

Luciano Zagari

Eklipsis der Totalität und Rückkehr zum Mythos in der deutschen Romantik*

Als allgemeines Anliegen der ersten Romantiker können wir ihr Bestreben bezeichnen, in einer erstarrten, d. h. streng institutionalisierten, von Konventionen beherrschten Welt, jeden Augenblick echter menschlicher Erfahrung von der Patina des Alltäglichen, von der Isolierung zu befreien. Jedes Einzelphänomen soll in seiner ihm nur eigentümlichen Identität erfaßt, zugleich aber von der Trägheit der Abgeschlossenheit in sich selbst erlöst werden, was nur dank einem demiurgischen Eingriff des erlebenden, gestaltenden, reflektierenden Subjekts konkret vorstellbar ist.

Es kommt also auf die Möglichkeit an, einen lebenspendenden Kreislauf zwischen dem Einzelphänomen und einem Netz von Bezugspunkten herzustellen oder wieder in Gang zu bringen. Diesen Kreislauf haben wir uns so vorzustellen, daß jedes Einzelphänomen nicht mehr nur als Endprodukt einer sich dabei erschöpfenden Kraft verstanden werden soll, sondern als momentane Zwischenstufe in einem menschlichen Prozeß der Entfaltung einer einheitlichen Energie. Ob dabei das Fichtesche triadische Modell allein Pate stand, ob nicht auch mysteriosophische und auch noch neoplatonische Vorstellungen der göttlichen Emanationskala ebenso wesentlich mitwirkten, bleibe dahingestellt. Entscheidend für uns ist die Vorstellung, daß jedes Moment zugleich in seiner Individualität wie auch als symbolische Antizipation der jeweils höheren, bzw. niedrigeren Stufe aufgefaßt werden soll. In einem neulich erschienenen Buch von mir über Themen und Motive aus der deutschen Romantik wird der Vorschlag gemacht, für diese Vorstellung den Terminus »lebendes Zeichen« einzuführen.

Hier möchte ich mich allerdings darauf beschränken, einige Punkte hervorzuheben, die uns in unserer Suche nach Spuren des Deziionismus bei den deutschen Romantikern ein Stück weiter führen könnten:'

1. Das für die deutsche Kultur zwischen Aufklärung und Romantik zentrale Problem eines sinnvollen Zusammenhangs zwischen Individuum und Ganzem, am Anfang einer neuen Form des sozialen und zwischenmenschlichen Zusammenlebens, dieses wesentliche Problem

* Für eine erste Darstellung dieses Fragenkomplexes vgl. vom Verf. *Mitologia del segno vivente*, Bologna 1985.

einer sozialen und Lebensphilosophie, wird von zahlreichen Intellektuellen der Zeit als ästhetisches Problem erlebt und zur Debatte gestellt. Die lebendige Verbindung zwischen Einzelphänomenen wird in erster Linie als Problem der Imago verstanden. Die individuelle Imago soll so vielschichtig und zugleich transparent sein, daß sie auch als Ebenbild der Gottheit, also als Sinnbild des lebenspendenden Zusammenhangs, zu sehen ist. Nicht die Realität des Erlebens, des Handelns steht im Vordergrund, sondern die Kraft und - wie wir noch sehen wollen - das Verfahren, das sie in die Dimension der Imago verwandelt.

2. Unter Imago ist allerdings nicht eine in sich abgeschlossene Welt der Bilder (oder auch der Urbilder) zu verstehen. Bedeutsam ist hier vielmehr die projektive Kraft, die aus dem Einzelbild ein Zeichen macht, d. h. als Vorform für eine weitere Stufe in der progressiven Selbstrealisierung des Geistes.

3. Jedes Einzelphänomen wird als Symbol, als lebendes Zeichen aufgefaßt, als »Verknüpfung mit dem übrigen Ganzen« (NS, II, 523). Jedes Einzelphänomen ist also nicht mehr ein Punkt, sondern ein »sakraler Ort« (um Benjamins polemisch gemeintes Wort in seiner Béguin-Besprechung zu nennen). Hier fließen Fäden zusammen, von hier aus gehen sie wieder auseinander. Nur so wird aus dem Splitterhaufen der subjektiven Erfahrung ein Kosmos, ein sinnvolles System, ein Bezugnetz. Welches Verfahren soll es möglich machen, die in diesen Imperativen impliziten Widersprüche und Spannungen konstruktiv zu überwinden, ohne den letzten Sinn der Operation wieder in Frage zu stellen? Wodurch ergibt sich die Möglichkeit, das Erstarrte als etwas Fließendes, Lebendiges zu erfassen, aber so, daß die Umrissse jeder einzelnen Stufe nicht in einem chaotischen Magma endgültig verwischt werden? Es kommt nämlich nicht nur darauf an, die einzelne Stufe zu erfassen, sondern die lebendigen und lebenspendenden Kräfte - wie in Jakobs Traum - die himmlische Stufe hinauf und hinabgleiten zu sehen.

Kraft und Schwäche des Verfahrens bestehen in erster Linie gerade darin, daß es beim ganzen Prozeß nur um ein Sehen, also um ein Darstellen geht. Das war schon für Faust die eigentliche Aporie. Die Romantiker werfen das Zauberbuch nicht einfach weg, sie bleiben bei dem Versuch, die großen Probleme der sozialen und der Lebensphilosophie als Probleme einer anspruchsvollen ästhetisch-symbolischen Darstellungskunst lösen zu wollen. Daß sich das aber eher in der analytischen Form der Auflösung bereits bestehender Verbindungen als realisierbar erweist, stellt das Konstruktive und Produktive des ganzen Verfahrens schon von Anfang an wieder in Frage. Diese besondere Art der Transsubstantiation, die in der empirischen Form eine höhere Dimension aufleuchten lassen sollte, droht zunächst einmal das Einzelphänomen nicht symbolisch zu erhöhen, sondern es allegorisch auszuhöhlen, bloß zum Vehikel einer ihm übergeordneten Realität zu machen.

Zu diesen Aporien, die sich bereits aus dem anthropologischen Ansatz der Poetologie des lebenden Zeichens ergeben, kommt noch eine andere hinzu, die, die mit dem historischen Anspruch der romantischen Poetologie zusammenhängt. Für die Romantiker war ihre eigene Präsenz in der Welt auf die allgemeinen anthropologischen Gesetze nicht einfach als ein Sonderfall zurückzuführen. Der Zeitgeist als Wunde, als Riß am Weltgebäude ist eine geläufige Metapher in der Goethezeit. Wir könnten sogar versucht sein zu behaupten, das Verhältnis zwischen anthropologischem Weltsystem und Zeitgeist lasse sich nur sehr schwer mit der Vorstellung des lebenden Zeichens in Einklang bringen. Der moderne, also der romantische Zeitgeist läßt sich sehr schwer als Symbol der konstruktiven anthropologischen Möglichkeiten verstehen, deren Grenzen er vielmehr bald nach oben, bald nach unten überschreitet.

Für den Zeitgeist typisch betrachten die Romantiker die Schwierigkeiten, die sich bei dem Übergang vom Leben zur Imago, von der Imago zum Zeichen, vom Zeichen zum Mythos ergeben.

Gerade die grundsätzliche Schwierigkeit, in so dürftiger Zeit Mythen zu schaffen, steht bekanntlich im Mittelpunkt der romantischen Überlegungen zur Diskussion. Für unsere Problemstellung lassen sich fruchtbare Gesichtspunkte gerade aus der Betrachtung des problematischen Verhältnisses zwischen Mythos und Mythologie gewinnen. Der Schwerpunkt liegt für die Romantiker nicht so sehr auf den einzelnen Mythen, sondern eher auf der prinzipiellen Vorstellung, wie es möglich werden könne, eine neue Mythologie zu schaffen (zu produzieren), wofür eigentlich jegliche Voraussetzung fehlt, was deren Zustandekommen aber nur noch unerläßlicher erscheinen läßt.

Damit sind hier nicht nur die theoretischen Schriften über Mythologie oder die geschichtlichen Abhandlungen über das Thema gemeint, die freilich gerade in dieser Zeit an Zahl und Bedeutsamkeit viel Boden gewinnen. Vielmehr soll darauf die Aufmerksamkeit gelenkt werden, daß jeder von den Romantikern erfundene Mythos eine eigene Mythologie enthält oder mit intendiert. In jedem Mythos wird ein neuer Ansatz erprobt, nach welchen neuen Methoden sich aus der selbstgenügsamen Imago ein Mythos, als rück- und vorwärts gerichtete Form desjenigen Zusammenhangs gewinnen läßt, der für eine ganze Epoche oder eine Gemeinschaft verbindlich sein oder werden soll.

Die Feststellung, daß es heute keine Mythologie gibt, daß es sie nicht geben kann, führt bekanntlich weder Friedrich noch andere Romantiker dazu, auf das suspekte Unterfangen zu verzichten, eine neue Mythologie doch noch zu erfinden. Das, was eigentlich nur als gemeinsamer Besitz eines Kulturkreises denkbar ist, der mit diesem Gut fest zusammengewachsen ist, soll erfunden, d. h. in der Dimension einer subjektiven Entscheidung künstlich hergestellt werden.

Nicht in einzelnen Mythen ist die Gewähr zu suchen, daß auch für die neuere Zeit Mythos wieder möglich werden kann, sondern paradoxerweise gerade in der Erkenntnis, daß die eigentlichen Voraussetzungen dazu verlorengegangen sind.

Hier gelangen wir zu dem Punkt, wo es verständlich wird, wieso für viele heutige Verfechter der Mythos-Renaissance die romantische Mythos-Vorstellung so bedeutsam werden konnte. Wir glauben, es wird sich aber auch zeigen lassen, worin dann der Hauptunterschied besteht.

Es geht nicht nur um das Scheitern eines als unmöglich erkannten Versuches oder um die Resignation angesichts einer unüberwindlichen Impotenz, sondern um Mythenbildung als experimentelle, als hypothetische Form, die den natürlichen Nährboden durch die Ampulle der Konstruktion im Laboratorium ersetzt. Nur der Verstand kann mit willkürlicher (d. h. in diesem Zusammenhang: kreativer) Entscheidung den Prozeß der Mythisierung von Leben und Imago einleiten. Das Hauptmoment wird das des Setzens der Imago als eines Zeichens, also die historisch nicht fundierbare, heute aber anders nicht realisierbare Erfindung einer Mythologie. Das Experimentieren, d. h. die subjektive Entscheidung, das Experiment in seiner Eindimensionalität als reine Hypothese bis zu den extremen Konsequenzen zu führen, wird bald als Agilität, bald als Elastizität bezeichnet.

Wie bekannt, erblickte Hegel gerade in solchen Formen der romantischen Ironie die Erbsünde des romantischen Zeitgeistes, die Eitelkeit des Individuums, der jede wirklich lebendige Bindung an den großen Geist der Geschichte eingebüßt hat und sich dem Wahn hingibt, die Wehen der Subjektivität seien die Geburtswehen einer neuen Humanität. Das objektiv Unproduktive, weil nur zum Leerlauf verurteilte, an der romantischen Haltung, das, was für Hegel deren Impotenz und Blendung zugleich kennzeichnet, ist für uns aber von besonderer Bedeutung, weil sich hier die Funktion dieses scheinbaren Leerlaufs wenigstens in negativer Form abzuzeichnen beginnt.

Zunächst muß allerdings betont werden, daß sich bei weitem nicht alle als Romantiker etablierten Schriftsteller zu dieser problematischen Auffassung der notwendigen, aber unmöglichen Wiederherstellung eines mythischen Zusammenhangs durchgerungen (bzw. in deren Widersprüche verwickelt) haben. Bei den meisten Texten wird nur die Form von historischem Mißgeschick, das progressive Auseinanderklaffen der beiden Dimensionen thematisiert. Selbst die Stilbrüche, die zur Ausgestaltung solcher Motive notwendig sind (etwa die der Tragikomik, Groteske usw.), erweisen sich für unsere Problemstellung als wenig ergiebig. Für uns wichtige Ansatzpunkte tauchen erst dann auf, wenn aus der *Geste* gleichsam ein *Gestus* wird. Das bedeutet dann, daß nicht unmittelbar das Motiv im Vordergrund steht, sondern die Möglichkeit, es zum allegori-

schen Indikator eines allgemeinen Auflösungsprozesses umzufunktionieren, der jede Stufe der Wirklichkeit nicht für sich selbst gelten läßt, sondern sie als Grundlage für jede weitere Stufe verfügbar machen soll.

Erst durch einen solchen Schritt kommen wir dem für uns wichtigsten Strang in der deutschen romantischen Literatur näher. Das angeblich Einheitliche jedes Einzelphänomens erweist sich als Endprodukt eines Verfahrens, das im Experiment wieder rückgängig und nochmals produziert werden kann. Vom genialischen Einfall des Subjekts hängt es dann ab, wo das Experiment ansetzen soll, wie weit es getrieben wird, ob der Prozeß mit der Auflösung bestehender Verknüpfungen enden soll oder mit der Herstellung neuer Formen von Wechselbeziehungen.

1. Die Identität als systematische Möglichkeit wird aufgelöst. Im Verlauf des romantischen Experiments wird klar, daß die vermeintliche Selbstidentität nur Ergebnis eines komplizierten Prozesses ist, der Sein und Namen, Erscheinung und Wesen zur Deckung gebracht hatte. Alles Eindeutige wird demontiert. Alle Formen von Klassifizierung werden relativiert, auf dem Gebiet der Moral, des Rechtes, der Lebenspraxis überhaupt. Abgründe der Kasualität, der Unverbindlichkeit klaffen auf, die nur durch die labilen Kristallisationsformen der Identität verdeckt worden waren. Wenn alle Formen in den Auflösungsprozeß verwickelt werden, ergibt sich die Möglichkeit (oder die Gefahr), bis zum formlosen Magma reiner Potentialitäten vorwärts- bzw. zurückzugelangen. Dieser Kontakt kommt dann doch nicht wirklich zustande. Selbst der kleinste Splitter ist noch Spiegel, Imago. Höchstens ist es denkbar, daß einmal die Imago des Urmagmas dank dieses artifiziellen Prozesses entsteht.

Um die Selbstidentität zu sprengen, soll jedes Fragment, soll jede Dimension der menschlichen Erfahrung für neue Prozesse rekonstruktiver Natur verfügbar gemacht werden. Es wird immer wieder betont, wie wichtig dabei die Vorentscheidung des Subjekts sei, das das Erstarre als fließend zu betrachten sich vorgenommen hat. Es genügt, daß der Dichter, das Ich, der Verstand sich in Bewegung setzen, und schon wanken die Grundfeste des Alltags.

Noch klarer kommt der dezisionistische Zug zum Ausdruck, wo es sich um die umgekehrte Bewegung handelt, d. h. wo neue Beziehungen und Verbindungen provoziert werden sollen. Da erscheint auch das Überhandnehmen der poetologischen Dimensionen bei einem Verfahren, das ursprünglich eine viel breitere Skala von Aspekten des menschlichen Handelns mit einbeziehen zu können schien. Die Hauptkategorie im poetologischen Rahmen ist die der Analogie. Daß durch den Rückgriff auf die Analogie sich Raum für das Willkürliche und Dezisionistische öffnet, dürfte jetzt ohne weiteres einleuchten.

Analogie kann in einem doppelten Sinn verstanden werden: in der Literatur ist Analogie oft nur ein rhetorisches Mittel, das einen wechsel-

seitigen eindeutigen Bezug zwischen zwei Phänomenen zum Vorschein bringt. Die beiden Phänomene gehören dabei verschiedenen Bereichen oder Dimensionen des Seins an. Die Analogie soll in diesem Sinn diese Kluft nicht überbrücken, sondern letzten Endes bestätigen, da sie nur die sinnvolle Entsprechung zwischen verschiedenen Bereichen eben bestätigt, die in einer symmetrisch aufgebauten und geordneten Welt nicht fehlen kann. Durch die Analogie, in diesem Sinn verstanden, wird die systematische Gliederung der Weltordnung zum Stoff, der jederzeit zur Bildung eines statischen Repertoires von Bildern und Verbindungslinien reicht.

Analogie ist noch in einem anderen Sinn zu verstehen. Sie setzt dann eine Urverwandtschaft zwischen einzelnen Bereichen der Wirklichkeit voraus, eine Urverwandtschaft, die verlorengegangen oder jedenfalls verborgen ist und wieder belebt werden soll. Diese Aktivierung soll dadurch möglich werden, daß zu der ursprünglichen, realen Verbindung (in Gott oder in der Idee oder vielleicht auch noch in der Materie) eine bildliche Entsprechung gefunden wird. Eine solche Entsprechung soll nicht nur schmückenden oder hermeneutischen Zwecken dienen, sondern durch die magische Lebenskraft der Sympathie aus den realen Analogien ein lebendiges Netz von zeichenhaften Verbindungen herleiten.

Typisch für die Romantik ist das Zusammentreffen dieser beiden Stränge (z. T. in Anlehnung an nicht ganz unähnliche Aspekte der barocken Dichtung). Für beide sind im Grunde die Voraussetzungen verlorengegangen. Die statische, rationale Weltordnung besteht nicht mehr oder aber sie wird als feindliche Macht empfunden, durch die das Neue am Menschen nur verkümmern kann.

Das mysteriosophische Vertrauen in die reale Wunderkraft der Analogie weicht bei den Romantikern vor dem Bewußtsein zurück, daß sie gerade die Wiederherstellung eines lebenden Kosmos voraussetzt, die sie erst schaffen sollte. Die literarische Analogie ist nicht mehr Erkenntnis eines göttlichen Prozesses, der Analogie in Wort und Sein auf derselben Ebene verbindet, sie ist Nachvollzug, nur auf der Ebene der Subjektivität. Die Subjektivität weiß um die eigene Scheinpotenz, wird sich aber zugleich auch bewußt, daß sie selbst das einzige Metrum darstellt, das die Verbindlichkeit der analogisch jeweils aufgestellten Verbindungslinien abzumessen erlaubt.

Durch die Relativierung und Ironisierung der jeweiligen Themen bleibt schließlich nur noch die leere Form des Prozesses, das Verfahren, der bloße Akt, der das Erstellen von Analogien erlaubt. Das soll nicht unbedingt als Verflüchtigung der dichterischen oder der intellektuellen Substanz des Prozesses verstanden werden. Gerade der Sinn für die nackten Potentialitäten macht die Substanz zahlreicher Fragmente eines Novalis oder eines Friedrich aus. Das freie Schalten und Walten mit den Mecha-

nismen der Analogie bürgt für die Verbindlichkeit des Verfahrens. Der analogie-schaffende Prozeß ist oft die letzte erhalten gebliebene Spur einer dynamischen Spannung.

2. In der romantischen Literatur läßt sich auch ein zweiter Strang unterscheiden, immer mit Bezug auf die Schwierigkeit, in der Imago das lebendige Zeichen synthetisch zu erfassen. Mit symmetrischer Einseitigkeit wird dann nicht die leere Potentialität ins Extrem getrieben, sondern das andere Extrem forciert das, was wir mit moderner Terminologie Fetischisierung von Motiven und Bildern in ihrer Materialität nennen könnten.

Gerade die Vorstellung einer solchen Fetischisierung verbindet heute noch ein durchschnittliches Publikum mit dem Wort >romantisch<. Ein schonungslos hartes Urteil der Geschichte, auf keinen Fall unerheblich, um gewisse Schichten des romantischen Geschmacks in ihrer Funktion zu verstehen.

Die Patina des Alltags soll im Laufe der romantischen Experimente entfernt werden und gleich wird auch die banalste Landschaft frisch und neu erscheinen. Diesem Gestus haftet etwas Demystifizierendes, Emanzipatorisches an.

Nicht weniger romantisch ist allerdings die Feier des Alltäglichen, des Vertrauten, des Längstbekannten.

Das gilt besonders für drei Bereiche: Natur, Theatralisierung des menschlichen Lebens, Verherrlichung der Welt der einfachen Herzen (Frauen, Bauern, Kinder). Selbst bei großen Autoren läßt uns oft der Rückgriff auf solche simple Topoi und auf nicht weniger simple, schablonenartige Stilmittel stutzig werden. Der Gegensatz wirkt da besonders kraß, wenn der esoterische Impetus zu ganz banal wirkenden, exoterischen Kommunikations- und Gestaltungsmitteln greift.

Handelt es sich dabei immer und nur um Geschmacklosigkeiten, die nicht viel mehr beweisen, als daß der Autor dem Durchschnittsgeschmack der Zeit verfallen war? Soll damit auch alles über die Bedeutung dieser Erscheinung etwa bei Tieck, beim katholischen Brentano, über gewisse allzu romaneske Züge bei Hoffmann, beim frühen Heine schon gesagt sein?

Zwei Elemente sind aber in diesem Zusammenhang noch erwähnenswert.

1. Die Mühe, sich bei einem breiteren Publikum einzuschmeicheln, spielt eine so wichtige Rolle, daß dieser Aspekt der literarischen Kommunikation bei den Romantikern nicht mehr als nebensächlich abgetan werden kann, sondern zu den wesentlichen Merkmalen eines literarischen Kalküls zugezählt werden soll. Die Manipulation der billigen Mythen zu Unterhaltungs-, Propaganda- oder sonstigen erbaulichen Effekten gehört also sicherlich zur obskuren Vorgeschichte der modernen

Mythenproduktion. Erst diese Lehrjahre erklären übrigens die technische Fertigkeit und den Spürsinn für den Wandel des kollektiven Geschmacks, die bei den modernen und postmodernen Vorstellungen von Mythos eine immer wesentlichere Rolle gespielt haben und immer noch spielen. Der Künstler arbeitet bewußt auf der Basis einer präzisen Erkenntnis: kein Urbild wird sich offenbaren, solange es nicht in dem gesicherten Repertoire des Ikonischen verankert ist.

2. Nicht weniger wichtig ist das, was ich den hyperrealistischen Gebrauch der Klischees zu nennen vorschlagen möchte. Die Billigkeit der Effekte ist bewußt. Ob es dabei um den höheren Zweck des Divertissements, des Edelkitsches geht oder einfach um die geschickte Manipulation sicher wirkender Effekte und Motive, auf alle Fälle haben wir es hier mit einer sehr weitgehenden, bewußten Anwendung von rhetorischen Mitteln zu tun. Die Fetischisierung der Kunstrequisiten soll dazu dienen, bestimmte Effekte zu erzeugen. Damit ist eine wichtige Vorstufe genannt, die dann u. a. zur artifiziellen und kommerzialisierten Mythenbildung in der heutigen Konsumgesellschaft geführt hat.

Der Hinweis mag von Interesse sein, daß auch in dieser zweiten Form der einseitigen Manipulation der Imago die Analogie eine entscheidende Rolle spielt. Feste Ketten von Analogien bieten sich dem romantischen Dichter, Poetologen, Naturphilosophen an. So etwa eindeutige, heute unerträglich plump wirkende Entsprechungen zwischen Geist (oder Gemüt) und Natur auf der Grundlage der Parallelität, oder umgekehrt nach dem Gesetz der mysteriosophischen Antizipation.

Natürlich kommt es heute keinesfalls mehr darauf an, ob diese romantischen Spiele mit der Analogie noch ernst zu nehmen sind: selbst zur Polemik oder zur Parodie sind diese Spiele inzwischen viel zu harmlos, ja uninteressant geworden. Immer noch interessant ist aber zu zeigen, daß auch dieses Spiel auf des Messers Schneide zwischen Kitsch, Ideologiekritik und Divertissement zu den Lehrjahren der frühmodernen Intellektuellen gehört, daß sie auch dadurch die Suggestionkraft handzuhaben gelernt haben, die sich durch das bedenkenlose Umgehen mit Teildimensionen des künstlerischen Schaffensprozesses ergeben kann.

Abschließend soll noch ein möglicher Zweifel beseitigt werden. War es richtig, bei der Erörterung einer hypothetischen dezisionistischen Dimension in der deutschen Romantik, den Blick auf die poetologischen Koordinaten zu konzentrieren, ohne die eigentlichen Mythenforscher oder die Ideologen zu berücksichtigen?

Meiner Meinung nach ließe sich zwar das hier nur skizzenhaft umrissene Bild durch das Einschalten weiterer Gesichtspunkte wesentlich bereichern. Im Grunde aber erschien es uns, für unsere begrenzten Zielsetzungen, wichtiger, die Aufmerksamkeit auf die ästhetische Umfunktionierung des ganzen Problemkreises zu richten, die für die deut-

sche Romantik so typisch ist. Diese Überbetonung des Ästhetischen hatte damals mit Ästhetizismus kaum etwas gemeinsam, da die Romantiker ja nicht dahin tendierten, das Ästhetische vom Leben zu trennen, sie vielmehr der ästhetischen Dimension selbst Probleme, die mit anderen Bereichen des menschlichen Handelns im Zusammenhang stehen, anheften wollten. Heute stellt der Ästhetizismus eine nicht mehr aktuelle Dimension dar, weder als Programm noch als Gefahr. Man darf aber nicht vergessen, daß in unserer Welt das Ikonische - wie wir die Materialisierung und Fetischisierung der Imago genannt haben - immer mehr überhandnimmt, was eine kritische Auseinandersetzung gerade mit dem romantischen ästhetischen Dezisionismus heute besonders sinnvoll erscheinen läßt.

Anmerkung

- 1 Unter Dezisionismus verstehen wir hier - an Karl Schmitts anti-romantische Polemik polemisch anknüpfend - den programmatischen Willen, Bedingungen der dichterischen, ethischen, philosophischen Projektion als gegeben zu betrachten, für die in der jeweiligen kulturell-anthropologischen Konstellation die Voraussetzungen eigentlich fehlen und zwar so, daß gerade das Bewußtsein dieses Fehlens paradoxerweise zum Agens der ganzen Konstruktion wird.