

NOVALIS' *MONOLOG* ALS „BRUCHSTÜCK EINES DIALOGS“

Márta Gaál-Baróti

(Gaál-Baróti Márta, Szeged)

Die Prosaschrift von Novalis, die mit grosser Wahrscheinlichkeit in den Jahren 1798–99 entstanden ist,¹ wird in der Fachliteratur oft und vielfältig diskutiert. Die neueste Forschung behandelt sie u.a. als „sprachtheoretische Schrift“,² als *Berührungspunkt zwischen Theorie und Literatur*,³ oder aber als *Fragment*.⁴ Die für viele Forscher richtungweisende Analyse von Strohschneider-Kohrs hebt die besondere ironische „Sageweise“, die „eigenartige sprachliche Gestaltung“ des *Monolog*s hervor,⁵ da gerade durch diese und nicht durch die konkreten Äusserungen das Wesentliche, den Text konstruierende *Vorgangswahrheit*⁶ zu ergreifen ist.

Unsere, im Titel formulierte These geht auf ein Brouillon-Fragment von Novalis zurück, das ebenfalls in dem genannten Zeitraum entstanden ist. In diesem Fragment entwirft der Autor seine „Hauptbeschäftigungen“ für die nahe Zukunft, und dabei wird auch ein *Monolog oder Bruchstück eines Dialogs*⁷ geplant, der seine Verwirklichung – unserer Auffassung nach – in der kurzen prosaischen Schrift findet.

Der Titel lässt das Werk mit einer Leseerwartung als *inszenierte Rede* auf dem Theater erscheinen, das sowohl eine schriftliche als auch eine mündliche Produktionsweise voraussetzt, bzw. entsprechende Rezeptionsweisen ermöglicht. Wir müssen aber zugleich unterstreichen, dass sogar die schriftliche Produktion, wie auch die Lektüre eines dramatischen Textes auf eine imaginierte Aufführung ausgerichtet sind. Aufgrund des Gesagten wird der *Monolog* in den Bereich des Dramas, bzw. der Rhetorik gerückt. In Novalis' Formulierung: *Rede ist ein mono-*

¹ H. J. Balmes. *Kommentar* // H.-J. Mähl – R. Samuel (Hrsg.). Novalis. Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs. München–Wien, 1987. Bd. 3. 442–443.

² H. Uerlings. *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis* // „Werk und Forschung“. Stuttgart, 1991. 201. Vgl. auch: A. Barth. *Inverse Verkehrung der Reflexion* // Ironische Textverfahren bei Friedrich Schlegel und Novalis. Heidelberg, 2001. 279.

³ H. J. Drügh. *Anders-Rede* // „Zur Struktur und historischen Systematik des Allegorischen“. Freiburg, 2000. 162. Vgl. auch: B. Loheide. *Fichte und Novalis* // Transzendentalphilosophisches Denken im romantischen Diskurs. Amsterdam–Atlanta, 2000. 301.

⁴ E. Behler. *Frühromantik*. Berlin–New York, 1992. 276; H. Reinhardt. *Integrale Sprachtheorie* // Zur Aktualität der Sprachphilosophie von Novalis und Friedrich Schlegel. München, 1976. 9.

⁵ I. Strohschneider-Kohrs. *Die romantische Ironie in Theorie und Gestaltung*. Tübingen, 1960. 250.

⁶ Ebd., 272.

⁷ Novalis. *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs* // H.-J. Mähl – R. Samuel (Hrsg.). München–Wien, 1978. Bd. 2. 511.

*loges Drama*⁸ ist die Annäherung der Bereiche zueinander sichtbar, zugleich aber wird eine innere Spannung angedeutet (siehe: Drama).

Die Raum-Zeit-Struktur der dramatischen Texte „erzeugt [...] den Eindruck unmittelbarer Gegenwärtigkeit des dargestellten Geschehens, der Gleichzeitigkeit des Dargestellten mit der Darstellung und dem Vorgang der Rezeption“.⁹ Der *Monolog*, wie viele andere Texte frühromantischer Autoren, ist ein Beispiel der „gebuchten Rhetorik“,¹⁰ da die Rhetorik in der Romantik eine Transformation erleidet, ihre Mündlichkeit wird schriftlich propagiert, sie wird zu einer „literarischen Rhetorik“.¹¹ Die *virtuelle Mündlichkeit* wird trotzdem immer wieder angespielt, eine gesteigerte Wirksamkeit der öffentlichen Rede wird von diesen Texten erhofft.

In der Dramentheorie wird der *Monolog* in Opposition zum Dialog definiert, wobei sich diese Art der dramatischen Rede durch zwei Kriterien charakterisieren läßt, wie: „(1) das situative Kriterium der Einsamkeit des Sprechers, der seine Replik als Selbstgespräch an kein Gegenüber auf der Bühne richtet, und (2) das strukturelle Kriterium des Umfangs und des in sich geschlossenen Zusammenhangs einer Replik“.¹² Das Selbstgespräch mit der typischen Situation, in der die dramatische Person ‚laut denkt‘, wirkt sogar auf der Bühne „artifizuell und unrealistisch“,¹³ es ist nur unter besonderen Bedingungen realistisch zu motivieren, somit kann es hauptsächlich durch die Konvention des Dramas gerechtfertigt werden.¹⁴ Solange aber die situative Differenz zwischen Dialog und Monolog eindeutig ist, kann man in struktureller Hinsicht über eine Abstufung des Monologischen und Dialogischen sprechen, so gibt es auch „dialoghafte oder dialogische Monologe“, bzw. „monologhafte oder monologische Dialoge“.¹⁵ In einem dialoghaften Monolog bleibt die einheitliche semantische Richtung nicht aufrechterhalten, „ein Gegeneinander unterschiedlicher Standpunkte“¹⁶ kann innerhalb des Monologs erscheinen.

Novalis' Prosawerk erfüllt das situative Kriterium des Monologs, indem es hier einen einzigen Sprecher gibt. Die Tendenz zur verhältnismässigen Länge als strukturelles Kriterium lässt sich ebenfalls feststellen, aber die innere Geschlossenheit wird aufgehoben, der Text kann durch semantische Richtungsände-

⁸ Ebd., 809.

⁹ M. Pfister. *Das Drama // Theorie und Analyse*. München, 2001¹¹. 23.

¹⁰ H. Schanze. *Romantische Rhetorik // H. Schanze (Hrsg.). Romantik-Handbuch*. Stuttgart, 1994. 337.

¹¹ Ebd., 349.

¹² Ebd., 180.

¹³ Ebd., 187.

¹⁴ Vgl.: M. Pfister. 186.

¹⁵ Ebd., 181.

¹⁶ Ebd., 182.

rungen, durch sich wechselnde Standpunkte, sogar durch ein offenes Ende charakterisiert werden.

Novalis wendet sich mit diesem Werk einer sprachtheoretischen Fragestellung zu, für die um 1800 viele Zeitgenossen, besonders im frühromantischem Kreis, ein reges Interesse zeigen. Seit seinen frühen *Fichte-Studien* macht der Dichter immer wieder Versuche, das Wesen der Sprache, das Verhältnis des Sprechenden zur Sprache, die repräsentativen und kommunikativen Möglichkeiten der Sprache in seinen Fragmentsammlungen, sowie in seinen poetischen Werken zu erläutern. Diese Thematik behandelt Novalis im *Monolog* in einer Form, die mit ihrer Künstlichkeit (dramatische Rede) von der natürlichen Dialogizität der gesprochenen Sprache abweicht, zugleich aber die Mehrstimmigkeit als *inneres Gespräch* ermöglicht. Das frühromantische Denken fordert nämlich Dialogizität, mit dem Ausdruck des Jenaer Kreises 'Symphilosophieren', da gerade durch den Dialog die Gesprächspartner zur Selbsterkenntnis, bzw. zur Welterkenntnis gelangen können (vgl.: platonische Dialoge).

Gleich im ersten Satz, ohne Einleitung, wird das Thema angegeben: „Es ist eigentlich um das Sprechen und Schreiben eine närrische Sache; das rechte Gespräch ist ein bloßes Wortspiel.“¹⁷ Die Neuartigkeit und Paradoxalität der These stellt auf den ersten Blick nicht nur die oben skizzierte frühromantische Auffassung vom Gespräch, sondern die sinnvermittelnde Funktion der Sprache überhaupt in Frage. Zugleich aber dient dieser Auftakt der Rede dazu, die Aufmerksamkeit des Rezipienten zu erwecken, wobei die Gefahr, dass die inszenierte Rede kaum weitere Steigerungsmöglichkeiten während der Argumentation im Späteren aufweisen kann, von vorn herein klar ist. Durch die Einschlebung des Partikels 'eigentlich' bekommt die neutrale Formulierung der These den Schein,

- a) Fortsetzung eines (Selbst) Gesprächs,
- b) Ergebnis der plötzlichen Erhellung des Monologisierenden, somit Teil einer neuen Argumentationsrichtung zu sein.

Als Teil eines fortwährenden Gesprächs wird der *Monolog* in einen Redefluss eingefügt, der in dem Text nur weitergeführt wird und nicht mit dem Ende des Textes aufhört; als Ergebnis der plötzlichen Erhellung des Sprechenden kann er als eine neue Richtungsnahme der Rede aufgefasst werden. (Auch weitere Richtungswechsel sind im Dialog zu finden.) Die zwei Bedeutungen ergänzen einander. Der Text weist keine Absatzeinteilung auf, was wiederum rein formell das *Strömen der Rede*, den unaufhaltsamen *Redefluss* andeutet.

Inhaltlich können drei Gedankeneinschnitte innerhalb des Textes festgestellt werden,¹⁸ die als sich wechselnde Standpunkte, als semantische Richtungs-

¹⁷ Novalis. 438.

¹⁸ C. Sommerhage. *Romantische Aporien // Zur Kontinuität des Romantischen bei Novalis*, Eichendorff, Hofmannsthal und Handke. Paderborn-München-Wien-Zürich, 1993. 33.

änderungen gewertet werden können, und somit kann der *Monolog* als *dialogischer Monolog* eingestuft werden.

Der erste Einschnitt enthält Argumente für eine sprachkritische Haltung, wobei die Wirksamkeit des bestimmten, intentionalen, zweckorientierten Sprechens negiert wird, ein solches Sprechen wird als „nährliche Sache“, als „bloßes Wortspiel“, als „lächerlicher Irrthum“¹⁹ abgewertet. Der falsche Umgang mit der Sprache, die allgemeine Mißverständnis der Sprache und deren „wunderbares und fruchtbares Geheimniß“²⁰ werden als allgemein verbreitet vom dem Monologisierenden wahrgenommen. Dementsprechend wird die Sprache „zum bloßen Ausdrucksmedium degradiert“²¹ und somit der Lächerlichkeit preisgegeben: „Der lächerliche Irrthum ist nur zu bewundern, daß die Leute meinen – sie sprächen um der Dinge willen.“²² Die Sprache ist – nach Novalis – eine autonome Welt für sich, und das rechte Verhältnis zur Sprache wäre, ihre natürliche „Eigendynamik“²³ gelten zu lassen, um so „die herrlichsten, originellsten Wahrheiten“²⁴ auszusprechen. Gerade diese „launige Sprache“ [...], „das verächtliche Schwatzen (wäre) die unendlich ernsthafte Sprache“, die „sich blos um sich selbst bekümmert.“²⁵ Die Selbstbezüglichkeit der Sprache im *Monolog* deutet Sommerhage²⁶ „als eine Bewegung vom Dialogisieren zum Monologisieren“, wobei er den *Monolog* im Kontext mit den zeitlich ihm vorangehenden *Dialogen* behandelt, und den *Monolog* als „Fluchtweg aus den Aporien der Dialoge“²⁷ betrachtet, wobei – unserer Auffassung nach – das mehrere Betrachtungsweisen aufweisende ‘innere Gespräch’ die Einstimmigkeit des Monologs fragwürdig macht.

Der zweite Gedankeneinschnitt wendet sich vom Sprechenden dem Wesen der Sprache zu, indem hier durch einen Vergleich²⁸ die Exaktheit der mathematischen Formeln – per analogiam – auf die Sprache übertragen wird. Das bedeutet eine scharfe Wende, ein neuer Standpunkt wird eingeführt, was auch in der Mitteilungsform eine Veränderung verursacht: der erste Gliedsatz, ein Konditionalsatz läßt den Monologisierenden als einen Wissenden erscheinen, der das Wesen der Sprache kennt, aber – um die oben erwähnten Fehler des zweckorientierten Sprechens zu vermeiden – seine Gedanken nicht direkt ausspricht, somit die außerordentliche Schwierigkeiten der sprachlichen Mittelung andeutet, und zu-

¹⁹ Novalis. 438.

²⁰ Ebd.

²¹ A. Barth. 282.

²² Novalis. 438.

²³ A. Barth. 283.

²⁴ Novalis. 438.

²⁵ Ebd.

²⁶ C. Sommerhage. 40.

²⁷ Ebd.

²⁸ „Auf Vergleichen, gleichen läßt sich wohl alles Erkennen, Wissen etc. zurückführen“ // Vgl.: Novalis. 334. – formuliert Novalis in den *Vorarbeiten* 1798.

gleich seine eigene Person hinter einem „man“ versteckt. Es ist dabei zu erwähnen, dass die Argumentation, die die Exaktheit der Mathematik wie auch der Sprache beweisen soll, doch in der im ersten Teil kritisierten sprachlichen Form erfolgt.

Inhaltlich bringt der zweite Teil auch Neuigkeiten mit sich: sowohl die Mathematik als auch die Sprache werden als je „eine Welt für sich“²⁹ aufgefaßt, ihre Selbstbezüglichkeit, sowie ihre Eigenständigkeit, ihre Freiheit wird betont. Die Sprache wie auch die Mathematik „drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus“,³⁰ sie sind also nicht als Mittel zum Zweck zu benutzen. Gerade in der Freiheit, in der freien Bewegung findet der Monologisierende den Punkt, in dem sich Sprache / Mathematik, sowie ‘die Dinge’ treffen:

„Nur durch ihre *Freiheit* sind sie Glieder der Natur und nur in ihrer *freien* Bewegungen äußert sich die Weltseele und macht sie zu einem zarten Maaßstab und Grundriß der Dinge.“³¹ (Hervorhebung von der Autorin *M. G.-B.*)

Nicht nur Mathematik und Sprache weisen analoge Züge auf, auch die Natur wird in den Kreis der wechselseitigen Repräsentationen einbezogen: Mathematik, wie auch die Sprache werden zu Gliedern der (lebendigen) Natur, und als solche, in Naturprozessen selbsttätig mitwirkend, als „Maßstab und Grundriß der Dinge“ repräsentieren sie diese. Die natürliche Sprache bildet also nicht die Natur mimetisch ab, sondern steht in Wechselwirkung mit ihr. Sprache bedeutet somit eine Art In-Beziehung-Setzen, Sprache ist eigentlich ein *Gespräch*, eine gegenseitige Bezugnahme der Beteiligten aufeinander.

Wenn also der Sprechende das Wesen der Sprache außer Acht läßt, wenn er sein Ich in den Vordergrund rückt, wenn er sich ausschließlich auf sein Objekt fixiert, und die freien Bewegungen der Sprache nicht beachtet, also selbst mit der Sprache nicht im „Gespräch begriffen ist“,³² so kann er keine echte Mitteilung, keine Verständigung erreichen. Erst wenn jemand sich in die Sprache „einfühlt“, wenn er in ihrer Musikalität, in ihren Bewegungen ihre innere Produktivität wahrnimmt und diese auch in sich wirksam werden läßt, so „wird er ein Prophet sein“,³³ nach der Formulierung eines Fragments: „Die Sprache ist Delphi“.³⁴ Die Erkenntnis der Wahrheit bedeutet aber noch nicht, dass der Sprechende auch imstande wäre, sie zu vermitteln. Novalis bezieht sich an dieser Textstelle wiederum in Form eines Vergleichs auf Cassandra, um die Problematik des Mitteilens klar zu machen.

Bei Novalis bezieht sich der Begriff ‘Sprache’ nicht ausschließlich auf die menschliche Sprache, wie er dieses Thema im *Allgemeinen Brouillon* skizziert:

²⁹ Novalis. 438.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Ebd., 319.

³³ Ebd., 438.

³⁴ Ebd., 495.

„Der Mensch spricht nicht allein – auch das Universum spricht – alles spricht – unendliche Sprachen (Lehre von den Signaturen).“³⁵

Somit haben wir mit zahlreichen Zeichensystemen zu tun, wobei in dem Vermittlungsprozeß – so Novalis – die Bezugnahme der Zeichensysteme aufeinander in der modernen Zeit problematisch geworden ist:

„Jetzt sehn wir nichts als todte Wiederholung, die wir nicht verstehn. Die Bedeutung der Hieroglyphe fehlt.“³⁶

Der Ausweg aus diesem (erstarrten) Zustand wäre Sinndeutung und Sinngebung, was mit Novalis' Ausdruck mit dem Romantisieren gleichzusetzen ist,³⁷ wobei in der Darstellung dieses Verfahrens wieder mathematische Fachausdrücke, wie 'potenzieren' und 'logarithmisieren' erscheinen, die auf Selbstbezüglichkeit hinweisen.

In dem Text können nicht nur Parallelitäten / Analogien zwischen Mathematik und Sprache, sondern auch zwischen Sprache und Musik entdeckt werden. Die Bewegung, die für alle drei Bereiche charakteristisch ist, verknüpft sie – trotz aller Unterschiedlichkeit – miteinander. Man braucht „ein musikalisches Gefühl für die Sprache“, man braucht „empfänglich für die Impulse ihrer Bewegung“ zu sein,³⁸ so kann man selber „Zunge“ und Hand³⁹ dem inneren Rhythmus der Sprache folgend bewegen, um die Sprache durch sich selbst, d.h. durch den Sprechenden zu verwirklichen. Das Egoistische, das Sprechen-Wollen wird verdrängt, der Sprechende (Schreibende – von dem Geist der Sprache) Musik getragen – „bewegt sich in seinem Sprechen mit der Sprache“.⁴⁰ Was das Verhältnis der Dinge oder die mathematischen Operationen betrifft, sie können ebenfalls durch Beweglichkeit, durch Veränderung der Relationen charakterisiert werden. Diese Bewegungen spiegeln sich ineinander.

In einem Fragment der *Vorarbeiten 1798* schreibt Novalis über das Drama Folgendes:

„Der Inhalt des Dramas ist ein Werden oder ein Vergehn. Es enthält die Darstellung der Entstehung einer organischen Gestalt aus dem Flüssigen – einer wohlgegliederten Begebenheit aus Zufall – Es enthält die Darstellung der Auflösung – der Vergehung einer organischen Gestalt im Zufall.“⁴¹

³⁵ Ebd., 500.

³⁶ Ebd., 334.

³⁷ Vgl. Ebd.

³⁸ K. van Eikels. *Zwei Monologe: Die Poetik der sprechenden Sprache bei Heidegger und Novalis* // S. Jaeger – S. Willer (Hrsg.). *Das Denken der Sprache und die Performanz des Literarischen um 1800*. Würzburg, 2000. 234.

³⁹ Novalis. 438.

⁴⁰ K. van Eikels. 237.

⁴¹ Novalis. 324.

Die Zeit – im Zitat durch „Werden“ und „Vergehn“ angedeutet –, spielt eine zentrale Rolle im Drama: die Handlung umfaßt eine gewisse Zeit, die szenische Aufführung ist zeitgebunden, die gesprochene Sprache weist eine zeitliche Prozessualität auf. Im *Monolog* wird auf die Zeitlichkeit mit Hilfe der *Musikalität der Sprache* hingewiesen, das Zuhören ermöglicht dem Sprechenden „ein feines Gefühl ihrer Applicatur, ihres Takts, ihres musikalischen Geistes“⁴² in sich auszubilden. Die Verfeinerung, bzw. Verflüssigung der Sprache ermöglicht ein Ineinander-Übergehen, Ineinander-Auflösen der bisher einander widerstrebenden Tendenzen, der Zielstrebigkeit und des Gewährenlassens der Sprechens, wodurch eine neue Qualität sichtbar wird: die Worte der Sprache versuchen nicht mehr einen gewissen Naturgegenstand abzubilden, sondern sie sind *wirksam*, d.h. sie werden „zu einem zarten Maaßstab und Grundriß der Dinge“,⁴³ sie stehen also im Dialog mit der Natur, sowie mit dem Sprechenden; die Bewegungen unterschiedlicher Art spiegeln sich ineinander.

Der dritte Gedankeneinschnitt des *Monologs* beginnt wie der zweite, mit einem Konditionalsatz, wobei die bis jetzt neutral gehaltene Sprechweise subjektiviert wird: Der Sprechende tritt als Ich auf, und reflektiert auf das Scheitern seines eigenen Vorhabens:

„Wenn ich damit (mit dem vorangehenden Text) das Wesen und Amt der Poesie auf das deutlichste angegeben zu haben glaube, so weiß ich doch, daß es kein Mensch verstehen kann, und ich ganz was albernes gesagt habe, weil ich es habe sagen wollen, und so keine Poesie zu Stande kommt.“⁴⁴

Diese Schlußfolgerung könnte den Monologisierenden dazu führen, daß er in Kenntnis der Sinnlosigkeit des Sprechens aufhört, weiterzusprechen. Er aber, „ein Sprachbegeisterter“⁴⁵, der sich von dem Sprachstrom tragen läßt, spricht weiter. Er gibt seinen bisherigen Standpunkt auf, ändert seine Sprechweise. Statt etwas Bestimmtes zu sagen, stellt er nur noch Fragen, wodurch der monologische Charakter seiner Rede aufgelockert wird.⁴⁶ Seine Fragesätze, in denen die Konjunktivform vorherrschend wird, können wir als indirekte Sprechweise (als rhetorische Fragen) darlegen. Statt Sprechen-Wollen charakterisiert sich der Monologisierende in dieser Phase durch Sprechen-Müssen, er bewegt sich nämlich mit der Sprache, läßt die Sprache durch sich reden. Da er aber im ersten Satz des dritten Gedankeneinschnitts formuliert hat, dass er durch Sprechen / Schreiben Poesie zustandebringen will, können wir eher von einer Synthese des Sprechen-Wollens und des Sprechen-Müssens reden.

⁴² Ebd., 438.

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Ebd., 438–439.

⁴⁵ Ebd., 439.

⁴⁶ Vgl.: Pfister. 185.

Gerade durch die schroffe Veränderung der Sageweise läßt sich das kurze Prosawerk nicht mehr als sprachtheoretische Schrift, sondern eher als ein poetisches Werk einstufen, das eine eindeutige dialogisierende Tendenz aufweist.

In einem Fragment der *Vorarbeiten 1798* formuliert Novalis: „Rechte des Gesprächs – (absolutes Spiel).“⁴⁷ Diese skizzenhafte Darlegung fokussiert auf die Möglichkeiten der Kommunikation, die im Fragment mit dem Spiel in Verbindung gesetzt werden. Eine spätere Formulierung bezeichnet „das Dramatische“ als „ein ächtpoëtisches Spiel, ohne eigentliche Zwecke“.⁴⁸

Bei der Textanalyse des *Monologs* fällt auf, wie oft Gegensätze in den Sätzen erscheinen, die einerseits den instrumentalisierten Sprachgebrauch, andererseits das „Gewährenlassen“ des Spiels der Sprache⁴⁹ thematisieren. Diese zugespitzte, spannungsvolle Redeweise setzt durch das Aufeinanderbeziehen der polaren Gegensätze ein ironisches Spiel in Bewegung, das den Rezipienten zum Nachdenken, sowie zur Stellungnahme reizt. So werden die wichtigsten Thesen u.a. durch folgende, scheinbar einander ausschließende Elemente zum Ausdruck gebracht, wobei ihre Formulierung als grotesk übertrieben zu werten ist:

das rechte Gespräch – eine närrische Sache, ein bloßes Wortspiel;

von etwas Bestimmtem sprechen – das lächerlichste und verkehrteste Zeug sagen;

das verächtliche Schwatzen – die unendlich ernsthafteste Seite der Sprache, usw.

Die Sprachproduktion, sowie ihre Wirkung, traditionelle Werte, sowie der Mangel an Werten bekommen hier eine verkehrte Beleuchtung. Das Spielerische dieser Sätze lockt den Rezipienten dazu, den durch den Text des *Monologs* vermittelten Inhalt nicht „ernst zu nehmen“, da – mit Barth gesprochen – „der Text praktiziert, was er thematisch als ‘verfehlt’ ausweist“.⁵⁰ Inhaltsgemäß führt der erste Textteil die Negation ad absurdum, die Sinnlosigkeit des Sprechens wird nämlich bewiesen, woraus man logisch die Schlußfolgerung ziehen könnte, dass das Streben, Wahrheiten auszusprechen, sinnlos ist, daß es sinnlos ist zu sprechen. Gerade das Spielerische des *Monologs*, der ironische Reiz der Sprechweise stellt zugleich auch die inhaltliche Seite des Textes in Frage.

Im *Monolog* bekommt das Spiel eine mehrfache Bedeutung: neben der ironisch-spielerischen Sprechweise kommt das Wort selbst in unterschiedlichen Kontexten vor:

⁴⁷ Novalis. 348.

⁴⁸ Ebd., 839.

⁴⁹ A. Nilsson. *Das Spiel der Sprache: Wittgenstein, Lacan und Novalis zur Semantisierung von Wirklichkeit und Subjektivität in der Bewegung des Dialogs*. Regensburg, 1997. 333.

⁵⁰ A. Barth. 285.

a) gleich im ersten Satz als „bloßes Wortspiel“⁵¹ bekommt es scheinbar eine negative Bedeutung, wobei die Fähigkeit der Sprache / des Sprechens gelegnet wird, Wahrheit zu vermitteln;

b) im zweiten Gedankeneinschnitt, wo das Wesen der Sprache durch die Eigenheiten der mathematischen Formeln als Analogon der Sprache erläutert wird, bekommt das Spiel eindeutig eine positive Bedeutung:

„Sie (die mathematischen Formeln) spielen nur mit sich selbst, drücken nichts als ihre wunderbare Natur aus, und eben darum sind sie so ausdrucksvoll – eben darum spiegelt sich in ihnen das seltsame Verhältnißspiel der Dinge.“⁵²

Das (ironische) Spiel der Sprache deutet auf deren Bewegungen hin, und gerade ihre Beweglichkeit befähigt die Sprache, das ebenfalls sich ständig bewegende „Verhältnißspiel der Dinge“ in sich zu spiegeln. Die (Sokratische) Ironie bedeutet aber auch Verstellung („Ich weiß, daß ich nichts weiß“), die durch Selbst- und Fremdrelexion die Erkenntnis, die Annäherung an die Wahrheit ermöglicht. Diese Verfahrensweise charakterisiert Novalis in den *Fragmenten und Studien III*:

„Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik.“⁵³

Der zweckorientiert Sprechende reflektiert im Text auf seine eigene Sprachproduktion, die er als Sprachverfehlung betrachtet, indem er das gerade Mitgeteilte ironisch als „Wahrheiten wie diese“⁵⁴ reflektiert. Gerade diese kritisch-reflexive Infragestellung des jeweiligen Wissens(grades) führt aber zu einer Annäherung an die transzendente Wahrheit. Im Text selbst gibt es eine „Spannung [...] zwischen Aussage und innerem Sprachgeschehen: Die negative Einsicht wird von einer Suchbewegung abgelöst“⁵⁵, die in Anhäufung von Fragesätzen und Konjunktivformen zum Ausdruck gebracht wird. Durch die Verflüssigung der Sprache, durch den Redefluss getragen sind Sprecher und Sprache voneinander nicht mehr zu trennen, die Versprachlichung des Ich ist unaufhaltsam. Der Dialog ist die Form der Selbstbezüglichkeit, sowie die des In-Beziehung-Setzens zu der Welt, bzw. zu der Sprache. In der Bewegung der sprachlichen Prozesse, im Dialog soll man versuchen, das Gleichgewicht zwischen Reden-Wollen und Reden-Müssen zu finden, und dieses Gleichgewicht soll die Poesie charakterisieren, wonach der *Monolog* sich als Poesie identifiziert.

Auch ein Monolog, eine Rede ist dem Wesen nach ein Dialog, in dem man sich sogar verstellt, unterschiedliche Rollen spielt, was für die Dialogizität

⁵¹ Novalis. 438.

⁵² Ebd.

⁵³ Ebd., 839.

⁵⁴ Ebd., 438.

⁵⁵ A. Nilsson. 335.

des Monologs weitere Möglichkeiten bietet. Ein soches Dialogisieren hat kein Ende, kann nur abgebrochen werden, wie das mit dem *Monolog* auch geschieht. Das Fragmentarische wird formell durch einen Bindestrich am Ende des Textes angedeutet. Die strukturelle Unabgeschlossenheit läßt die Möglichkeit des Weitersprechens zu, reizt zugleich den Rezipienten zu einer Ergänzung: zum Weiterdenken / Weitersprechen. Den dialogischen Charakter des Monologs, bzw. der Rede unterstreicht Novalis in zahlreichen Fragmenten, am ausführlichsten vielleicht in den *Fragmenten und Studien*, wo er sich u.a. mit der Verstellung, mit den spielerischen Richtungswechseln, sowie mit der rhetorischen Wirksamkeit der (szenischen) Rede beschäftigt, kurz: mit dem Dialogisieren des Monologs, der eigentlich als Bruchstück eines unendlichen Dialogs zu verstehen ist:

„In einer wahren Rede spielt man alle Rollen – geht durch alle Charaktere durch – durch alle Zustände – nur um zu überraschen – um den Gegenstand von einer neuen Seite zu betrachten, um den Zuhörer plötzlich zu illudiren, oder auch zu überzeugen; Eine Rede ist ein äußerst lebhaftes, und geistreiches, abwechselndes Tableau der innern Betrachtung eines Gegenstandes. Bald fragt der Redner, bald antwortet er, dann spricht er und dialogirt, dann erzählt er, dann scheint er den Gegenstand zu vergessen, um plötzlich zu ihm zurückzukommen, dann stellt er sich überzeugt, um desto hinterlistiger zu schaden, dann einfältig, gerührt, muthig – er wendet sich zu seinen Kindern – Er thut, als ob alles vorbei und beschlossen wäre – bald spricht er mit Bauern, bald mit diesen, bald mit jenen, selbst mit leblosen Gegenständen. Kurz eine Rede ist ein monologes Drama.“⁵⁶

⁵⁶ Novalis. 809.