der romantischen Musikauffassung unterscheidet.

*

Zahlreiche Fragmente⁹ des Novalis ähneln einander aufgrund ihrer musikalischen Metaphorik. So heißt es über jene Ereignisse, die dem Menschen in seinem Leben oft als Walten eines blinden Schicksals, als eine Reihe von Zufälligkeiten erscheinen: „Gewisse Hemmungen gleichen den Griffen eines Flötenspielers, der um verschiedene Töne hervorzubringen, bald diese bald jene Öffnung zuhält, und willkürliche Verkettungen stummer und tönender Öffnungen zu machen scheint“¹⁰. Im selben Zusammenhang vergleicht Novalis den Menschen mit einer Harfe, da seine mannigfaltigen Tätigkeiten auf eine einfache, transzendente Ursache zurückzuführen seien, genauso wie die vielfältigen Klänge der Äolsharfe allein durch den Wind hervorgebracht werden¹¹. Die „Stimmung“, in der sich ein Mensch befindet, wird von Novalis dahingehend ausgelegt, daß es sich hier um „musicalische Seelenverhältnisse“ handeln müsse: „Die Acustik

⁸ *Novalis Schriften* III, S. 283. Diesem Fragment ähnelt in auffälliger Weise ein Aphorismus, den Schumann 1833/34 im *Denk- und Dichtbüchlein* – doch ohne Verweis auf Novalis – aufzeichnete: „Musik redet die allgemeinste Sprache, durch welche die Seele frei, unbestimmt angeregt wird; aber sie fühlt sich in ihrer Heimat“ (*Gesammelte Schriften*, Band I, S. 19).

⁹ Novalis notiert 1798 über das Wesen des Fragmentes: „Als Fragment erscheint das Unvollkommne noch am Erträglichsten – und also ist diese Form der Mittheilung dem zu empfehlen, der noch nicht im Ganzen fertig ist – und doch einzelne Merckwürdige Ansichten zu geben hat“ (*Novalis Schriften* II, S. 595).

¹⁰ *Blüthenstaub*, ebda., S. 415.

¹¹ *Das Allgemeine Brouillon* (1798/99): „Unermeßliche Mannichfaltigkeit der Windharfen Töne und Einfachheit der bewegenden Potenz. So mit dem Menschen – der Mensch ist die Harfe, soll die Harfe seyn“ (*Novalis Schriften* III, S. 434).

der Seele ist noch ein dunkles, vielleicht aber sehr wichtiges Feld. Harmonische – und Disharm[onische] Schwingungen“¹². Einleuchtenderweise gilt die Gleichsetzung psychischer, physischer und musikalischer Eigenschaften auch hinsichtlich der Medizin: „Jede Kranckheit ist ein musicalisches Problem – die Heilung eine musicalische Auflösung“, und also sei vom Arzt in erster Linie musikalisches Talent zu fordern¹³.

Schon die wenigen Beispiele zeigen, daß die musikalische Metaphorik keine bloße Eigentümlichkeit dichterischen Redens und Ästhetisierens ist, sondern Ausdruck einer Methode, die auf Analogien beruht. Mit Hilfe dieser Methode versucht Novalis, sämtliche Vorgänge und Zustände in der Natur und im menschlichen Leben auf ein grundlegendes universales Prinzip zu reduzieren und auch die scheinbar kompliziertesten Phänomene in der Welt als von diesem einen Prinzip abhängig zu erklären, wobei die Musik den Schlüssel liefern soll: „Die musicalischen Verhältnisse scheinen mir recht eigentlich die Grundverh[ältnisse] der Natur zu seyn“¹⁴.

Die auf der Analogie basierende Methode weist der Musik eine prinzipielle Bedeutung zu, die dem hohen, symbolischen Rang der Musik in der romantischen Musikauffassung entspricht. Zwar kommt es Novalis aufgrund seines Ideals ‚multimedialer‘ Kunstdarbietungen nicht darauf an, eine spezielle Rangordnung für die verschiedenen Künste aufzustellen. Doch genießt die Musik infolge ihrer relativen Nähe zum ursprünglichen Bereich des Geistes (vgl. die oben zitierte Notiz im *Allgemeinen Brouillon Über die all[emeine]n Sprache der Musik*) einen gewissen Vorzug vor den anderen Künsten; ihre Unbegrifflichkeit ist eine exemplarische Qualität. Novalis fordert, daß „wahre Poësie“ sich daran orientieren und keine nachahmende Schilderung der Wirklichkeit geben, sondern vielmehr „einen allegorischen Sinn im Großen haben und eine indirecte Wirkung wie Musik etc. thun“ solle¹⁵. Somit läßt die Musik als romantisches Ideal künstlerischen Ausdrucks die Grenzen zwischen den Einzelkünsten zusehends schwinden: „Sollte Poesie nichts, als innre Mahlerey und Musik – etc. seyn... Gemütherregungskunst“¹⁶.

*

Im *Allgemeinen Brouillon* manifestieren sich in besonderem Maße die für Novalis' philosophisches Denken so überaus charakteristischen Analogien. Novalis sammelte hier 1798/99 in 1151 Skizzen Materialien zu einer alle Wissensgebiete seiner Zeit umfassenden Enzyklopädie als Grundlage für eine sämtliche Wissenschaften unter eine Urformel einigende Universalwissenschaft. Zahlreiche Skizzen nehmen auf das Musikalische als prinzipielle Kategorie Bezug: Wortbildungen wie „Chemische Acustik“¹⁷ und „Musikalische Physik“¹⁸ kommen zustande; die „musicalische Natur der Fieber“ erklärt sich für Novalis als „chymischer Rythmus“ unterschiedli-

¹² Ebda., S. 473.

¹³ Ebda., S. 310.

¹⁴ Ebda., S. 564.

¹⁵ Fragmente und Studien 1799–1800, ebda., S. 572.

¹⁶ Ebda., S. 638.

¹⁷ Ebda., S. 308: „PHYS[IK]. Sollte alle plastische Bildung, vom Krystall bis auf den Menschen, nicht acustisch, durch gehemmte Beweg[ung] zu erklären seyn. Chemische Acustik.“ Vgl. weiter unten die Ausführungen zu den Chladnischen Klangfiguren.

¹⁸ Ebda., S. 311: „MUS[IKALISCHE] PHYS[IK]. Der Mittelpunct ist ein Consonant – so wie die Peripherie (des Universums). Die Betrachtung der Welt fängt im unendlichen – abs[oluten] Discant am Mittelpunct an und steigt die Skala herunter – Die Betrachtung unsrer selbst fängt mit dem unendlichen, abs[oluten] Bass an der Peripherie, und steigt die Skala aufwärts. Abs[olute] Vereinigung des Basses und des Discants. Dies ist die Systole und Diastole des göttlichen Lebens.“

cher Reizzustände¹⁹, und in der Psychologie entwirft er einen Typus, „dessen Seele . . . *musicalisch*“ ist²⁰.

Freilich entspringen die Analogien keiner reinen Willkür, wie es die ausschnittshafte Aufzählung einiger Beispiele vermuten lassen könnte, sondern beruhen jeweils auf dem Versuch einer wissenschaftlichen Ableitung. Zu Lebzeiten des Novalis nahm die Naturwissenschaft durch eine Vielzahl von Entdeckungen einen bedeutsamen Aufschwung. Novalis verfolgte diese Entwicklung aufmerksam, indem er die grundlegende Literatur intensiv durcharbeitete, und ließ sich durch die neuen Erkenntnisse zu eigenen, weitergehenden Spekulationen anregen.

Beispielsweise hat Novalis das Buch *Entdeckungen über die Theorie des Klanges* von Ernst Chladni²¹ gelesen, in dem die Entstehung der nach ihrem Entdecker später so benannten Chladnischen Klangfiguren beschrieben ist: Bestreut man eine Glasplatte mit Sand und streicht dann die Platte mit einem Bogen an, so entstehen im Sand ganz regelmäßige, sternartige Figuren; die Schwingungsform der Platte wird durch die Abbildung ihrer Knotenlinien ins Optische übertragen. Novalis greift diese wissenschaftliche Information dankbar auf, da sie es ihm nun ermöglicht, im Bereich seiner Kunstlehre den engen Zusammenhang zwischen bildender Kunst und Musik objektiv zu begründen: „(Malerey) Plastik also nichts anders, als Figuristik der Musik . . . (Malerey) Plastik – obj[ective] Musik. Musik – subj[ective] Musik, oder Malerey. Man sollte alles (nöthigen) sich acustisch abzdrukken, zu Silhouettiren, zu chiffriren. Fixirte Bewegungen sind Linien“²². Vor dem Hintergrund eines solchen Gedankenganges wird dann auch folgende Formulierung verständlich: „Die eigentliche sichtbare Musik sind die Arabesken, Muster, Ornamente etc.“²³.

Ein weiteres Resultat der Bestrebungen des Novalis, seine Spekulationen wissenschaftlich zu fundieren, ist die Gleichsetzung von Musik und Mathematik: „Die Musik hat viel Ähnlichkeit mit der Algéber“²⁴. Wie die Algebra in Buchstaben eine allgemeingültige Regel für unendlich viele Zahlenbeispiele gibt²⁵, so stellt das Musikalische für Novalis eine Grundformel der Natur dar; wer den Sinn der algebraischen Regel versteht, kann das mathematische Besondere unter das Allgemeine ordnen – wer um die prinzipielle Geltung des Musikalischen weiß, kann sich die geheimen Zusammenhänge der Welt erschließen.

„MUS[IKALISCHE] MATHEM[ATIK]. Hat die Musik nicht etwas von der Combinatorischen Analysis und umgekehrt. Zahlen Harmonieen – Zahlen acustik – gehört zur Comb[inatorischen] A[nalysis] . . . Die Comb[inatorische] Analys[is] führt auf das ZahlenFantasiren – und lehrt die Zahlen compositionskunst – den mathemat[ischen] Generalbaß . . . Der Generalbaß enthält die musicalische Algéber und Analysis. Die Combinat[orische] Anal[ysis] ist die kritische Alg[éber] und An[alysis] – und d[ie] musicalische Compositionslehre verhält sich zum General-

¹⁹ Ebda., S. 310: „Reizbarkeit ist ächt rythmischer Natur. Das individuelle Verhältniß der Reizbarkeit und d[es] Reitzes ist der Rythmus der individuellen Gesundheit. Ist dieses Verhältniß fehlerhaft, so wird der fehlerhafte Rythmus gesundheitswidrige Figurationen, Catenationen etc. hervorbringen. musicalische Natur der Fieber . . . chymischer Rythmus.“

²⁰ Ebda., S. 332: „PSYCH[OLOGIE]. Wer alles räumlich, figurirt und plastisch sieht, dessen Seele ist musicalisch.“

²¹ Leipzig 1787. Der Titel ist in einer Bücherliste aus dem Jahre 1801 aufgeführt (*Novalis Schriften* IV, S. 697).

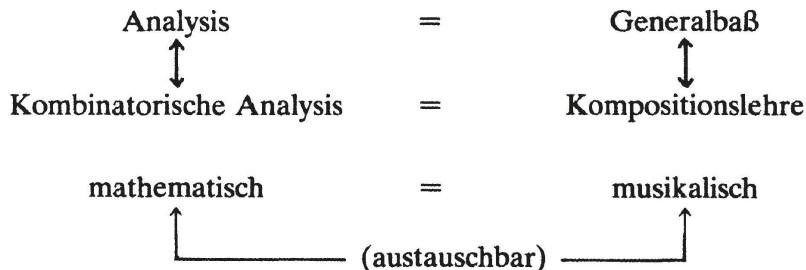
²² *Das Allgemeine Brouillon*, Novalis Schriften III, S. 309.

²³ Fragmente und Studien 1799–1800, ebda., S. 559.

²⁴ *Das Allgemeine Brouillon*, ebda., S. 319.

²⁵ Ein elementares Beispiel ist die Regel für das Quadrat der Summe zweier Größen: $(a + b)^2 = a^2 + 2ab + b^2$.

baß wie die Comb[inatorische] An[alysis] zur einfachen Analysis“²⁶. Die Skizze ist ein Musterbeispiel für Novalis’ auf Analogien gegründete Methode. Einfache Sachverhalte der Musik und der Mathematik werden derart miteinander in Beziehung gesetzt und verknüpft, daß am Ende die als prinzipiell herausgestellten Bestimmungen der beiden betrachteten Bereiche austauschbar werden und somit Musik und Mathematik zu einem einzigen Phänomen verschmelzen – zur musikalischen Mathematik: Die mathematische Analysis, die in einer Funktionsgleichung den Verlauf einer Kurve festlegt, entspricht dem musikalischen Generalbaß, der mithin auch als musikalische Analysis bezeichnet werden kann (sowie als musikalische Algebra aufgrund der Allgemeingültigkeit seiner Bezifferung auf beliebigen Transpositionsstufen der Baßstimme); und dementsprechend kann die Analysis auch mathematischer Generalbaß genannt werden. Die Kombinatorische Analysis der Mathematik, die die Beziehungen zwischen den elementaren analytischen Funktionen ausdrückt, entspricht der musikalischen Kompositionslehre, welche die ästhetisch zulässigen Kombinationsmöglichkeiten verschiedener Akkordstrukturen beschreibt. Demzufolge ist das Verhältnis von musikalischer Kompositionslehre zu musikalischem Generalbaß gleich dem Verhältnis von mathematischer Kompositionslehre zu mathematischem Generalbaß. Die Analogien haben zu einem Netz von Beziehungen geführt, welches letztendlich die Identität der miteinander in Relation gesetzten Bereiche erweist:



Darüber hinaus bedeutet Mathematik für Novalis mehr als bloße Rechenkunst, ebenso wie die Musik sich nicht in ihrem unbegrifflichen Tönen erschöpft: „*Der Begriff der Mathematik ist der Begriff der Wissenschaft überhaupt. Alle Wissenschaften sollen daher Mathematick werden . . . Ihre Verhältnisse sind Weltverhältnisse. Die reine Mathematik ist die Anschauung des Verstandes, als Universum . . . In der Musik erscheint sie förmlich, als Offenbarung – als schaffender Idealismus. Hier legitimirt sie sich, als himmlische Gesandtin, kat anðropon*²⁷. *Aller Genuß ist musikalisch, mithin mathematisch. Das höchste Leben ist Mathematik . . . Das Leben der Götter ist Mathematik . . . Reine Mathematik ist Religion*“²⁸.

*

Die Musik gehört bei Novalis der metaphysischen Sphäre an – und hierin entspricht sein Denken der romantischen Musikauffassung –, sie ist religiöses Medium, Kunderin des göttlichen Geistes und Verheißung vom ursprünglichen und wahren Sinn des Lebens. Andererseits ist sie ihrem Prinzip nach identisch mit der vollkommensten aller Wissenschaften, der Mathematik, die

²⁶ *Novalis Schriften* III, S. 360. Seine Kenntnisse über die Generalbaßlehre verdankt Novalis vermutlich dem Buch von D. G. Türk (*Kurze Anweisung zum Generalbaßspielen*, Halle und Leipzig 1791), das in der Bücherliste des Jahres 1801 verzeichnet ist (*Novalis Schriften* IV, S. 697). An mathematischen Werken werden dort u. a. Schriften des Mathematikers J. L. Lagrange (*Theorie der analytischen Funktionen*, 2 Bände, Leipzig 1798–99) und des Dichters, Mathematikers und Physikers A. G. Kästner (*Anfangsgründe der Analysis des Unendlichen*, Göttingen 1760) angeführt (ebda., S. 699).

²⁷ Himmlische Gesandtin gegenüber dem Menschen.

²⁸ Mathematische Fragmente (um die Jahreswende 1799/1800 entstanden), *Novalis Schriften* III, S. 593f.

als eine Erkenntniswissenschaft²⁹ die Grundlagen der Welt in allgemeine, den absoluten Sinn der Dinge vermittelnde Formeln faßt.

„*Streben nach einfachen Verhältnissen* – nach Musik[alischen] Verhältnissen“³⁰ – dies ist ein zentrales Anliegen des Novalis. Der damit verbundene enzyklopädische Anspruch steht in Einklang mit dem systematischen Charakter des absoluten Idealismus, wie ihn Johann Gottlieb Fichte in seiner *Wissenschaftslehre*³¹ – einem jener Bücher, die Novalis besonders gut kannte – begründet hat. Allerdings hatten die Theorien und Erkenntnisse der modernen Naturwissenschaft auf Novalis' Denken einen mindestens ebenso nachhaltigen Einfluß wie die Werke und Methoden der philosophischen Tradition. Insbesondere faszinierten ihn die Phänomene des Galvanismus³², der Oxydation und des Reizes (vgl. Anm. 19), da sie ihm Ausdruck einfacher „*musikalischer Verhältnisse*“ zu sein schienen, und er unternahm sogar eigene Experimente, um seine philosophische Ideenwelt naturgesetzlich erklären zu können.

In der naturwissenschaftlichen Orientierung liegt die Differenz zwischen Novalis' musikalischen Reflexionen und der romantischen Musikauffassung des 19. Jahrhunderts, und zugleich entzieht dieser Aspekt sein Werk einer pauschalen ideengeschichtlichen Klassifikation. Während die romantische Musikästhetik, Rezeption und Kritik vorrangig das metaphysische Moment der Musik betonte, versuchte Novalis in einer vielleicht einmaligen Anstrengung, die beiden einander widerstreitenden Aspekte eines romantischen Irrationalismus einerseits und einer rationalen Naturwissenschaftlichkeit andererseits zu vereinen und derart die Welt auf eine bündige, theoretisch-poetische Formel zu bringen.

²⁹ Als auf Erkenntnis zielende Wissenschaft (und damit mehr als ein bloßes Hilfsmittel der Naturwissenschaft) ist ihrerseits die Mathematik identisch mit der Philosophie: „*Beyde Künste gehören zusammen, sind unzertrennlich verbunden*“ (Mathematische Studien zu Ch. Bossut – *Traité de Calcul différentiel et de Calcul intégral*, Paris 1798 – und Fr. Murhard – *System der Elemente der allgemeinen Größenlehre*, Lemgo 1798 – aus dem Jahre 1798; *Novalis Schriften* III, S. 124).

³⁰ Fragmente und Studien 1799–1800, *Novalis Schriften* III, S. 623.

³¹ *Grundlage der gesammten Wissenschaftslehre*, Jena und Leipzig 1794.

³² Die Freundschaft mit dem Physiker J. W. Ritter bewirkte Novalis' zeitlebens andauernde Beschäftigung mit dem Galvanismus, die sich in zahlreichen Skizzen niedergeschlagen hat. Auf seiner Suche nach einer Grundformel des Lebens hielt Novalis den Galvanismus nicht nur für „*die all[gemeine] Tätig[keits] Ursache in der Natur*“ (Fragmente und Studien 1799–1800, *Novalis Schriften* III, S. 598), sondern er kam sogar zu dem Schluß: „*Der Galv[anism] ist wohl weit all[gemeiner] als selbst Ritter glaubt – und entw[eder] ist alles Galv[anism] oder nichts Galv[anism]*“ (ebda., S. 621). In der Bücherliste aus dem Jahre 1801 sind Schriften „*Ueber den Galvanismus, von Ritter, 2 Stück*“, vermerkt: *Beweis, dass ein beständiger Galvanismus den Lebensprocess in dem Thierreich begleite*, Weimar 1798, sowie *Beyträge zur nähern Kenntniss des Galvanismus und der Resultate seiner Untersuchung*, Jena 1800 (*Novalis Schriften* IV, S. 698).