

Deutsche Literaturgeschichte

Band 5

Erika und Ernst von Borries

Romantik

chichte nicht abstrakt und theoretisch sein muß, erzählerisch und unterhaltend sein kann – nicht se Geschichte der deutschen Literatur beweisen. is zur Gegenwart schildert sie die großen Strömun- rachigen Dichtung, beschreibt daneben, in kürze- ung, die ideengeschichtlichen, politischen und ge- ränderungen, die sie begleitet und beeinflusst ha- erfordert kein spezielles Vorwissen: Es ist das Ziel gradlinig und allgemeinverständlich wie nur mög- zwar auf der Höhe der wissenschaftlichen Kennt- Kompliziertheit und akribische Weitschweifigkeit. n Dichtungen jeder Epoche werden ausführlich nterpretiert, woran sich Hinweise auf die Umstän- ng knüpfen. Manches Geschichtliche, manches aus der Gedankenwelt der Autoren kommt dabei zur chten ist außerdem eine stattliche Anzahl von Zita- , den besonderen Stil, die Tonlage und Atmosphäre iend zu belegen. Dergestalt entsteht ein Bild der ngen, in dem beides – Erklärung und Original, Kommentiertes – zusammenwirkt, um den Leser Weise durch die verschiedenen Epochen der deut- führen.

arbeitete ein Jahrzehnt im Feuilleton der Süddeut- lebt als freie Schriftstellerin in München. studierte Germanistik, Geschichte und Soziologie; es Privatgymnasiums in München.

Deutscher Taschenbuch Verlag

INHALT

ROMANTIK (1795-1835)

I. EINFÜHRUNG IN DIE EPOCHE

1.1	Geschichtliche Grundlagen	15
1.2	Zur gesellschaftlichen Entwicklung in Deutschland	18
1.3	Politische Romantik	19
	Friedrich Schlegel	21
	Joseph Görres	23
	Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis	26
1.4	Die Entdeckung des Mittelalters und die Anfänge der Germanistik	28
1.5	Philosophische Grundlagen	
	Johann Gottlieb Fichte	31
	Friedrich Wilhelm Joseph Schelling	32
	Gotthilf Heinrich Schubert	33
1.6	Die neue »Religion«	34
	Friedrich Schlegel, Über die Religion	36
	Novalis, Die Christenheit oder Europa	38
1.7	Romantische Geselligkeit	
	Das neue Gemeinschaftsideal	41
	Frauenemanzipation in der Romantik	43
	Die Berliner Salons	48
1.8	Poetische Theorie	
	Friedrich Schlegel	51
	Ironie - Fragment - Kritik	54
	Die Zeitschrift »Athenäum«	59
	Novalis	60
1.9	Phasen der Romantik	63

II. DIE ERZÄHLENDE DICHTUNG

2.1	Zur Poetik:	
	Friedrich Schlegel, Brief über den Roman	66
2.2	Frühromantisches Manifest:	
	Wilhelm Heinrich Wackenroder/Ludwig Tieck, Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders Phantasien über die Kunst	68

I. EINFÜHRUNG IN DIE EPOCHE

1.1 Geschichtliche Grundlagen

Bei Ausbruch der Französischen Revolution bestand Deutschland aus über 300 Einzelstaaten, in der Mehrzahl unbedeutende Klein- und Kleinstherrschaften, aus denen als Großmächte von europäischem Rang lediglich Preußen und Österreich herausragten; eine gewisse Rolle spielten noch Bayern und Sachsen. Lose zusammengehalten wurde das Ganze durch das Kaisertum, das seit Jahrhundertenden in Händen der Habsburger in Wien lag und immerhin noch die Fiktion vom Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation aufrechterhielt.

In Wirklichkeit regierten die deutschen Fürsten schon seit 1648 souverän; ihr Regierungssystem des aufgeklärten Absolutismus beruhte, unbeschadet manch praktischer Unterschiede in den einzelnen Ländern, auf dem Gottesgadenium des Monarchen und einer nach rationalistischen Prinzipien organisierten Staatsmacht, die sich auf Heer, Berufsbeamtentum und Kirche stützte. Der Französischen Revolution standen die Herrscher Europas erst einmal abwartend gegenüber; die Bedrohung, die von den politischen und gesellschaftlichen Umwälzungen in Frankreich ausging, wurde nicht erkannt, schon gar nicht zum Anlaß genommen, die politisch-militärischen Organisationsstrukturen in den eigenen Ländern zu modernisieren. Erst die französische Kriegserklärung von 1792 an Österreich löste schließlich eine eher halbherzige militärische Intervention aus, den 1. Koalitionskrieg, der mit einer Niederlage der Verbündeten endete. Die Gefahr eines Übergreifens der Revolution wurde, trotz des Zwischenspiels der Mainzer Republik 1792/93, nicht gesehen, und in der Tat bestand auf Grund der Zersplitterung des Deutschen Reichs zu keiner Zeit eine wirklich revolutionäre Situation.

Die zu blindem Gehorsam gedrillten Berufarmeen der alten Mächte waren den begeistert die Errungenschaften der Revolution verteidigenden französischen Bürgerheeren in keiner Weise gewachsen. Die verschiedenen Koalitionskriege gegen Frankreich gingen denn auch allesamt verloren. Kriegsmüde verließ Preußen mit dem Basler Sonderfrieden von 1795 die Koalition; Nord- und Mitteldeutschland gewannen dadurch noch einmal zehn Jahre Frieden – ohne die sich die Weimarer Klassik und die Jena-Berliner Frühromantik nicht hätten entwickeln können. Der kometenartige Aufstieg Napoleons mündete schließlich in den Staatsstreich von 1799, die

Ernennung zum I. Konsul auf Lebenszeit und seine Kaiserkrönung 1804; kennzeichnend für diese glänzende Karriere, die auch in Deutschland viele Bewunderer fand, ist der beispiellose französische Eroberungskrieg, in dem am Ende nur England und Rußland nicht unterlagen.

Mit der Gründung des Rheinbunds 1806 gelang es Napoleon, die ohnedies nur noch nominelle Einheit des Reichs endgültig zu sprengen; die Säkularisierung des Kirchenbesitzes und die Aufhebung der Reichsunmittelbarkeit der Reichsstädte und Kleinherrschaften (Mediatisierung) durch den Reichsdeputationshauptschluß von 1803 hatten den Kaiser auch der letzten Stützen seiner Macht im Reich beraubt. Unter dem Druck Napoleons legte 1806 Franz II. die deutsche Kaiserkrone nieder, blieb aber als Franz I. Kaiser von Österreich. In den Rheinbundsstaaten setzte Napoleon die Einführung des französischen Rechts durch und schuf, da die Neugründungen (das Königreich Westfalen und das Großherzogtum Berg im Raum Düsseldorf-Köln) ebenfalls dem *Code Napoléon* folgten, einen einheitlichen Rechtsraum, zu dem auch Italien, Belgien und die Niederlande gehörten und der die Voraussetzung für die Industrialisierung und den gesteigerten Güteraustausch auf dem europäischen Kontinent wurde. Außenpolitisch waren die Rheinbundsstaaten ganz an Napoleon gebunden, wie sie auch zum Kriegsdienst auf französischer Seite gezwungen waren.

1807 war Preußen nach der schweren Niederlage bei Jena und Auerstädt unter großen Gebietsverlusten weit nach Osten zurückgedrängt und als Großmacht zerschlagen worden, 1809 hatte auch Österreich dieses Schicksal erlitten; die Heere beider Länder mußten von da an in den napoleonischen Feldzügen mitmarschieren. Nur England leistete noch militärischen Widerstand; gestützt auf das britische Weltreich, konnte es dem gigantischen Handelsmonarchen Napoleons, der Kontinentalsperrre, trotzen.

Gleichzeitig rührten sich auf dem europäischen Festland ernstzunehmende Gegenkräfte. 1807 begannen in Preußen die Reformen der Minister Stein und Hardenberg mit dem Ziel, ein zum Widerstand beraites und fähiges Volk heranzubilden. Die preussische Heeresreform, die die Einführung der allgemeinen Wehrpflicht und ein rollierendes System von Ausbildungs- und Dienstzeiten vorsah, zu denen regelmäßige Reservetübungen kamen, schuf in wenigen Jahren eine schlagkräftige Reservearmee – trotz der Beschränkung des preussischen Heeres auf 42 000 Mann, die der Tilsiter Frieden vorge-schrieben hatte. (Zu den übrigen Reformen in Preußen s. unten.) Auch in anderen, von Napoleon unterdrückten Völkern formierte sich der Widerstand. 1808 mußte Napoleon einen Volksaufstand in Spanien niederschlagen und bald danach in ganz Europa einzelne

Brandherde löschen; allenthalben regte sich der Wunsch nach nationaler Selbstbestimmung.

Als Rußland 1812 vorsichtig anfangs sich vom Druck der Kontinentalsperrre zu befreien, nutzte Napoleon dies als Vorwand zum Krieg. Allen, die *Grande Armée* ging im russischen Winter verloren; dies war das Signal zum allgemeinen Aufstand. Die Befreiungskriege von 1813/14 wurden in Deutschland von großer nationaler Begeisterung getragen, wie insbesondere im Kapitel über Vaterländische Gedichte näher ausgeführt wird. Um so herber war die Enttäuschung über die Ergebnisse des Wiener Kongresses von 1815; vor allem die Errichtung des losen »Deutschen Bundes« als militärischem Defensivbündnis anstelle eines deutschen Nationalstaats schuf innenpolitischen Zündstoff bis zur Gründung des Bismarck-Reiches 1871.

Der überragende Politiker auf dem Friedenskongreß in Wien und in den Jahrzehnten danach war der österreichische Staatskanzler Metternich. Um den habsburgischen Vielvölkerstaat zu retten, versuchte er, durch Restauration der vorrevolutionären Monarchien die demokratischen und nationalen Bewegungen zu unterdrücken. Die Schlußakte des Wiener Kongresses legte die Wiederherstellung der politischen und sozialen Ordnung Europas vor Ausbruch der Französischen Revolution fest. Die 1815 ausgerichtete Heilige Allianz der Monarchen Rußlands, Österreichs und Preußens, die ursprünglich vor allem die Bindung der Politik an christliche Grundsätze vereinbart hatte, formte Metternich zu einem Bund der Fürsten um, der, gegründet auf das Gottesgnadentum, auf Legitimität und Solidarität und auf das Gleichgewicht der europäischen Großmächte, zum Inbegriff der Restauration wurde und jede progressive politische und soziale Entwicklung in Kontinentaleuropa auf jahrzehnte verhinderte. Zur Sicherung seines reaktionären Systems vereinbarte er mit Hardenberg 1819 die Karlsbader Beschlüsse und erreichte schließlich, daß das monarchische Prinzip für alle Staaten des Deutschen Bundes festgeschrieben wurde. Die Hoffnungen der Deutschen auf nationale Einheit wie auf liberale Verfassungen waren damit getrogen, auch wenn die Bundesakte in apokrypher Form »landständische Verfassungen« in Aussicht stellte.

Die akademische Jugend, an ihrer Spitze die Burschenschaften, artikulierte ihre Forderungen nach nationaler Einheit auf dem Wartburgfest am 18. Oktober 1817. Diese Großveranstaltung zur Erinnerung an die Reformation und die Völkerschlacht von Leipzig, nach deren offiziellen Ende reaktionäre oder für undeutsch gehaltene Schriften verbrannt wurden (u. a. der *Code Napoléon*), und den Mord an dem Dichter Kotzebue im gleichen Jahr nahmen Metternich und Hardenberg zum Vorwand für die Karlsbader Beschlüsse, die zu

einer unzüglichen Gesinnungsschamüflei führten: Die Zensur wurde noch mächtiger als unter Napoleon, die Universitäten kamen unter Polizeiaufsicht, die Burschenschaften wurden verboten; vor allem in Preußen nahmen die »Demagogenverfolgungen« ein erschreckendes Ausmaß an.

1.2 Zur gesellschaftlichen Entwicklung in Deutschland, 1795–1835

Am Ende des 18. Jahrhunderts lebte die Bevölkerung Deutschlands in einer ständischen Agrargesellschaft: Zwei Drittel waren Bauern und Landarbeiter, in der Regel leibeigen, dienst- und abgabepflichtig, dazu der Patrimonialgerichtsbarkeit der adeligen Grundherren unterworfen; auf die Städte entfielen höchstens 20 Prozent der Bevölkerung. Einer Entwicklung von Handel und Produktion standen vor allem die alten Zunftordnungen entgegen und gesetzliche Regelungen, die Beruf und Geburtsstand miteinander verknüpfen.

Die militärischen Niederlagen gegen das revolutionäre Frankreich erzwangen zu Beginn des 19. Jahrhunderts politische und soziale Reformen. Auf Veranlassung Napoleons übernahmen die Rheinbundstaaten 1806 das französische Verwaltungs- und Verfassungsrecht, auch das Zivilrecht. Obwohl an der Machtstellung des Monarchen nicht gerüttelt wurde, bedeutete dieser frühe süddeutsche Konstitutionalismus mit der Aufhebung der Leibeigenschaft der Bauern, der Gleichheit der Bürger vor dem Gesetz und der Gewerbetreiberei einen erheblichen Fortschritt, zumal in der Restaurationszeit nach 1815 diese bürgerrechtlichen Grundpositionen nicht mehr aufgehoben werden konnten, selbst wenn die in den Jahren 1818/19 in Bayern, Württemberg und Baden erlassenen Verfassungen kaum liberale Momente enthielten.

Die preussische Niederlage bei Jena und Auerstädt und die demütigende Reduzierung Preußens im Frieden von Tilsit 1807 zwangen König Friedrich Wilhelm III., um politisch überleben zu können, grundlegenden Reformen in Staat und Gesellschaft zuzustimmen. Das Ziel der Umgestaltung des preussischen Staates war – darin unterschieden sich die preussischen Reformen grundlegend von dem süddeutschen Frühkonsitutionalismus – die Umerzählung von dem terranen zu Bürgern, die sich für ihren Staat verantwortlich fühlen und eines Tages in der Lage sein sollten, Preußen von der französischen Herrschaft zu befreien. Gleichzeitig mit einer Neuordnung der Staatsverwaltung in Fachministerien mit klaren Kompetenzen wurde 1807 die Aufhebung der bäuerlichen Leibeigenschaft beschlossen

18

(damit verbunden war die Freizügigkeit), dazu die Gewerbefreiheit und die Abschaffung der Zünfte, 1810, und schließlich die kommunale Selbstverwaltung eingeführt; auf die Heeresreform wurde bereits verwiesen. Zusammen mit der Bildungsreform durch Wilhelm von Humboldt, der 1810 die Berliner Universität gründete und 1812 das preussische Schulwesen neu ordnete, förderten all diese Maßnahmen die Ablösung des absolutistischen Ständesystems durch eine bürgerliche Gesellschaft, in der Rechtsgleichheit vor dem Gesetz und das Leistungsprinzip den sozialen Status bestimmten, auch wenn dieser Prozess bis in unser Jahrhundert dauern sollte. Tatsächlich setzte die adelige Reaktion in Preußen nach 1815 Einschränkungen und teilweise Aufhebungen der Reformen bei dem schwachen König durch, so daß z. B. Bauernbetriebe und Agrarreform eher die Landflucht begünstigten als die Entsehung eines gesunden Bauernstandes. Insgesamt bleibt ein deutliches politisches Übergewicht des privilegierten Adels charakteristisch für die preussische Gesellschaft des 19. Jahrhunderts.

Nach 1800 setzte in ganz Deutschland ein erhebliches Bevölkerungswachstum ein (1815–1860 von 30 auf 45 Millionen), dem kein Anstieg der Kaufkraft entsprach. In der Folge beschleunigte sich die Abwanderung der verarmten Landbevölkerung in die Städte; gleichzeitig stieg dort die Zahl der Handwerksbetriebe und mit ihr die Zahl der Insolvenzen (Zahlungsunfähigkeiten), da die Nachfrage ausblieb. Erst ab 1835 begann die Industrie in Deutschland in großem Umfang Arbeitskräfte aufzunehmen. Die Umgestaltung der feudalen Agrargesellschaft in Deutschland zu einer bürgerlichen und kapitalistischen Gesellschaft schuf in den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts zunächst einmal große soziale Härten und Probleme, denen letztlich erst Bismarcks Sozialgesetzgebung wirksam begegnete.

1.3 Politische Romantik

Die französische Proklamation der Menschenrechte, von Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit, hatte ursprünglich bei den deutschen Intellektuellen Zustimmung, ja Begeisterung ausgelöst. Im Dezember 1792 etwa schrieb der neunzehnjährige Ludwig Tieck seinem Freunde Heinrich Wackenroder:

O, wenn ich izt ein Franzose wärel! Dann wollt' ich nicht hier sitzen, dann
--- Doch leider, bin ich in einer Monarchie geboren, die gegen die Freiheit
kämpfte, unter Menschen, die noch Barbaren genug sind, die Franzosen zu

19

verachten. [...] O, in Frankreich zu sein, es muß doch ein großes Gefühl sein; unter Dumouriez zu fechten und Sklaven in die Flucht zu jagen, und auch zu fallen, — was ist ein Leben ohne Freiheit?

Doch seit Bekanntwerden der Septembermorde von 1792 und gar mit Prozeß und Hinrichtung König Ludwigs XVI. im Januar 1793, die man als ungeheures Sakrileg empfand, wurde die Revolution sehr viel kritischer gesehen. Robespierres Schreckensherrschaft, während der im Namen der Revolution viele Tausende unter der Guillotine starben, und die Diktatur des Direktoriums galten auch im eigenen Land als Verrat an den großen Ideen und als Beweis für die Unfähigkeit des Menschen, mit seinesgleichen freiwillig in Frieden zu leben.

Spätestens nach 1806, seit der Niederlage Preußens und der Aufhebung des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation, galt den Konservativen unter den Romantikern Napoleon als die Verkörperung aller zerstörerischen Kräfte, die die französische Revolution freigesetzt hatte, und für die ehemaligen Jakobiner war er der Zerstörer der Revolution selbst — einig war man sich in der Gegnerschaft. Aus der Überzeugung, daß der Befreiungskrieg zwingend notwendig sei, erwuchs die Suche nach nationaler Identität der Deutschen. Die Einheit des Vaterlands, die Vereinigung des deutschen Volkes zu einer Nation sollte, da ihnen keine politische Realität entsprach, die ideologische Grundlage bilden, um den Kampf gegen die Fremdherrschaft aufnehmen zu können; die Franzosen selbst wurden dabei als Unpersonen und tödliche Feinde hingestellt. Heinrich von Kleists blutrünstige Haßtraden gegen Frankreich und die Kriegsglieder Theodor Körners oder von Ernst Moritz Arndt sind sozusagen literarischer »Ertrag« dieser »Befreiungsromantik«, deren unselbige Folgen bis in die nationalsozialistische Kriegspropaganda weiterwirkten.

Nach 1815 wird das Bild der politischen Romantik ganz uneinheitlich: Die konservativ Gewordenen unterstützen das Metternichsche System, wie etwa der Staatsrechtler und Publizist Adam Müller, der schließlich sogar an der Formulierung der Karlsbader Beschlüsse mitwirkte; der Jakobinerflügel schloß sich dagegen der liberalen Verfassungsbewegung an. So zum Beispiel der Berliner Theologieprofessor Friedrich Schleiermacher, der unerschrocken den preussischen König öffentlich an sein Versagensprechen erinnerte und deshalb zeitweilig von der politischen Polizei bespitzelt wurde. Wieder anders war die Position, die Joseph Görres oder auch Ernst Moritz Arndt einnahmen, die sich weder der Restauration noch den Liberalen anschließen mochten: Arndt, der 1812 als Privatsekretär des Freiherrn vom Stein im Petersburger Exil den Widerstand gegen

Napoleon zu organisieren geholfen und mit seinen Schriften und Liedern die nationale Begeisterung der Deutschen kräftig gefördert hatte, setzte sich nach der erfolgreichen Befreiung für ein Wiederaufleben des Kaisertums, für Stände und Zünfte ein; damit geriet er, spätestens nach den Karlsbader Beschlüssen, in Widerspruch zu den Zielen der preussischen Regierung, so daß er 1820 wegen angeblicher Demagogentätigkeit seine Bonner Professur verlor; erst 1840 wurde er von König Friedrich Wilhelm IV. rehabilitiert. Dem Publizisten Joseph Görres ist unten ein ausführlicherer Abschnitt gewidmet.

Friedrich Schlegel

Da die Entwicklungen in Paris nur aus Zeitungen, die aber einer strengen fürstlichen Zensur unterlagen, aus Briefen und gelegentlich auch Berichten von Augenzeugen mitverfolgt werden konnten, waren fundierte Beurteilungen kaum möglich. Friedrich Schlegels Informantin etwa war die spätere Frau seines Bruders, Caroline Böhmer, die im Hause des Mainzer Geographen und Jakobiners Georg Forster zu einer glühenden Anhängerin der Revolution geworden war. Unter ihrem Einfluß entwickelte Friedrich Schlegel einen solchen Enthusiasmus für die neuen Ideale aus Frankreich, daß ihm schließlich sein Bruder August Wilhelm, den er selbst als »Konterrevolutionär« bezeichnete, ernsthaft Vorhaltungen machte. Seine Einstellung wandelte sich allerdings deutlich unter dem Einfluß des glänzend geschriebenen antirevolutionären Buchs des Engländers F. Burke »Reflections on the Revolution in France«, das 1793 von Friedrich Gentz ins Deutsche übersetzt worden war: »Man braucht nicht in Paris gewesen zu seyn; Burke besser als so viele Reisende«, notierte F. Schlegel lakonisch. Als er 1802 schließlich doch selbst nach Paris reiste, lag sein »Republikanismus« längst hinter ihm.

Im Kontext der philosophischen Auseinandersetzung mit der Französischen Revolution erschien in Deutschland eine Reihe von Arbeiten, die Modelle vorstellten, wie ein dauerhafter, gar ein ewiger Frieden im Lande und unter den Völkern erreicht werden könnte. Hierzu gehört auch Friedrich Schlegels Versuch über den Begriff des Republikanismus (1796), in dem der 24jährige anhand einer Beschreibung von Kants Schrift »Zum ewigen Frieden« seine eigenen Gedanken über das politische Prinzip des Republikanismus niederlegte. Kant hatte als Voraussetzung für das friedliche Zusammenleben der Menschen eine »republikanische« Verfassung genannt, worunter er allerdings nicht die Demokratie verstand, sondern eine konstitutionelle Monarchie auf der Grundlage der Gewaltenteilung. Während Kant sich in seiner Schrift mit nüchterner Vernunft über die Real-

sierbarkeit von politischer Freiheit äußerte, entwarf Schlegel eine Utopie, einen Ideal-Republikanismus sozusagen, dessen Maximum an »Gemeinschaft, Freiheit und Gleichheit« erst noch einzulösen sei. Das französische Ideal der *fraternité* wurde von Schlegel durch den Begriff der *Gemeinschaft* abgelöst, d. h. er räumte dem von den Frühromantikern neuentdeckten Wert der Gemeinschaft, die den Zentrenungen der Zeit entgegenwirken sollte, den Rang eines höchsten Staatsziels ein. Den Staat definierte er als »menschliche Gesellschaft, deren Zweck *Gemeinschaft der Menschheit* ist«.

Die von Schlegel ebenfalls zu Staatszielen erhobenen Prinzipien der Freiheit und Gleichheit verlangten, »daß der *allgemeine Wille* der Grund aller besonderen politischen Tätigkeiten sei (nicht bloß der Gesetze, sondern auch der anwendenden Urteile und der Vollziehung). Das ist aber eben der Charakter des *Republikanismus*«. Die *volonté générale* und die Monarchie schließen sich für Schlegel nicht notwendig aus (da der »Privatwille« des Monarchen sich dem allgemeinen annähern könne), auch hält er z. B. ein Mehrklassenwahlrecht für denkbar; entscheidend ist jedoch stets als letzte Instanz der allgemeine Wille, »dem die Souveränität kann nicht zedert (abgetreten) werden«. Da der allgemeine Wille nur ein abstraktes Denkmodell ist, läßt Schlegel als Ersatz den Willen der Mehrheit gelten, der sich in einem Parlament oder einer Kammer repräsentativ darstellen lasse: »*Der Republikanismus ist also notwendig demokratisch*«.

Wohl räumt der Autor ein, daß die absolute Gleichheit der Bürger nur eine Fiktion sei. Daß Unmündige, Kranke, Verbrecher keinen freien Willen besäßen und also vom politischen Prozeß ausgeschlossen wären, ist Schlegel unproblematisch; andere Kriterien wie »Armut und *vernünftige* Bestechlichkeit, Weiblichkeit und *vernünftige* Schwäche sind wohl keine rechtmäßigen Gründe, um vom Stimmrecht ganz auszuschließen« – eine Forderung nach Frauenwahlrecht, wie in der Sekundärliteratur gerne behauptet, ist aus solchen vagen Andeutungen noch nicht herauszulesen.

»Der universelle und vollkommene Republikanismus und der ewige Friede sind unzertrennliche Wechselbegriffe.« Wenn alle Staaten republikanisch wären und alle Republikaner Brüder, wenn schließlich in allen Staaten Unabhängigkeit und absolute Gleichheit aller Gesetze herrschten, d. h. mit den Bedingungen des Schlegelschen Universalrepublikanismus wären die Voraussetzungen für den ewigen Frieden geschaffen.

Der ideale Staat, der ewige Frieden unter den Menschen und Staaten waren für Friedrich Schlegel unendlich ferne Ziele; seine »Weltrepublik« hatte gewissermaßen Prozeßcharakter. Damit deckten sich die politischen Vorstellungen Schlegels mit denen seiner »romantischen Universalpoesie«, die stets im Werden, nie aber vollendet sei.

Während seines Aufenthaltes in Paris von 1802–1804, in der unmittelbaren Anschauung der französischen Republik unter dem Konsulat Napoleons, entwickelte sich Friedrich Schlegel zum französischen deutschen Patriot, nachdem er vorher bereits in Distanz zur Revolution gegangen war. Sein Fortschrittsglaube wandelte sich schließlich in die Hoffnung auf einen europäischen Neubeginn in Anknüpfung an das christliche Mittelalter; traditionelle, quasi objektive Ordnungssysteme nahmen die Stelle der großen utopischen Entwürfe ein. Die »ästhetische Träumerei«, den »pantheistischen Schwundel« der früheren Jahre widerrief er nun entschieden, da sie dazu geführt hätten, daß jeder »ernste Gedanke an Gott und Vaterland, jede Erinnerung des alten Ruhms, und mit ihnen der Geist der Stärke und Treue« erloschen sei (in der Rezension über Adam Müllers Dresdener Vorträge von 1808).

Der Übertritt zum Katholizismus und die Übersiedelung nach Wien (1808) markieren deutlich Schlegels Wende zum christkatholischen Konservatismus. Der ultramontan gewordene »Republikaner« wurde dort Staatsbeamter, er gab die antinapoleonische österreichische Armeebuchung heraus und war Mitbegründer des »Österreichischen Beobachters«, der offiziellen Zeitung des Metternich-Regimes. Als Diplomat am Deutschen Bundesrat in Frankfurt erwies er sich als ungeeignet, da er weniger die Vorstellungen Metternichs vertrat, sondern eigenmächtig die Interessen der katholischen Kirche und ihrer Anhänger zu befördern suchte. Seine aus dem idealisierten Deutschen Reich des Mittelalters abgeleitete Idee des Kaisertums, unter der er eine »germanisch freie und ständisch gesetzliche christliche Universalmonarchie« verstand, hoffte er mit der Habsburger Monarchie zu verwirklichen. Doch hatten seine Pläne einer Neuordnung Europas mit der katholischen Kirche als geistigem Zentrum bei dem nüchternen Realpolitiker Metternich keine Zukunft.

Joseph Görres

Geboren 1776, war Joseph Görres ein begeisterter Anhänger der Französischen Revolution, die er in seiner Schrift »Der allgemeine Friede – ein Ideal« (1798) als notwendige Phase in der Entwicklung der Menschheit zu einem Kulturzustand ohne Herrschaft und Gewalt darstellte; um diesen allgemeinen Frieden zu stiften, müsse das revolutionäre Frankreich nach dem eigenen Modell eine »Völkerrepublik« errichten. Im selben Jahr gab Görres zwei revolutionäre Zeitschriften in seiner Heimatstadt Koblenz heraus, in denen er als Hauptautor auch Kritik an der Selbstherrlichkeit der französischen Verwaltung übte. Im Auftrag der vier linksrheinischen Departements

reiste er 1799 nach Paris, um den Anschluß an Frankreich zu fordern und so den Besatzungszustand in seiner Heimat zu beenden. Nach Napoleons Staatsstreich in Paris angekommen, erkannte er dessen Regime als üblen Despotismus; außerdem stellte er eine kaum zu überbrückende Kluft zwischen deutscher und französischer Mentalität fest, verzichtete auf die Erfüllung seines Auftrags und kehrte er-müchert zurück. Schon in seinen ersten publizistischen Versuchen hat Görres eines seiner Generalthemen artikuliert: den Kampf gegen Despotie in jeder Form; zeit seines Lebens prägte er, unbekümmert um die Folgen für sich selbst, staatliche Willkür an, in allen politischen Konstellationen.

Das durch den Parisaufenthalt ausgelöste antirepublikanische Denken und sein beginnendes Nationalbewußtsein wurden während seiner Privatdozentur in Heidelberg, in den Jahren 1806–1808, in denen Görres in enge Verbindung mit den Heidelberger Romantikern um Brentano und Arnim kam, deutlich bestärkt. Sein Interesse an der nationalen Vergangenheit dokumentiert die 1807 erschienene Sammlung und Bearbeitung der »Teutschen Volksbücher«.

Der Publizist Görres war tief überzeugt von der bedeutenden Rolle der »öffentlichen Meinung« für den Aufbau der Nation und sah in einer unabhängigen Presse einen wichtigen politischen Machtfaktor. In dem von ihm 1814 gegründeten »Rheinischen Merkur«, der ersten freien politischen Zeitung Deutschlands, setzte er sich für eine Erneuerung des Kaisertums, für ständische Verfassungen in Deutschland und die Pressefreiheit ein. Unterstützt vom preussischen Staat und von der Zensur befreit, kämpfte er so brillant gegen die französische Okkupation und Napoleon, daß dieser die Zeitung als »fünfte Großmacht« (neben Österreich, Preußen, Rußland und England) bezeichnete. Im Zentrum jeder Ausgabe standen Görres' »Übersichten über die Zeitereignisse«, in denen er meisterlich zugleich informierte und kommentierte. Dazu kamen oft über mehrere Hefte fortgesetzte Artikel zum Zeitgeschehen, darunter »Napoleons Proklamation an die Völker Europas vor seinem Abzuge auf die Insel Elba«, die es ihm erlaubten, seinen deutschen Lesern bittere Wahrheiten zu sagen, indem er sie Napoleon in den Mund legte:

Gegen Teutschland hab ich vor Allen zuerst den Blick gewendet. Ein Volk ohne Vaterland, eine Verfassung ohne Einheit, Fürsten ohne Charakter und Gesinnung, ein Adel ohne Stolz und Kraft, das Alles mußte leichte Beute mir versprechen. Seit Jahrhunderten nicht verteidigt, und doch in Anspruch nicht genommen; voll Soldaten und ohne Heer, Unerbarmen und kein Regiment, so lag es von alter Trägheit einzig nur gehalten. Zwiespalt durfte ich nicht stiften unter ihnen, denn die Einigkeit war aus ihrer Mitte längst gewichen. Nur meine Netze durft ich stellen, und sie liefen mir wie scheues Wild von selbst hinein. Ihre Ehre hab ich ihnen weggenommen, und der Meinien

sind sie darauf treuherzig nachgelaufen. Untereinander haben sie sich er-würgt, und glauben redlich ihre Pflicht zu thun. Leichtgläubiger ist kein Volk gewesen, und thöricht toller kein Anderes auf Erden.

(Görres war gut vertraut mit Hölderlins »Hyperion« und hatte selbst über den Roman geschrieben; zu Hyperions berühmter »Deutsch-land-Schelte« figt sich dieser Text wie selten einer; vgl. Bd. IV.) An-gesichts des im Wiener Kongreß wiedererstarkten Absolutismus war dieser freimütige Text durchaus eine Gefahr für seinen Autor – und als Görres sich mit gleicher journalistischer Eloquenz gegen die Re-staurationspolitik in Preußen wandte und für Modelle einer konsti-tutionellen Monarchie in Deutschland einsetzte, war das Verbot des »Rheinischen Merkur« (am 12. Januar 1816) die nach der Her-berg schrieb Görres: »Als ich den Merkur schrieb, habe ich ihn im Interesse Teutschlands und nicht für oder gegen irgend eine Regie-rung redigiert; der stärkste Irrtum, den ich dabei begangen, daß ich eine Zeit lang das Interesse der preußischen Regierung mit dem In-teresse Teutschlands für identisch hielt« (18. Oktober 1819).

Die konstitutionelle Monarchie, eine Verbindung von Monarchie und Demokratie, schien Görres wie anderen politisch Denkenden der Zeit die geeignete Staatsform, in der alte gewachsene Strukturen wie die ständische Gliederung der Gesellschaft und Errungenschaf-ten der Neuzeit wie die Mitwirkung der Bürger am politischen Pro-zeß oder die Gleichheit vor dem Gesetz zum Tragen kämen und durch die Einheit stiftende Person des Monarchen verbunden wür-den. Die romantische Auffassung vom Staat als lebendigem Orga-nismus teilte auch Görres: Wie die verschiedenen Stämme mit ihren Eigenarten erhalten bleiben sollten, da sie die Einheit des Staates natürlich-lebendig strukturierten, sollten auch die drei Stände, der Wehrstand (Adel), der Lehrstand (Bürgertum) und der Nährstand (Bauern), als natürlich gewachsene Glieder der Gesellschaft forbe- stehen. Dem gewaltsamen Umsturz der Gesellschaft, durch den alles Alte zerstört würde, erteilte Görres eine klare Absage, ebenso jeder Gleichmacherei in einem zentralistischen Staat; dagegen setzte er auf eine natürliche Weiter- und Höherentwicklung im Verlauf der Ge-schichte.

Trotz des Verbots des »Rheinischen Merkur« ließ sich Görres kei-nen politischen Maulkorb umhängen. Gegen die Restauration der deutschen Fürstenstaaten wandte er sich in »Korzebeue und was ihn ermordet« in diesem Aufsatz, der 1819 in Ludwig Börnes Zeitschrift »Die Wage« erschien, verurteilte er zwar das Verbrechen, äußerte aber Verständnis für die Motive des Mörders Karl Sand. In einer zweiten Veröffentlichung, »Teutschland und die Revolution«, die

1819 in der für damalige Verhältnisse ungewöhnlich hohen Auflage von 12 000 Exemplaren erschien, analysierte er die Schwächen des restaurativen Absolutismus und sagte dessen baldigen Untergang voraus; dabei denunzierte er die wenigen konstitutionellen Zugeständnisse in den einzelnen Bundesstaaten als »liberale Gaukelerei«.

Die »Periode der Dummheit« in Deutschland versuchte Görres im Schweizer Exil zu überbrücken. In diesen Jahren von 1821–27 vollzog sich seine Rückbesinnung auf seine katholischen Wurzeln, erkennbar an dem immer deutlicheren katholischen Konservatismus in seinen Schriften. Im Wiedererstarken der katholischen Kirche sah er nunmehr die einzige Chance für einen politischen Neubeginn in Deutschland und Europa. 1827 berief ihn König Ludwig I. als Professor für Geschichte und Literaturgeschichte an die Universität München, wo er zum Mittelpunkt der süddeutschen Spätromantik wurde. Mit seinem vierbändigen Werk »Die christliche Mystik, 1836–42, verschaffte sich Joseph Görres den Ruf eines hervorragenden katholischen Kirchengelahrten; wirksamer wurde er jedoch als Begründer des politischen Katholizismus in Deutschland, der bis heute fortlebt.

Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis

Im Sommer 1798 erschien in den »Jahrbüchern der Preussischen Monarchie« Novalis' bemerkenswerte politische Schrift »Glauben und Liebe oder Der König und die Königin«; sie hat bei den Hauptadressaten, Friedrich Wilhelm III. und seiner Frau Luise, einen Unwillen ausgelöst, der König soll geäußert haben, es werde zu viel von ihm verlangt. Solche Reaktion war verständlich, hat Novalis doch in diesem Aufsatz präzise, aber völlig unrealistische Vorstellungen geäußert, wie das junge Königspaar die Umwandlung Preußens in einen Idealstaat, in einen »poetischen Staat«, vollziehen sollte. Da der Dichter seine politischen Wünsche bewirkt in eine »Tropen- und Räuelsprache« kleidete, sie mit einer mystischen Aura umgab, um den Gedanken besonderen Lesereiz zu geben, waren Fehldeutungen geradezu vorprogrammiert. Auch wenn der Autor (im 15. Fragment) ausdrücklich davor warnt, »mit historischen Erfahrungen« an den Text zu gehen, da solche Lesart den Standpunkt des Verfassers verfehlen müßte, so ist gleichwohl die Anknüpfung seiner Ideen an die Realität in diesem Werk unterschieden deutlicher als in dem ähnlich symbolisch gemeinten Essay »Die Christenheit oder Europa« (vgl. unten). Nur wenn man Novalis' Lebensphilosophie kennt, wird der Experimentcharakter dieser Schrift verständlich. Mit »Glauben und Liebe« sollte sie gelesen, nicht buchstäblich genommen werden,

26

dann würden die darin enthaltenen Gedanken zu Anregungen werden und wirken können.

In 43 Fragmenten äußert Novalis seine Ideen zur Erneuerung von Staat und Gesellschaft, artikuliert er seine Hoffnungen auf einen ewigen Frieden. Um diese nicht rein abstrakt darzustellen, sondern ihnen Anschauungskraft zu verleihen, auch um das Ideale schon ein Stück im Realen zu verankern, verbindet Novalis seine Staatsutopie mit der Wirklichkeit um 1800. Das junge preußische Königspaar, dem man gern eine Liebesheirat nachsagte und keine politische Verbindung, sehen Novalis als Symbolträger seiner Idee vom Staat als großer Familie und Liebesgemeinschaft geeigneter. Die Keimzelle eines staatlichen Organismus sollte die königliche Familie bilden, die durch ihre edle Gesinnung, ihre einfache und moralische Lebensweise und ästhetischen Umgangsformen die Menschen um sich immer mehr veredelte. Nicht als politische Figur, sondern als Menschenspricht Novalis den König an, sollten doch alle Glieder dieses neuen Staates als Menschen in uneigennütziger Liebe miteinander verbunden sein. Nur so könne dauerhaftes Glück gesichert werden, nicht aber durch eine »maschinistische Administration« wie unter Friedrich II., der in Novalis' Augen den Staat »als Fabrik verwalter« habe.

Die Aneinanderreihung von Fragmenten, ohne erkennbares System, ist Ausdruck für die Offenheit des Staatskonzepts, das Novalis hier anbietet, trotz seiner recht konkreten Hinweise und Stellungnahmen. Eine Synthese aus monarchistischen und republikanischen Elementen schwebte ihm vor, in der der König als sichtbares Symbol sich seine Untertanen allmählich »assimiliere«, bis sie selbst »thronfähig« geworden wären. Unterschiede zwischen den Menschen befürwortete Novalis gleichwohl, denn das Gleichheitsprinzip, wie es die Französische Revolution vertrat, schien ihm nur die Menschen nach unten zu nivellieren; gesellschaftliche Schranken dagegen würden den »Geistvollen« reizen. (Immer wieder staunt man, wieviel sich die Romantiker vom Streit der Gegensätze, der hier auf die Standesunterschiede übertragen ist, erhofften.) Auch die Verfassung lehnte Novalis ab, war mit ihr doch die Gefahr der Erstarrung in ein System verbunden, die Anhänglichkeit an einen »Buchstaben« anstelle des den Staat repräsentierenden Königs. Für Novalis war Republik nicht allein nach dem französischen Vorbild denkbar; sein Verständnis von »echtem Republikanismus« lief auf eine »allgemeine Teilnahme an ganzen Staate, innige Berührung und Harmonie aller Staatsglieder« hinaus. Er behauptet im 22. Fragment, »daß kein König ohne Republik, und keine Republik ohne König bestehen könne, daß beide so unteilbar sind, wie Körper und Seele«. Ein revolutionäres Moment erkennt Novalis nur vorübergehend, als Kataly-

27

sator an, »um neue, notwendige Mischungen hervorzubringen«. Die totale Auflösung müsse aber verhindert, ein Kern erhalten werden, um den sich ein Neues bilden könne (womit wohl die Monarchie gemeint war).

Novalis' Glauben an einen idealen König und an einen »höhergebornen« Menschen sollten auch die Leser der Schrift teilen; auf der Hypothese solcher Grundpositionen beruhe sein »magischer Idealismus«, der, von Fichte beeinflusst, auf die unbegrenzte Wirksamkeit des menschlichen Willens setze. Wie eine Zauberformel sollte die Behauptung oder auch der feste Glauben an das Ideal zur Veränderung der Wirklichkeit beitragen. In Friedrich Wilhelm III. und seiner vom Volk so geliebten Gemahlin Luise beschwor der Dichter ideale Figuren herauf, auf daß sie würden, was er von ihnen schreibe; an eine realistische Verwirklichung seiner politischen Wunschorstellungen hatte er dabei wohl kaum gedacht. — Über Novalis' politische Entwicklung könnte nur spekuliert werden: Er starb bereits im März 1801, seine idealistischen Entwürfe blieben unwiderrufen.

1.4 Die Entdeckung des Mittelalters und die Anfänge der Germanistik

Friedrich Schlegel, der Haupttheoretiker der Frühromantik, hatte ein verkürrtes Bild der Antike mit den Ideen der Französischen Revolution verbunden; in der republikanischen Verfassung Athens glaubte er die Voraussetzung der griechischen Kultur, erwartete eine ähnliche Wirkung von dem französischen »Republikanismus«. Mit der Distanzierung von der Revolution ging seine Wendung zur christlich-europäischen Geschichte einher, das Mittelalter schien ihm nun als idealromantische Zeit im Sinne der erstrebten Einheit und Ganzheit. Auf das seinerzeit übliche triadische Geschichtsbild übertragen, bedeutete dies, daß das Goldene Zeitalter der Harmonie des Menschen mit sich selbst, der Natur und mit Gott nicht mehr wie zuvor in die Antike verlegt wurde, sondern ins europäische Mittelalter, und daß durch Anknüpfen an mittelalterliche Traditionen und Tugenden die gegenwärtige Periode der Enttendung und Zerrissenheit überwunden und die künftige Goldene Zeit erreicht werden könne.

Ihren Ausdruck fand die geschichtsphilosophische Neuorientierung der Frühromantiker etwa in Novalis' Aufsatz »Die Christenheit oder Europa«, in der von Friedrich und August Wilhelm Schlegel gegründeten Zeitschrift »Europa« oder auch in der 1803 von A. W. Schlegel in Berlin gehaltenen Vorlesung über das Mittelalter.

Die Beschäftigung mit dem Mittelalter hatte, wenn auch mit anderen Intentionen, bereits um die Mitte des 18. Jahrhunderts begonnen. Seit der Renaissance als »finstere« Epoche verachtet, die lediglich von ein paar Lichtgestalten wie Karl dem Großen, Friedrich Barbarossa oder auch Friedrich II. durchsetzt war, wurde das Mittelalter nun Gegenstand ernsterer Betrachtung; allerdings weniger historischer als literarisch-poetologischer Art. 1757 hatte Bodmer »Kriemhilds Rache aus dem Nibelungenlied« herausgegeben und zusammen mit Breitingger in den beiden folgenden Jahren eine Auswahl mittelhochdeutscher Minnelieder (durch die etwa Novalis auf den Minnesänger Heinrich von Ofterdingen aufmerksam wurde, den Titelhelden seines Romans). Größeren Umfang hatte die 1782 von Chr. H. Myller herausgebrachte »Sammlung deutscher Gedichte aus dem 14. bis 16. Jahrhundert«, die den ersten vollständigen Abdruck des »Nibelungenliedes« enthielt und die romanische Nibelungenforschung mitauslöste.

Die ersten aus der romantischen Dichtergeneration, die sich intensiv mit dem Mittelalter befaßten, und deren Begeisterung sich in ihren poetischen Werken niederschlug, waren Heinrich Wackenroder und sein Freund Ludwig Tieck. Sie verklärten das Mittelalter zu einer Epoche christlicher Frömmigkeit und ernsten, schlichten Wesens, konzentriert in der »vaterländischen« Kunst Albrecht Dürers; seinem Künstlerroman »Franz Sternbalds Wanderungen« gab Tieck den Untertitel »Eine altdutsche Geschichte«. Nach gründlichen Handschriftenstudien brachte er 1803 eine Bearbeitung der »Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter« heraus.

Eine deutlich andere Nuance bekam der Mittelalter-Enthusiasmus im Zuge der nationalen Bewegung in Deutschland. Da die Beschäftigung mit der eigenen Geschichte zur Bestimmung der nationalen Identität führen sollte, ist der idealisierende Blick auf die Vergangenheit verständlich. Vermeinlich mittelalterliche Tugenden wie Ehre, Biederkeit, Schlichtheit, Treue oder Ritterlichkeit wurden vor allem von den Hochromantikern als Bestandteile des deutschen Nationalcharakters genommen; dies galt nicht nur für die Dichter patriotischer Kampflieder, sondern beispielsweise auch für den traditionsgebundenen Joseph von Eichendorff, dessen Helden Graf Friedrich in dem Roman »Ahnung und Gegenwart« ebensolche »altdutschen« Tugenden auszeichnen. Aus der hegemonialen Rolle des staufischen Kaisertums leiteten Friedrich Schlegel und besonders Joseph Görres (»Deutschland und die Revolution«, 1819), auch Adam Müller die Vorstellung ab, Deutschland gebühre eine Führerrolle unter den Staaten Europas. Auf die vorgebliche nationale Einheit Deutschlands im Mittelalter beriefen sich in der Restaurationszeit die Burschenschafter und signalisierten mit ihrer »altdutschen Tracht« ihre politischen Forderungen.

Wichtige Identifikationsfiguren aus dem nach unseren Vorstellungen überraschend weit gefassten Mittelalter waren Hermann, der Cherusker, den Heinrich von Kleist in seiner »Hermannsschlacht« zum vaterländischen Helden machte, Martin Luther als Begründer einer »deutschen« Religion, den Zacharias Werner in den Mittelpunkt seines Dramas »Martin Luther oder: Die Weihe der Kraft« stellte. Besondere Popularität gewann der Held Siegfried aus der Nibelungensage: 1803 erschien der literarische Erstling Friedrich de la Motte-Fouqués, »Der gehörnte Siegfried in der Schmiede«, den er 1808-10 zu einer großen Dramen-Trilogie »Der Held des Nordens« ausarbeitete, wobei sich der Dichter auf altsländische Quellen stützte, die ebenfalls die Sagen um Sigurd bzw. Siegfried überlieferten.

Neben der poetischen Adaptierung überlieferter literarischer Denkmäler gab es nach der Jahrhundertwende, ebenfalls aus patriotischem Interesse an den eigenen Ursprüngen, wissenschaftliche Textausgaben mittelalterlicher Dichtungen, erarbeitet mit den Methoden der klassischen Philologie. 1810 gab Friedrich von der Hagen, der den ersten Lehrstuhl für deutsche Sprache und Literatur erhielt, den ersten vollständigen mittelhochdeutschen Text des »Nibelungenliedes« heraus, den er mit einer populären neuhochdeutschen Bearbeitung 1807 vorbereitet hatte. 1812 edierten Jacob und Wilhelm Grimm das »Hildebrandslied« und das »Wessobrunner Gebet«, die sie als Stabreimdichtungen erkannt hatten. 1813 folgte der Lohengrin, herausgegeben von Görres usw.

Das bedeutendste wissenschaftliche Werk dieser Frühzeit der Germanistik hinterließen die Gebrüder Jacob und Wilhelm Grimm. Neben ihren zahlreichen Texteditionen, zu denen für sie auch die »Kinder- und Hausmärchen« zählten, liegen ihre wichtigsten Leistungen auf dem Gebiet der historischen Sprachwissenschaft. Jacob Grimms »Deutsche Sprachgeschichte« und seine »Deutsche Grammatik« wurden weitgehend für die sprachhistorische germanistische Forschung. Zum Jahrhundertwerk schließlich entwickelte sich das »Deutsche Wörterbuch«, das erst 1971 fertiggestellt wurde: Es enthält umfangreiche Artikel zu Sprach- und Bedeutungsgeschichte jeden deutschen Worts und ist auch in seinen ältesten Artikeln bis heute nicht überholt und ungemein fessend und anregend zu lesen.

1.5 Philosophische Grundlagen

Johann Gottlieb Fichte

Der Philosoph Johann Gottlieb Fichte übte auf die Frühromantiker eine besondere Faszination aus, hatte er doch in seiner 1794 veröffentlichten »Wissenschaftslehre« die absolute Freiheit des Individuums in Denken und Handeln postuliert und damit den frühromantischen Glauben an die unendlichen Möglichkeiten des menschlichen Geistes mitbegründet. Alle objektive Realität erklärte Fichte als eine »Tathandlung« des Ich; er startete das Individuum also mit uneingeschränkter Schöpferkraft aus, gab ihm, da es alle äußere Welt in sich fasse, grenzenloses Bewußtsein seiner selbst.

Fichtes »Wissenschaftslehre«, die Friedrich Schlegel in seinem bekannten »Athenäums-Fragment 216« neben der Französischen Revolution und Goethes »Wilhelm Meister« zu den »größten Tendenzen des Zeitalters« zählte, leiten drei Grundsätze ein, den drei Schritten von These, Antithese und Synthese entsprechend. Als voraussetzungslosen Anfang des Denkens erklärt Fichte zunächst ein Selbst-Denken: »Das Ich setzt sich selbst.« Da aber kein Gegenstand erfahren werden kann, ohne ihn von anderen zu unterscheiden, folgt als zweiter Grundsatz, als Antithese, daß dem Ich ein »Nicht-Ich« entgegengesetzt wird. In der beide Sätze verbindenden Synthese wird die wechselseitige Bestimmung und Einschränkung festgelegt: Da es sich durch das Nicht-Ich bestimmt erkennt, ist das Ich eingeschränkt, aber indem es bestimmt handelt, also das Ich und das Nicht-Ich setzt, ist es absolut frei. Als handelndes Subjekt kommt der Mensch nach Fichte seiner Bestimmung zur Freiheit nach.

Außer der bewußten, reflektierenden Tätigkeit hat Fichte dem Individuum als Schöpfer der aukteren Welt eine unbewußte zugesprochen, die Einbildungskraft; er hat also gewissermaßen die philosophische Rechtfertigung der von den Romantikern so reichlich in Anspruch genommenen Phantasie geliefert. Bedeutungsvoll in diesem Zusammenhang wurde sein Begriff des »Anschauens«, den er für die Phantasietätigkeit fand: Die Vorstellung einer Art inneren Auges, das die Romantiker mit der Einbildungskraft verbanden, hat hier eine Wurzel.

Fichtes Betonung der Freiheit des Subjekts, die Erlebung des Menschen zum Mittelpunkt der Welt, konnte seine verführerische Wirkung auf die jungen Romantiker nur für eine gewisse Zeit ausüben, strebten sie doch letztlich nach Überwindung des Individualen im Allgemeinen und Objektiven. Fichtes Gedankengebäude empfanden sie schließlich als zu eng und zu einseitig, so daß ganz-

heilichere Weltanschauungen wie die Schellings, der die Natur wieder zu einer eigenständigen Kraft erklärte und ein Absolutes zwischen Ich und Nicht-Ich setzte, Fichtes System ablösen.

Friedrich Wilhelm Joseph Schelling

F. W. J. Schelling kehrte sich von der rein rationalen Weltkenntnis ab, er wollte über die empirischen wissenschaftlichen Ergebnisse hinaus das innerste Wesen der Natur und des Seins verstehen. Die Natur sah er als organisches System an, das durch »eine gemeinschaftliche Seele« verknüpft sei: »Eins ist durch alles und alles durch jedes bestimmt.« Als unbewußten Geist bezeichnete Schelling die Natur, der im Menschen zum Bewußtsein komme; er stellt damit die Identität von Geist und Natur fest, wobei sich die Höherentwicklung der Natur in Stufen vollziehe wie im menschlichen Bewußtsein. Im künstlerischen Schaffen komme es zur Verbindung von naturhafter, unbewußter Schöpferkraft und bewußtem Willen des menschlichen Geistes; »die vollkommene Einigkeit und gegenseitige Durchdringung dieser beiden [Kräfte erzeugte] das Höchste der Kunst«. Durch das notwendige Zusammenwirken von naturhaft-objektiver und geistig-subjektiver Tätigkeit kann im Kunstwerk das Absolute zur Darstellung gebracht werden. Damit hatte Schelling eine Synthese von Bewußtem und Unbewußtem, von Subjekt und Objekt, Geist und Natur geschaffen, die dem Streben der romantischen Dichter nach Einheit und Ganzheit entgegenkam. Schellings »Identitätssystem«, so genannt, weil im menschlichen Geist und in der Natur derselbe Schöpfertrieb wirksam ist, das System der Natur also zugleich das des Geistes ist, läßt darauf hinaus, daß das Universum als göttliches Kunstwerk verstanden und interpretiert werden muß: Sowohl in der Natur wie in dem vom Menschen Geschaffenen offenbart sich derselbe zur Vollendung fortschreitende »poetische Geist«.

Schellings naturphilosophische Gedanken, die hier nur sehr verkürzt wiedergegeben wurden, haben zu einem neuen Naturverständnis der Romantiker beigetragen. Seine Vorstellung eines organischen Zusammenhangs der ganzen Natur löste geradezu eine Mode aus, das Modell des Organismus auf Staat, Gesellschaft, Kunst, und Geschichte zu übertragen und Entsprechungen zwischen Geistesdingen und chemisch-physikalischen Phänomenen zu suchen.

Gothilf Heinrich Schubert

Der Arzt und Naturphilosoph Gothilf Heinrich Schubert wurde vor allem für die Dichter der Hoch- und Spätromantik wichtig. Seine Bedeutung liegt darin, Schellings naturphilosophische Ideen mit praktischen Beispielen veranschaulicht zu haben. In seinen 1808 aus öffentlichen Vorlesungen hervorgegangenen »Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft« befaßt er sich mit den dunklen, nicht beweisbaren Beziehungen zwischen dem menschlichen Geist und den Naturkräften, wie sie in den seinerzeit mit Interesse wahrgenommenen Phänomenen des Magnetismus und des Sonnenbathismus (Schlafwandels), allgemein in Zuständen krankhafter seelischer Übersteigerung erkennbar schienen. Während sich die Naturwissenschaft mit den unbewußten, den Nachtseiten des Menschen beschäftigte, um die erweiterten Kenntnisse etwa für die Heilung von Wahnsinnigen fruchtbar zu machen, faszinierte die romantischen Dichter die Möglichkeit einer von den Sinnen unabhängigen Wahrnehmung der Außenwelt, wie sie in anderer Weise auch im Traum gegeben schien, und die ihnen eine höhere Stufe des Menschseins zu sein versprach.

Nach Schubert ist die ursprüngliche Sprache des Menschen die des Gefühls und seines Mittelpunkts: der Liebe. Diese »Sprache der Natur und des Gefühls, deren Inhalt Liebe des Göttlichen war«, hat der Mensch »travestiert« und auf »den engsten und ärmsten Kreis« beschränkt in seinem profanen, rein wissenschaftlichen Erfragen der Welt; erst wenn sein Geist jene »beeiste Region [...] wo auch das letzte Gefühl, die letzte Liebe stirbt«, erreicht hat, wird er erkennen, daß er einsam und verlassen ist – und daß »die ewige Liebe ihm am nächsten [ist], wie der dunklen Nacht der Morgen«. Auch Schuberts naturphilosophischer Ansatz endet also in der Vision einer künftigen Harmonie von Geist und Gefühl, Natur und Gott.

In Schuberts »Ansichten« findet sich jene Geschichte vom Bergmann von Falun, der, als Jüngling verschüttet und in »Virtolwasser« konserviert, nach 50 Jahren von seiner alt gewordenen Braut mit seinen jugendlichen Zügen identifiziert wurde; der Stoff hat Achim von Arnim, E. T. A. Hoffmann und Johann Peter Hebel zu eigenen Erzählungen angeregt. Mit seinen Aussagen über die tiefere Wahrheit, die sich dem Menschen im Schlafwandlerschne oder träumenden Zustand offenbaren könne, hat Schubert nachhaltig Heinrich Kleist inspiriert (man denke an das »Kätzchen von Heilbronn« und den »Prinz von Homburg«); auch E. T. A. Hoffmanns Märchen »Der goldne Topf« und seine Erzählung »Der Magnetiseur« übernehmen wichtige Gedanken aus Schuberts Buch.

1814 erschien »Die Symbolik des Traums«, in der sich Schubert mit

der besonderen Kraft der Bilder befaßt, in denen die träumende Seele spricht und die ihn in ihrer Verschlüsselung und ihren poetischen Formen an die Ursprache des Menschengeschlechts erinnern. Die »Abbeviaturen- und Hieroglyphensprache« der Seele, in der ungewöhnliche Assoziationen und witzige Kombinationen, auch Zeit- sprünge möglich seien, sei »unendlich viel ausdrückvoller« als unsere »gewöhnliche Wortsprache« mit ihrer Bindung an Logik und Moral; für Schubert war die Traumsprache der »Natur« des menschlichen Geistes angemessener, war sie doch als Äußerung des Unbewußten ein Relikt der ursprünglichen Einheit mit der Natur, beherrscht nur noch von dem »versteckten Poeten in unserm Innern«.

1.6 Die neue »Religion«

In der frühromantischen Poetik und Poesie wurde der Kunst als Mittlerin des Göttlichen eine wichtige Aufgabe zugewiesen. Kunst- andacht und Kunststromumgert predigt und praktiziert der »kunst- liebende Klosterbruder« in den »Herzensergießungen«. In den »Hym- nen an die Nacht« spricht Novalis von der Mission des Dichters, Glauben und Liebe als neues Evangelium über die Welt zu verwei- ten. Die Begriffe Religion, Gott und Christentum wurden allerdings von den progressiveren Frühromantikern freier und individueller ge- faßt, als im traditionellen Sprachgebrauch üblich. Um die Spannwei- te, auch die Undeutlichkeit ihrer Religionsauffassung zu illustrieren, sei eine Briefstelle Friedrich Schlegels an Dorothea Veit zitiert: »Obgleich mir aber auch das, was man gewöhnlich Religion nennt, eins der wunderbarsten, größten Phänomene zu sein scheint, so kann ich doch im strengen Sinne nur das für Religion gelten lassen, wenn man göttlich denkt und dichtet und lebt, wenn man voll von Gott ist; wenn ein Hauch von Andacht und Begeisterung über unser ganzes Dasein ausgegossen ist.« Novalis betont die Liebe als das Band, das zur Gottheit zurückführt; sein Fragment 77 lautet: »Ich habe zu Söphchen [gemeint ist seine verstorbene Braut Sophie von Kühn] Religion – nicht Liebe. Absolute Liebe, vom Herzen unab- hängige, auf Glauben gegründete, ist Religion« (»Fragmente und Studien bis 1797«). Und später heißt es: »Alle unsre Neigungen scheinen nichts, als angewandte Religion zu sein. Das Herz scheint gleichsam das religiöse Organ« (»Fragmente und Studien 1799–1800«, Fragment 93).

Friedrich Schlegel und Novalis hatten sich eine Zeitlang mit dem Plan befaßt, eine neue Religion zu stiften; sie sollte über das utäntu-

nelle Christentum hinausgehen und Philosophie und Poesie in sich begreifen. Wir ihnen als den Propheten sollte ein neues »Zeitalter des Religiösen« beginnen. In zahlreichen Fragmenten suchten sie die neue Bedeutung ihrer Religion zu umschreiben, die als eine allumfas- sende Idee die »innere Einheit« der modernen Poesie, ja des ganzen Zeitalters stiften sollte. »Die Religion ist nicht bloß ein Teil der Bil- dung, ein Glied der Menschheit, sondern das Zentrum aller übrigen [...] das schlechthin Ursprüngliche«, heißt es bei Friedrich Schlegel (»Ideen-Fragment 14). Die politische und die geistigen Erschütte- rungen, zu denen Schlegel die Kantische und die Fichtesche Philoso- phie zählte, schienen ihm auf eine »große Auferstehung der Religion, eine allgemeine Metamorphose« zu deuten. »Die Religion in sich, zwar ist ewig, sich selbst gleich und unveränderlich wie die Gottheit, aber eben darum erscheint sie immer neu gestaltet und verwandelt« (»Ideen-Fragment 50).

Eine offene, undogmatische Religion schwebte den Frühromanti- kern vor, die das Bindeglied aller Dichtung, aller Menschen und aller getrennten Lebensbereiche werden sollte. An Spinozas pantheisti- schen Glauben, daß Gott überall in den Erscheinungen der Natur sich offenbare, konnten sie sich eher anschließen als an den dogmati- schen Kirchenglauben. Dem Dichter als Bildner der Menschen dachten sie die Aufgabe zu, den göttlichen Geist, der im Universum unmittelbar zu fühlen und zu denken sei, zur Darstellung zu bringen und allen Menschen zu verkündigen. Um das Religiöse sinnlich nachvollziehbar zu machen, müsse eine neue Mythologie geschaffen werden, forderte Friedrich Schlegel in seiner »Rede über die Mytho- logie« (aus dem »Gespräch über die Poesie«). Über die Beschäftigung mit der antiken Mythologie hinaus sollten sich die angestrebten Dichterreunde die »Schätze des Orients« erschließen: »Im Orient müssen wir das höchste Romantische suchen.« Auch zum Studium der Naturwissenschaften, »aus deren dynamischen Paradoxien jetzt die heiligsten Offenbarungen der Natur von allen Seiten ausbre- chen«, hält Schlegel die Dichter an, da sie die Wurzeln der ursprüng- lichen Einheit des Menschen und der Natur erschließen könnten und das »heilige Gesetz« der Polarität aller Kräfte, die zur höheren Syn- these drängen.

Mit seiner Konversion zum Katholizismus 1808 änderte F. Schlegel seine religiöse Einstellung grundlegend: Den Pantheismus lehnte er nun als verhängnisvollen Irrtum ab, allein im christkatholischen Kir- chenglauben sah er fortan das Heil für sich und die Menschheit.

[Metamorphose]

Friedrich Schleiermacher, Über die Religion.
Reden an die Gebildeten unter ihren Verkündern

Friedrich Schleiermacher, der 1796 als Prediger an die Berliner Charité berufen wurde, bekam durch Friedrich Schlegel entscheidende Denkanstöße für sein Buch „Über die Religion“, das in fünf „Reden“ an die intellektuelle Elite geradezu revolutionäre Vorstellungen einer neuen Religiosität und einer wahren, lebendigen Kirche vorträgt. Sowohl die von Fiches Philosophie gestützte Forderung, das eigene Ich auszubilden und zu leben, wie die von den Frühromantikern geübte dialektische Erkenntnismethode übernahm Schleiermacher, so daß er Trennungen postulieren konnte (etwa von Religion und Moral, Staat und Kirche), um dann einen neuen, bedeutsameren Zusammenhang im Leben des Christenmenschen herzustellen. Die Freiheit des Individuums, das sich nach eigener Willkür seine Religion sucht, und die Bedeutung des »heiligen Moments« des Ergriffen-Seins vom Göttlichen, den Schleiermacher als Ursprung des »religiösen Sinns« des einzelnen hervorhob, verband er mit der als notwendig erkannten Kontinuität der großen Religionen.

Selbst einer der Wegbereiter der Frühromantik, integrierte Schleiermacher deren Gedankengut in sein theologisches Werk, wie sich etwa an seiner Vorstellung von einer beweglichen Kirche zeigen läßt. Alle Orthodoxie, Zwecke und Zwänge, alles Einseitige und Starre wollte er aus der Religion verbannen, die Kirche sollte wieder »eine fließende Masse [werden], wo es keine Umrisse gibt, wo jeder Teil sich bald hier, bald dort befindet, und Alles sich friedlich untereinander mengt«. Einer undogmatischen Kirche redet Schleiermacher das Wort, die für die unendliche Vielfalt individueller Glaubensaussagen offen ist; doch bedeutete die ganz persönliche Gottsuche für den Theologen nicht einen vagen, indifferenten Glauben, sondern im Christentum als einer Art Universalreligion sollte die je eigene Religion entdeckt werden.

Aus falschen Bindungen wollte Schleiermacher Kirche und Religion lösen, um wieder auf das Wesentliche des christlichen Glaubens hinzuwirken. Eine eigene Kraft sei die Religion, unabhängig von Metaphysik und Moral, d. h. den wissenschaftlichen Bemühungen um Erkenntnis der Welt und den sittlichen Gesetzen, die gemeinsam aus der Religion abgeleitet werden. Das Wesen der Religion sei »weder Denken noch Handeln, sondern Anschauung und Gefühl«. In dem Begriff der Anschauung ist für Schleiermacher die Bereitschaft enthalten, sich ergreifen und erfüllen zu lassen von dem großen, ewigen Wirken des Weltgeists: Berührt geworden ist seine Definition: »Religion ist Sinn und Geschmack fürs Unendliche.« Der von dem Erlebnis des Unendlichen erfüllte Mensch wird, voll Ehr-

furcht und Liebe, aus eigenem Willen sittlich handeln, nicht aus Pflicht: »[...] die religiösen Gefühle sollen wie eine heilige Musik alles Tun des Menschen begleiten; er soll alles mit Religion tun, nichts aus Religion.«

Die geschliffene Darstellung von Schleiermachers Reden bespricht bis heute. Ganz bewußt setzte er seine rhetorische Kunst ein, um die Leser oder Zuhörer zu begeistern. »Es gebührt sich, auf das Höchste, was die Sprache erreichen kann, auch die ganze Fülle und Pracht der menschlichen Rede zu verwenden.« Die folgende Passage mag einen Eindruck vermitteln von Schleiermachers Beredsamkeit, aber auch davon, wie ernst er Eigenverantwortung und -initiative des Menschen nahm.

[Die Religion] ist kein Sklavendienst und keine Gefangenschaft; auch hier sollt Ihr Euch selbst angehören, ja dies ist sogar die einzige Bedingung, unter welcher Ihr ihrer teilhaftig werden könnt. [...] Ihr habt recht, die dürftigen Nachbeter zu verachten, die ihre Religion ganz von einem Andern ableiten und an einer toten Schrift hängen, auf sie schwören und aus ihr beweisen. Je die heilige Schrift ist nur ein Mänselium der Religion [...] Nicht der hat Religion, der an eine heilige Schrift glaubt, sondern, welcher keiner bedarf und wohl selbst eine machen könnte.

(Zweite Rede, Über das Wesen der Religion.)

Die absolute Freiheit in der Glaubenssuche und die schöpferischen Kräfte des Individuums betont Schleiermacher – wie eine Antwort lassen sich Novalls' »Hymnen an die Nacht« verstehen, die ein neues eigenes Evangelium verkünden (siehe unten).

Die Skepsis gegen eine tote Schriftsprache, die den Geist (der Religion), den tieferen Sinn nicht erfaßt, teilte Schleiermacher mit den romantischen Dichtern, auch ihre Hochschätzung des geselligen Miteinanders, des unmittelbaren Gefühls- und Gedanken-austauschs. Über das Gesellige in der Religion oder über Kirche und Priestertum heißt die vierte Rede, die sich mit der falschen (gegenwärtigen) Religionsgemeinschaft und der anzustrebenden (idealen) auseinandersetzt. Unter der neuen lebendigen Kirche verstand Schleiermacher die Gemeinschaft wahrhaft religiöser Menschen, in der sich jeder mitteilt, andere auf sich wirken läßt und Gegenwirkung ausübt, das heißt: die einseitige individuelle Erfahrung erweitert und korrigiert werden kann. Die Kirche seiner Zeit sei hingegen eine Versammlung von Menschen, die Religion noch suchen; durch das passive Hören auf die Predigt eines als Amtsperson eingesetzten Theologen werde solche Suche eher erschwert, wenn nicht gar verhindert.

Eine enge Verwandtschaft der Religion zur (romantischen) Kunst stellt Schleiermacher fest, strebt diese doch ebenfalls dahin, das Reich Gottes sichtbar und das Unendliche ahnen zu machen, den

Menschen empfänglich zu stimmen für sein höheres Wesen. An die Künstler wendet sich der Prediger: »Eure Bemühungen sind es, welche [die Aufzehrung der Religion] herbeiführen müssen, und ich feire Euch als die, wemgleich unabsichtliche Retter und Pfleger der Religion.« Das klingt wie eine Bestätigung der Vorstellungen F. Schlegels und Novalis, die die Poesie als Sprache der Religion verstanden, welche in der progressiven Universalpoesie zu verwirklichen sei. In seiner Fragmentensammlung >Ideen< spricht Friedrich Schlegel von einer neuen Bibel als einem »ewig werdenden Buche«, in dem »das Evangelium der Menschheit und der Bildung offenbart werden« wird, da »in der vollkommenen Literatur alle Bücher nur ein Buch sein« werden. (>Ideen-Fragment 97)

Mehrfach hat sich Friedrich Schlegel in seinen Fragmenten über Schleiermachers Schritt geäußert – und damit seine Nähe zu dessen Gedanken bestätigt: Wie man sich leicht vorstellen kann, wurde der Theologe von der offiziellen Kirche heftig angegriffen, des Pantheismus, Spinozismus, gar des Atheismus verdächtigt. Der Freund aber wußte es besser: »In und aus unserem Zeitalter läßt sich nichts Großes zum Ruhme des Christentums sagen, als daß der Verfasser der Reden >Über die Religion< ein Christ sei« (>Ideen-Fragment 112).

Novalis, Die Christenheit oder Europa

Noch ganz unter dem Eindruck von Friedrich Schleiermachers Reden >Über die Religion< stellte Novalis im Oktober 1799 seinen Essay >Die Christenheit oder Europa< fertig, in dem er die Notwendigkeit einer erneuerten Kirche bestätigt (wie übrigens auch andere kritische Köpfe der Zeit). Für Novalis sollte die neue Gestalt des Christentums aus dem »alten katholischen Glauben« hervorgehen; »seine Allgegenwart im Leben, seine Liebe zur Kunst, seine tiefe Humanität, die Unverbrüchlichkeit seiner Ehen, seine menschenfreundliche Mitleidsamkeit, seine Freude an der Armut, Gehorsam und Treue« machten ihn für Novalis geeignet als Grundlage einer neuen Religion, die die Welt wieder zu einer universellen Einheit verbinden würde (wie denn katholisch, vom Griechischen *κατάβολον* kommend, »über den ganzen Erdkreis« bedeute). – Schon in der Beurteilung des katholischen Glaubens zeigt sich der idealistische Grundzug des Aufsatzes, denn mit der historischen Wirklichkeit hatte die hymnische Darstellung wenig zu tun; Novalis kam es vielmehr auf das Ideal des Katholischen als eines allumfassenden Glaubens an.

In seiner Gegenwart, die als eine Zeit des allgemeinen Umbruchs erlebt wurde, sah Novalis den Augenblick gekommen, um das er-

sehnte Reich Gottes zu verwirklichen, den »Saat der Saaten«, in dem die Werte des *ancien régime* und die neuen demokratischen Prinzipien von Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit zu einer friedlichen Verbindung gelangten. Die Höhe der Wissenschaften und Künste in seiner Gegenwart, die Eigentümlichkeit und Gewalt der (frühromantischen) Schriftsteller, in denen Vielseitigkeit und Tiefe des Wissens gepaart sei mit einer reichen, kräftigen Phantasie, deutet Novalis als Hoffnungszeichen einer neuen Menschheitsperiode, in der Glauben und Wissen versöhnt würden. Wie im vorigen etwa die demokratischen Ziele, abgeleitet von den Schlagwörtern der französischen Revolution, nicht wörtlich, sondern metaphorisch formuliert waren, ist auch hier die frühromantische Bewegung nur poetisch ver-schlüsselt angesprochen.

Ein teleologisches Geschichtsbild entwirft Novalis in seinem Aufsatz, das heißt: er sieht einen Heilsplan in der Geschichte angelegt. Als Dichter und Seher betrachtet er die historischen Faktoren, deutet sie als notwendige Bewegungen eines dialektischen Prozesses, der in ein neues Goldenes Zeitalter des friedlichen Miteinanders der Völker- und Christengemeinschaft Europas münden würde. Novalis übernimmt das zeitliche Modell einer dreistufigen Entwicklung der Geschichte, wobei ihm das Mittelalter als ideale, Goldene Zeit eines durch den christlichen Glauben gemeinten Europas gilt. In poetischen Bildern verkündet der Dichter diese Periode als die von »Glauben und Liebe« geprägte erste Blüte des Christentums, während in der Folgezeit »Wissen und Haben« die entscheidenden Werte geworden seien. Mit zunehmender Kultur, mit dem Streben nach Wissen und Wohlstand sei der religiöse Sinn des Menschen verkommen, so daß eine Phase der Streitigkeiten die natürliche Folge war. Luther, der zum Widerstand gegen die »Anmaßung einer unbequemen und unrechtmäßig scheinenden Gewalt gegen das Gewissen« aufgerufen habe, leitete nach Novalis einen Zustand »religiöser Anarchie« ein, da das Resultat seines Protestes, die konfessionelle Spaltung, das Ende der Einheit des christlichen Europas bedeute habe.

Vom Protestantismus, der durch Luther zur alleinigen Ausrichtung des Glaubens auf den Buchstaben des Bibeltextes geführt habe, zieht Novalis die Entwicklungslinie zur Aufklärung; Phantasie und Gefühl seien nun im Namen der Vernunft verkerzert, alles Wunderbare und Geheimnisvolle aus der Religion verbannt worden. Die zweite geschichtliche Periode, nämlich die des Verfalls der Religion, endet für Novalis mit der Französischen Revolution; von hier aus werde sich die Menschheit neu orientieren.

Die Art und Weise, wie Novalis die Geschichte behandelt, erstaunt immer wieder. So stellt er die Etablierung des Protestantismus als einen Widerspruch dar, denn »eine Revolutions-Regierung« (als

die er die Reformation bezeichnet) dürfte nicht für dauerhaft erklärt werden, sondern nur ein vorübergehender Impuls sein, um einer Entartung des Katholizismus entgegenzuwirken. Wenn der Dichter die Französische Revolution als »zweite Reformation« deutet, spielt er auf die staatsumwälzenden Kräfte an, die für ihn die beiden so verschiedenen Ereignisse insgeheim verbinden. Novalis gibt in dem Text selbst die Anweisung zu solchen Parallelen: »An die Geschichte verweise ich euch, forsch in ihrem belehrenden Zusammenhang, nach ähnlichen Zeitpunkten, und lern den Zauberstab der Analogie gebrauchen.«

Kein Protest, keine Revolution darf nach Novalis von Dauer sein, sondern nur als vorübergehende, negative Kraft die Entwicklung vorantreiben. Zu erkennen gelte es, daß insbesondere in den gegenwärtigen Revolutionskriegen der Keim eines neuen europaischen »Staatenvereins« liege (der mehr im Bewußtsein denn in der politischen Realität zu verankern ist). »Wahrhafte Anarchie ist das Zeugniselement der Religion. Aus der Vernichtung alles Positiven [Bestehenden] hebt sie ihr glorreiches Haupt als neue Weltstifterin empor.« Den »historischen Zweck des Krieges« sah Novalis darin, eigne geistige Umkehr der Menschen zu bewirken, deren neu erwachter »religiöser Sinn« Glauben und Wissen vereinigen und im Geist der Liebe zu einem ewigen Frieden in Europa und schließlich in der Welt führen würde: »Nur die Religion kann Europa wieder aufwecken und die Völker sichern, und die Christenheit mit neuer Herrlichkeit sichtbar auf Erden in ihr altes friedensstiftendes Amt installieren.«

Unter »Religion« verstand Novalis allerdings nicht das in den Kirchen institutionalisierte Christentum, sondern den »unsterblichen« oder »heiligen Sinn«, der mehr ist als christlicher Glaube im traditionellen Gebrauch: Erkenntnis und Erfahrung des Göttlichen vermittelt Novalis' Religionsgefühl, das zu Liebe und friedensstiftendem Handeln führt. Die Übereinstimmung mit Schliermachers Religionsbegriff »Sinn und Geschmack fürs Unendliche« ist evident.

Novalis' Text erregte zunächst heftige Diskussionen im Romantikerzirkel in Jena (Schelling war einer der Hauptgegner), Goethe wurde schließlich als Schiedsrichter aufgerufen, er riet von einer Veröffentlichung im »Athenäum« ab. Die darin enthaltene poetische Weltanschauung, unhistorisch und unpolitisch, provozierte geradezu mißverstehende Auslegungen. So wurde die Schrift, die erst 1826 vollständig herauskam, von den verschiedenen politischen Lagern veremahmt; insbesondere die »Heilige Allianz« fand in dem Essay eine Bestätigung ihrer Ziele und Bestrebungen. Mit seiner neuen »Kirche«, seinem neuen »Reich« hatte Novalis indes etwas prinzipiell anderes gemeint: »Keiner wird dann mehr protestieren gegen christlichen und weltlichen Zwang, denn das Wesen der Kirche wird

echte Freiheit seyn, und alle nötigen Reformen werden unter der Leitung derselben, als friedliche und förmliche Staatsprozesse betrieben werden.«

1.7 Romantische Geselligkeit

Das neue Gemeinschaftsideal

Zum frühromantischen Programm der Revolutionsionierung des gesamten Daseins gehörten auch alternative Konzepte für den gesellschaftlichen Umgang: Einen freien Bund von Menschen, in dem einer den andern befördert in der Ausbildung seiner Persönlichkeit, eine republikanische Gemeinschaft mit einer schönen Vielfalt von Meinungen, Talenten und belebenden Widersprüchen stellten sich die Avantgardisten als Grundlage einer künftigen Gesellschaft vor. Daß die Frauen in solchen Konzepten als gleichberechtigte Partner anerkannt wurden, verstand sich für die Jenaer von selbst. Die »Familie«, die sich im Hause A. W. Schlegels und seiner Frau Caroline insbesondere vom Sommer 1799 bis zum Frühjahr 1800 zusammenfand, stellte eine bewußte Alternative zur normalen bürgerlichen Familie dar; neben Caroline Tochter aus erster Ehe, Auguste, gehörten Friedrich Schlegel und seine Gefährtin Dorothea Veit, das Ehepaar Tieck, Schelling, Novalis und Schliermacher zum engsten Kreis. Nicht ganz Kommune im modernen Sinn, lebten die meisten doch zeitweilig unter einem Dach. Novalis sah in solcher wahren Gemeinschaft das zukunftsige Goldene Zeitalter vorgeprägt.

Freundschaftsbünde und Gruppenbildungen unter Dichtern waren nichts Neues: man denke an die vielen Dichtervereinigungen im Balthasar oder an den »Göttinger Hain« um Bode, Voß, Höltz, die Brüder Stollberg usw. Neu bei den Romantikern war der ideologische Ansatz, die Vorstellung, eine für alle Menschen mögliche Lebensform zu entwickeln, in der Gleichheit und persönliche Freiheit herrschen und gleichzeitig der menschlichen Vereinzelung, dem Egoismus und einer philisterhaften Enge entgegengesteuert würde.

Die »Gemeinschaft der Geister« mit ihren produktiven Wechselbeziehungen wurde von den Romantikern auch als Basis für gemeinsame literarische Unternehmungen verstanden. Das herausragende Beispiel solcher Gemeinschaftsproduktion war sicher das »Athenäum«, bei dem die »Schlegel-Clique« einschließlich der Frauen, Novalis, Schliermacher, mit ihren verschiedenen Talenten und Kenntnissen zusammenwirkten. Friedrich Schlegel stellte sich vor, daß

vielleicht »eine ganz neue Epoche der Wissenschaften und Künste beginnen [könnte], wenn die Symphylosophie und Sympoese so allgemein und innig würden, daß es nichts seltnes mehr wäre, wenn mehrere sich gegenseitig ergänzende Naturen gemeinschaftliche Werke bilden.« Das Denken und Dichten im Verbund, das durchaus lustvolle Ausbecken der »kleinen Teufeleien« gegen Schiller, Voß, Wieland und andere, kurz: das Synexistieren, das in der Jenaer »Familie« eine Zeitlang praktiziert wurde, empfanden die Beteiligten, aber auch gelegentliche Gäste als einmalige beglückende Erfahrung.

Die Zahl der romantischen Gemeinschaftsproduktionen ist verhältnismäßig groß. Die »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« und die »Phantasien der Kunst von Ludwig Tieck und Heinrich Wackenroder waren die ersten Veröffentlichungen dieser Art; besonders berühmt wurde die Volksliedsammlung »Des Knaben Wunderhorn, die Achim von Arnim und Clemens Brentano herausbrachten; in Heidelberg verfaßte Brentano mit Joseph Görres zusammen die Satire von »Boes, dem Uhrmacher, wobei schon im Titel, zusammengesetzt aus den Anfangs- und Endbuchstaben beider Namen, die gemeinsame Autorenschaft dokumentiert ist; natürlich sind hier noch zu nennen die »Kinder- und Hausmärchen« der Gebrüder Grimm.

Die romantische Geselligkeitsidee stellt gewissermaßen den Gegenpol dar zu der in der Zeit so stark behaupteten Subjektivität; in der Gruppe sollten die Individuen sich gegenseitig ergänzen und korrigieren, sollte der Sinn zum Allgemeinen und Ganzen gebildet werden. Eigene Theorien über Grundprinzipien geselligen Umgangs wurden geschrieben, wie etwa Friedrich Schliermachers »Versuch einer Theorie des geselligen Betragens« von 1799, zu dem er, wie man wissen will, durch seine Salonbesuche bei Henriette Herz und Rahel Levin angeregt worden war. Das gemeinsame Gespräch außerhalb von Beruf und Häuslichkeit, in gelöster Atmosphäre, in dem jeder vorurteilsfrei dem anderen, auch Andersdenkenden begegnete, seine Eigenart einbrachte, ohne sich in den Vordergrund zu spielen, also eine »Wechselwirkung der sich versammelnden Individuen« erreicht wurde – solche ideale Geselligkeit schen den Romantikern selbst ein Kunstwerk zu sein.

In dem Zusammenhang mit dem Geselligkeitsideal gehört die Hochschätzung des gesprochenen Worts, daher die häufige Bezeichnung »Rede« oder »Gespräch« in den Schriften der Frühromantiker, die noch im Titel die Fiktion eines mündlichen Austauschs suggerieren. Mit der am Ende des 18. Jahrhunderts angewachsenen Produktion von Büchern und Zeitschriften begannen schon die Kassandarufe über den Niedergang der Kultur des Mündlichen, so Adam Müller in seinen »Zwölf Reden über die Beredsamkeit und deren Verfall in Deutschland.

Frauenemanzipation in der Romantik

»Nur um eine liebende Frau kann sich eine Familie bilden«, sagt Friedrich Schlegel im 126. »Ideen-«-Fragment. Diese Äußerung war auf seine Schwägerin Caroline gemünzt, die in der Tat die Hauptlast der Jenaer »Familie«, aber auch den Hauptanteil an dem Gelingen des Experiments trug. Die realen Schwierigkeiten, jeden Mittag eine große Gesellschaft zu verköstigen, oft bis zu achtzehn Personen, daneben sich geistig anregend an den Gesprächen zu beteiligen, zwischen den zum Teil schwierigen, ausgeprägten Individualitäten auszugleichen (eine »Republik von lauter Despoten«, nannte Dorothea Vett die Runde), kurz: der praktische, annuitige, heitere Mittelpunkt des Hauses zu sein, war ihre unvergleichliche Begabung. Caroline Böhmer-Schlegel, die Tochter des bedeutenden Göttinger Orientalisten und Theologen Johann David Michaelis, gehört zu den ersten Frauen der Zeit, die ohne Rücksicht auf bürgerliche Moral und Konvention sich selbst zu leben versuchten. Früh und unglücklich verheiratet, empfand sie sehr bewußt ihre neugewonnene Freiheit, als ihr Mann nach vier Jahren bereits starb; Unabhängigkeit wurde ihr ein innerstes Bedürfnis, die sie sich – »nicht als Möbel des Luxus, sondern des Gebrauchs« – immer bewahren wollte und für die sie Opfer zu bringen bereit war. »Wer sicher ist, die Folge nie zu bejammern, darf tun, was ihm gundünkt«, lautete eine ihrer Maximen.

Caroline Böhmers Bekanntheit mit dem Mannzer Revolutionär Georg Forster, ihre zweimonatige Gefangenschaft, als die »Mannzer Republik« 1793 von preußischen Truppen aufgelöst wurde, dazu das uneheliche Kind, das sie von einem französischen Offizier bekam, führten zu ihrer gesellschaftlichen Achtung (zum Beispiel wurde ihr in ihrer Heimatstadt Göttingen der Aufenthalt verboten). Am 1. Juli 1796 heiratete sie den ritterlich für sie einstehenden August Wilhelm Schlegel, dessen Antrag sie einige Jahre zuvor abgelehnt hatte. Die Verbindung wurde von beiden Seiten als »ganz frei« angesehen. Ihre große Liebe wurde der um zwölf Jahre jüngere Friedrich Schelling; mit dem sie, nach ihrer Scheidung, noch sechs Jahre bis zu ihrem Tod 1809 lebte. Über sie, die bis an ihr Lebensende den Vorwurf der Amoralität tragen mußte, schrieb Schelling: »Wäre sie mit nicht gewesen, was sie war, ich mußte als Mensch sie beweinen, trauern, daß dies Meisterstück der Geister nicht mehr ist, dieses seltna Weib von männlicher Seelengröße, von dem schärfsten Geist, mit der Weisheit des weiblichsten, zartesten, liebevollsten Herzens vereinigt.«

Außer kleinen Beiträgen für das »Athenäum« wirkte Caroline (nicht immer glücklich) an der Shakespear-Übersetzung A. W. Schlegels mit; einige Buchrezensionen von ihr erschienen in der »Allgemeinen Literatur-Zeitung, vor allem aber war sie eine hochbe-

gabte Briefstellerin. Unter den Frauen, denen der Held Julius in Friedrich Schlegels ›Lucinde‹ begegnet, findet sich auch ihr Idealporträt: in dem Abschnitt ›Lehrjahre der Männlichkeit‹ preist der Dichter die »erhabene Freundin«: »Bald wollte sie in Gesellschaft glänzen und tadeln, bald war sie ganz Begeisterung; und bald half sie mit Rat und Tat, ernst, bescheiden und freundlich wie eine zärtliche Mutter. [...] Es war nicht möglich, Reden mit ihr zu halten; es wurden von selbst Gespräche und während dem steigenden Interesse spielte auf ihrem feinen Gesichte eine immer neue Musik von geistvollen Blicken und lieblichen Mienen. Dieselben glaubte man zu sehen, wie sie sich bei dieser oder bei jener Stelle veränderten, wenn man ihre Brieftasche, so durchsichtig und seelenvoll schrieb sie, was sie als Gespräch gedacht hatte.«

Dorothea Veit, die zweite Frau im Jenaer Romantiker-Zirkel, zeichnete sich ebenfalls durch ihren Lebensmut und ihre außergewöhnliche Bildung aus. Die Tochter des berühmten jüdischen Philosophen Moses Mendelssohn, dem Lessing in seinem ›Nathan‹ ein Denkmal gesetzt hatte, gab die sichere Existenz ihrer Ehe mit dem jüdischen Bankier Simon Veit auf, weil dieser ihre geistigen Interessen nicht teilte, um mit dem sprühenden, intellektuellen Friedrich Schlegel zusammenzuleben, den sie im Salon der Henriette Herz kennengelernt hatte. Wie ihre Schwägerin Caroline nahm sie die gesellschaftliche Diskriminierung in Kauf, um ihre eigenen Glücksvorstellungen wenigstens zum Teil zu realisieren. An ihre Freundin Rahel Levin schrieb sie: »Ich kann mich nicht auf der lumpigen Mittelstraße herumtreiben, und die halberwelkten Blumen [...] aufsuchen, die dem seeligen Glück in seinem Taumel entfallen.« Die Scheidung, ihre »wilde Ehe« mit Friedrich Schlegel (erst 1804 heirateten sie in Paris), die protestantische Taufe, schließlich die Konversion zum katholischen Glauben und nicht zuletzt der Mangel, daß sie von Geburt Jüdin war, sorgten jahrelang für gehässigen Klatsch. Zum Skandalon wurde ihre Beziehung durch Schlegels Roman ›Lucinde‹, 1799, in dem er die Gleichberechtigung der Geschlechter, die geistig-seelisch-sinnliche Partnerschaft zwischen Mann und Frau unverbunden darstellte und als vollkommene Liebe feierte – wobei in Julius und Lucinde Friedrich Schlegel und Dorothea Veit ohne Mühe zu erkennen waren.

In der Realität sah diese Partnerschaft reichlich unpoetisch aus: Seine Begeisterung war rasch verfliegen, sie mußte sich ein Leben lang aufs Äußerste einschränken, da es bis zum Ende nie ein sicheres Einkommen gab und das ständige Anpumpen der Verwandten und Freunde nie aufhörte. Nach dem ersten kühnen Ausbruch aus der unbefriedigenden Ehe fügte sich Dorothea wieder in das überkommene Rollenbild der Frau, trat völlig hinter ihrem Mann zurück, der

sogar ihre Übersetzungen und literarischen Werke (wie den Roman ›Florentin‹ oder ihre vorbildliche Übersetzung des neuesten Romans ›Corinna‹ der Madame de Staël) unter seinem Namen veröffentlichte. »Ihm Ruhe zu schaffen und selbst in Demut als Handwerkerin Brot zu schaffen, bis er es kann«, beschloß sie schon im Februar 1800. »Er ist doch ein Gott, wo nicht mehr.« Die innere Unabhängigkeit einer Caroline Böhmer-Schlegel fehlte ihr, auch deren Charme und Ausstrahlung, so daß sich zwischen den Frauen Spannungen aufbauten, die zum endgültigen Bruch führten, als die Liebesbeziehung von Caroline und Schelling begann.

Die beiden Schlegel-Frauen haben in der Literaturgeschichte der Romantik ihren berechtigten Platz, auch wenn sie kaum literarisch an die Öffentlichkeit traten, denn von ihnen wurde die Jenaer Frühromantik wesentlich mitbestimmt. Wieviel Mut es damals bedurfte, aus der bürgerlichen Versorgungsehe auszubrechen, kann man sich heute kaum mehr vorstellen: erst seit 1794 war im preußischen Landrecht eine Scheidung auch auf Antrag der Frau möglich. In der Normalität des Alltags um 1800 wurden immer noch »zweyerlei Nationen« in Männern und Frauen gesehen, wie Rahel Levin feststellte. Die Frau war ein Anhängsel des Mannes, im Zweifelsfall zu absolutem Gehorsam verpflichtet, nachdem sie bis zur Verheiratung der elterlichen Vormundschaft unterstellt war. Wenn noch ein fortschrittlich denkender Mann wie Johann Gottlieb Fichte, der eine Zeitlang im Hause der Schlegels verkehrte und sozusagen am Rande zur Jenaer »Familie« gehörte, in solchem Sinn über die Ehe schrieb, kann man sich den allgemeinen Notstand ausmalen. Fichte sagt in seiner ›Deduction der Ehe‹: »Im unverdorbenen Weibe äußert sich kein Geschlechtstrieb [...], sondern nur Liebe; und diese Liebe ist der Naturtrieb des Weibes, einen Mann zu befriedigen [...]. für das Weib ist es nur Befriedigung des Herzens. Sie hat auf gehört, das Leben eines Individuums zu führen; ihr Leben ist ein Teil seines Lebens geworden (des wird trefflich dadurch bezeichnet, daß sie den Namen des Mannes annimmt).«

Außerhalb der kleinen Gruppe von Intellektuellen wurde in dieser Zeit, wenn überhaupt, die Gleichheit der Geschlechter rein theoretisch vertreten als vernünftige Konsequenz der Forderung nach Gleichheit aller Menschen. Von Frankreich gingen die ersten öffentlichen Bestrebungen zur Emanzipation der Frau aus, die auch für Formen des Zusammenlebens von Mann und Frau forderren. In Rahel Levin-Varnhagens zweitem Salon wurden Ende der zwanziger Jahre die Ideen des französischen Frühsozialisten Saint-Simon diskutiert, ohne sie ernsthaft für realistisch zu halten.

Friedrich Schlegelermacher, den vielleicht fortschrittlichsten Vertreter der Frauenemanzipation, hatten so geistreiche selbstbewußte Per-

sönlichkeiten wie Henriette Herz, Dorothea Veit oder Rahel Levin zu seinen Thesen im »Katechismus der Vernunft für edle Frauen« (1799) angeregt. In den »Zehn Geboten« des »Katechismus«, der im »Athenäum« abgedruckt wurde, heißt es zum Beispiel: »Laß dich gelüsten nach der Männer Bildung; Kunst, Weisheit und Ehre.« Bemerkenswert ist das dritte Gebot, das eine bewußte Entscheidung für oder gegen Mutterschaft fordert: »Du sollst von den Heiligemern der Liebe auch nicht das kleinste mißbrauchen; denn die wird ihr zartes Gefühl verlieren, die ihre Gunst entweicht und sich hingibt für Geschenke und Gaben oder um nur in Ruhe und Frieden Mutter zu werden.«

Wie klein die Zahl der Befürworter weiblicher Eigenständigkeit war, wird schon daraus ersichtlich, daß nahestehende Dichter wie Ludwig Tieck oder auch Clemens Brentano, Achim von Arnim und andere ganz und gar nicht hinter den modernen Lebensentwürfen standen. Daß bis heute die wenigen emanzipierten Frauen der Romantik meist nur mit ihrem Vornamen genannt werden, zeigt, daß die Gleichbehandlung der Frau noch lange nicht erreicht ist.

Zu den emanzipiertesten Frauen am Ende des 18. Jahrhunderts zählte Sophie Mereau, die nur lose in Verbindung stand mit dem frühromantischen Zirkel. Nicht nur war sie die erste Schriftstellerin, die sich und ihre Tochter eine Zeitlang vom Ertrag ihrer Arbeit ernähren mußte, die selbstbewußt ihre in Schillers »Horen« und seiner »Thalia« abgedruckten Gedichte und Erzählungen unter ihrem Namen veröffentlichte, als Herausgeberin von Almanachen und Kalendern wirkte und bis heute gedruckte Übersetzungen publizierte, etwa des Romans »Fiametta« von Boccaccio; bedeutungsvoller in diesem Zusammenhang ist, daß Sophie Mereau ihren Beruf ernst und wichtig nahm, so daß es in ihrer zweiten Ehe mit Clemens Brentano nicht zuletzt wegen dieses von ihr beanspruchten Freierraums immer wieder zu Problemen kam. In einem Brief aus dem Jahr 1804, zwei Jahre vor ihrem frühen Tod, schrieb sie an Clemens: »Es ist wahr, ein Gefühl ist in mir, welches nicht Dein gehört. Es ist das Gefühl der Freiheit. Was es ist, weiß ich nicht, es ist mir angeborn.«

Karoline von Günderode, Rahel Levin-Varnhagen und Bettine von Arnim kommen mit ihren Dichtungen und Briefen selbst zu Wort. Als Außenseiterinnen fühlten sie sich, gemeinsam war ihnen das »Selbstdenken«, das »Selbstsein«-Wollen und der Wunsch nach öffentlicher Wirksamkeit. Auffällig ist, daß sie alle drei ihre Männerkraft betonten, daß sie ihr Gelüste nach Heldenumum und mutiger Bewährung im Krieg formulierten – obwohl sie den Krieg als Realität verurteilten. Nicht wirken zu können, wie es ihre Talente und Kräfte oder einfach ihre Ansprüche ans Leben verlangten, mußten sie als trauriges Fazit ihres Daseins festhalten. Nach der befriedigten

den Erfahrung, die Rahel Levin-Varnhagen während der Befreiungskriege in Prag als Organisatorin eines »Wohltatsbureaus« für Kriegswerscharre gemacht hatte, schrieb sie selbstbewußt an ihren Mann: »Stünd' ich hoch in der Gesellschaft, wo zu überschauen, zu wählen, und rasch zu handeln ist! Ich mach' es richtig, stark und zart. Ich weiß es.«

»Stark und zart« – damit hat Rahel Levin-Varnhagen die nach traditionellen Vorstellungen männlichen und weiblichen Seiten ihres Charakters angedeutet. Die Frühromantiker, die an die ursprüngliche Androgynität, den noch nicht in Mann und Frau getrennten Menschen glaubten, wollten die starren Geschlechterrollen auflösen; wie alle Gegensätze sollte auch der Mann-Frau-Antagonismus überwunden, eine Synthese im höheren Menschen angestrebt werden. In der bewußten Annahme der andersgeschlechtlichen, bisher eher ausgeklammerten Anteile sahen sie die Chance einer Persönlichkeitsweiterung. Rahel Levin-Varnhagens Freund, der Diplomat und politische Publizist Friedrich Gentz, schrieb an sie: »Sie sind ein unendlich produzierendes, ich bin ein unendlich empfangendes Wesen; Sie sind ein großer Mann; ich bin das erste der Weiber, die je gelebt haben [...] Was wir beide zusammen wissen, ahndet kein Sterblicher.«

Die Schriftstellerei als ihren Beruf zu bezeichnen, hatte Rahel Levin-Varnhagen Scheu, weil sie kein »Werk« vorzuweisen, auch nicht im richtigen »Fach [...] wo Universität und Studium dazu gehören«, geschrieben hätte; vom Prinzip her fand sie es jedoch selbstverständlich, daß Frauen veröffentlichten: »Wenn Fichte's Werke Frau Fichte geschrieben hätte, wären sie schlechter?«

Bettine von Arnims Besonderheit, die sie von allen ihren Zeitgenossinnen abhebt, lag in ihrem Mut, öffentlich aufzubegehren gegen soziale Ungerechtigkeit und politische Feigheit; durch ihren taktartigen Einsatz für das hungernde Proletariat in Berlin, ihre Parteinahme für die schlesischen Weber, die ihr den Verdacht einer kommunistischen Verschwörung eintrug, überhaupt durch ihr Eintreten gegen inhumane Behandlung des jungen Deutschland. Mag ihr die Rolle »kühnen Vorrednerin« des jungen Deutschland. Mag ihr die Rolle der Kindfrau, des unangepaßten Kobolds notwendig gewesen sein, um sich aus den engen Konventionen ihren Weg zu bahnen: In der zweiten Lebenshälfte verlor sich ihre Unsicherheit immer mehr. In der in vieler Hinsicht vorbildlichen Ehe nahm sie sich das Recht, lange Jahre allein mit den Kindern in Berlin zu leben, während Arnim, der das Stadtleben haßte, die Güter in Wipersdorf bewirtschaftete. Ihre sozialen Aktivitäten gehörten zeitlich im Grunde schon nicht mehr in dieses Buch (vgl. Bd. VI), aber daß Bettine vielen Zeitgenossen das Romanische, das Poetische schlechthin verkörperte,

soll zuletzt noch betont sein. »Meine Seele ist eine leidenschaftliche Tänzerin«, schrieb sie an ihren Bruder Clemens Brenano. Und August Varnhagen notierte: »Häufen Sie Widersprüche auf Widersprüche, bergehoch, überschützen Sie alles mit Blumen, lassen Sie Funken und Blitze herausleuchten, und nennen Sie es Betime.«

Die Berliner Salons

Die von jüdischen Frauen geführten Berliner Salons, deren Blüte in den Jahren zwischen 1780 und 1806 lag, in der kurzen Zeitspanne, da »der alte Judenthaß abgetan und der moderne Antisemitismus noch nicht geboren war«, blieben eine singuläre Erscheinung in der europäischen Salonkultur. Denn kein exklusiver Zirkel, sondern eine soziale Randgruppe war es, die für kurze Zeit das geistig-kulturelle Leben der Stadt bestimmte, das gesellschaftliche Ereignis Berlins darstellte. An der Schwelle zwischen Aufklärung und Romantik übten die Salons eine integrierende Funktion aus: Sie verbanden nicht nur aufklärerisches Gedankengut, das zu Toleranz und zu universaler Bildung der Person verpflichtete, mit den frühromantischen Vorstellungen einer die künftige Menschheit vorbildenden Kommunikationsgemeinschaft, sondern – noch wichtiger – sie vermittelten auch zwischen ganz ungleichen Gesellschaftsschichten. Ein wesentliches Merkmal der Berliner Salons war die soziale Heterogenität der Besucher, die der obersten Stufe der Ständehierarchie, dem Hochadel, und der untersten, den damals noch weitgehend rechtlosen Juden, angehörten, und die doppelt rechtlosen jüdischen Frauen waren es, die eine Zeitlang wenigstens dank ihrer persönlichen Ausstrahlung, ihrer Geistes- und Herzensbildung oder auch künstlerischen Talente Juden und Junker, bürgerliche Intellektuelle, Schauspieler, Militärs, Diplomaten und ausländische, meist französische Gäste zusammenbrachten. Frauenemanzipation und Judenemanzipation gleichermaßen fand in den Salons statt.

Mehrere Umstände mußten glücklich zusammenkommen, die das Aufblühen der jüdischen Salons ermöglichen. Einmal hatte Preußen sich Napoleon gegenüber bis zum Jahre 1806 neutral verhalten, so daß sich eine heitere, politische Diskussionen ausklammernde Geselligkeit bilden konnte. Durch jüdische Persönlichkeiten wie Moses Mendelssohn, der das Zeitalter eines aufgeklärten, toleranten und gebildeten Menschen verkörperte und mit Wort und Tat zur deutsch-jüdischen Annäherung beigetragen hatte, war der geistige Boden vorbereitet, auf dem dann ein aufgeklärter König wie Friedrich II. seine »Generalprivilegien« erlassen konnte, die einigen wohl angeesehenen jüdischen Familien in Preußen eine Art Bürgerstatus verlie-

hen. Zudem hatte parallel zum wirtschaftlichen Aufstieg dieses jüdischen Bürgertums die Verschuldung des preußischen Adels zugenommen, der bei den jüdischen Bankiers Kredit suchte und fand; damit war eine für die jüdischen Salons wichtige gesellschaftliche Verbindung eingeleitet. Schließlich kam hinzu, daß in Berlin für allgemeine kulturell Interessierte zu dieser Zeit kaum Begegnungsstätten vorhanden waren (die Universität z. B. wurde erst 1810 gegründet); es gab wohl Gelehrtenvereine, aber mit strenger Auswahl der Mitglieder, auch Lesekranzchen oder »ästhetische Teuisse«, denen allerdings ein intellektueller Anspruch meist fehlte.

Anderes als im Adel, der seine Bedeutungslosigkeit mit immer steiferer Etikette kompensierte, oder im christlichen Bürgertum, das sich in seinem gesellschaftlichen Verhalten am Adel orientierte, konnten sich in den reichen jüdischen Familien Berlins zwanglose Umgangsformen entwickeln, ohne ständische Schranken und ohne gesellschaftliche Verbindlichkeit. Solch unkonventioneller Rahmen, in dem allein die Persönlichkeit zählte, nicht Stand noch Titel oder Vermögen, bot nicht nur den Frauen Gelegenheit, sich auf einer Art »öffentlicher Bühne« darzustellen und das geistige Geschehen der Stadt mitzugestalten; auch die aus dem philiströsen Bürgertum herausstrebenden Schriftsteller und Künstler sowie manche junge Aristokraten, die ihrer überlebten Traditionen und steifen Umgangsformen überdrüssig waren, fühlten sich angezogen von dem Flair der reichen jüdischen Häusern, in denen Luxus, Eleganz und kulturelle Bildung gepflegt wurden. Hinzu kam, daß in den bedeutenden jüdischen Salons eine an Frankreich orientierte liberale Lebensart herrschte, die sich in einem lechteren geistvoll-witzigen Konversationsston zeigte, gewissermaßen den Esprit der starken französischen Kolonie in Berlin vermittelte, die aus Hugenoitentamilien, Revolutionärinnen und – seit Voltaires Aufenthalt bei Friedrich II. – französischen Wissenschaftlern und Poeten bestand.

Prinzipiell waren die deutschen nach dem Muster der in Frankreich schon über Jahrzehnte berühmten Salons entstanden, aber die deutschen Gastgeberinnen erweiterten bewußt den elitären Rahmen zur ständübergreifenden, unkonventionellen Geselligkeit, wobei das Ziel einer universalen Bildung der eigenen Persönlichkeit wie der des Gesprächspartners die Zusammenkünfte bestimmte. Die emanzipatorischen Impulse der Frühromantiker, die die Frau als ebenbürtige geistige Partnerin anerkannten und ihr auch in der Liebesbeziehung gleiche Rechte zubilligten, verhalf den Salonieren zu einer Souveränität im Umgang auch mit dem männlichen Geschlecht, die uns heute noch erstauen kann.

Die Persönlichkeit der Gastgeberin war natürlich konstitutiv für das Gelingen der von den Romantikern propagierten Gesprächskul-

tur und für den besonderen Stil ihres Hauses. In dem einen wurde regelmäßig auch musiziert, in einem anderen fanden Autorenlesungen unveröffentlichter Texte statt, die anschließend diskutiert wurden, in einem dritten gab es kleine dramatische Aufführungen und Improvisationen. Literaturgespräche gehörten wohl grundsätzlich zu dieser Geselligkeit: Man sprach über die neuesten Bücher, Theaterinszenierungen; es wurden Kontakte geknüpft zwischen Schriftstellern und Verlegern, Bücher wurden gegenseitig empfohlen und ausgeteilt. Gemeinsam war den Berliner Salons die besondere Verehrung Goethes, der für die deutsche Kultur schlechthin stand und das Ideal der angestrebten universellen Bildung zu verkörpern schien.

Den ersten literarischen Salon in Berlin eröffnete 1784 Henriette Herz, die allein durch ihre ungewöhnliche Schönheit und ihre Anmut bezauberte – und durch ihre ganz außerordentliche Sprachbegabung: eine Frau, die Englisch, Französisch und Italienisch, Hebräisch, Latein und Griechisch, Türkisch, Malaisisch und Sanskrit beherrschte, war und ist in der Tat eine Seltenheit. Wilhelm von Humboldt, der bei ihr Hebräisch lernte, und Friedrich Schlegelmaacher gehörten lebenslang zu ihren Freunden; Moses Mendelssohns Tochter Dorothea lernte in ihrem Salon Friedrich Schlegel kennen. Jean Paul verkehrte bei Henriette Herz, und Ludwig Börne unternahm aus verzweifelter Liebe zu ihr zwei Selbstmordversuche («Fünf Männer meinesgleichen könnte man aus ihr schnitzen und es blieben noch Späne genug übrig...») Als 1803 ihr Mann, der Arzt und Philosoph Markus Herz, starb, mußte sich Henriette Herz erheblich einschränken und konnte ihren Salon nur mehr in kleinstem Rahmen fortführen.

Kurz vor der Jahrhundertwende gab es zehn bis fünfzehn jüdische Salons in Berlin, je nachdem wie eng oder weit man den Begriff faßt. Erwähnenswert sind die Salons von Sarah Levy, der Tochter des einflußreichen Hofbankiers Friedrichs II., Daniel Itzig, die durch ihr hervorragendes Klavierspiel begeisterte, oder von Philippine Cohen, der Gattin des bedeutenden Wollfabrikanten Ephraim Cohen, von Sara und Mariane Meyer (Goethe schätzte die schönen, sprachbegabten Schwestern sehr) oder der Salon Rebecca Friedländers, die nach ihrer Scheidung 1804 unter dem Namen Regina Frolberg Romane veröffentlichte.

Der berühmteste Salon wurde die bescheidene »Dachstrube« der Rahel Levin; gerade die unförmliche Atmosphäre übte auf die Bohemiens jener Jahre einen besonderen Reiz aus. Ganz auf die intellektuelle und menschliche Kommunikation ausgerichtet – es gab nur Tee in ihrem Salon –, war Rahels Wohnung Forum für avantgardistische Kunst- und Gesellschaftsprogramme, wie sie Tieck und die Schlegels vertraten, und das Zentrum der verehrenden Auseinander-

setzung mit Goethes Werken. Auch ihr zweiter Salon, den sie Ende der zwanziger Jahre als Gattin August von Varnhagens führte, blieb gesellschaftskritisch, ein Ort der zensurfreien Rede – ganz entgegen den restaurativen Tendenzen nach 1818, als liberale Gesinnungen von Staats wegen verboten und verfolgt wurden; kein Wunder, daß sich Männer wie Heinrich Heine oder Ludwig Börne von Rahel Levin-Varnhagen angezogen fühlen, die noch im Alter ihre Ausstrahlung als »Menschenmagnet« behielt.

Ogleich einige der berühmten jüdischen Salons noch fort dauerten bis in die dreißiger und vierziger Jahre, war ihre eigentliche Blüte mit dem Einmarsch Napoleons in Berlin 1806 beendet. Denn als Folge der schmachlichen Niederlage hatte in der preussischen Bevölkerung nationaler und religiöser Eifer zu neuerlichem Judenthaß geführt, so daß jüdisch geführte Salons untragbar wurden. Das »Judenedikkt« des preussischen Reformministers Hardenberg, das 1812 weitgehend die Gleichstellung verfügt hatte, mußte bereits ab 1817 wieder eingeschränkt werden. Als symptomatisch für die antisemitische Welle kann die Gründung der »Christlich-reutschen Tischgesellschaft« 1811 in Berlin angesehen werden, die auf Achim von Arnim zurückging: Von der Mitgliedschaft ausgeschlossen wurden satzungsgemäß Philister, Frauen und Juden, auch konvertierte(!). Außerdem wurde im Zuge der gesellschaftlichen Restauration das Idealbild der Frau wieder in den Rahmen von Häuslichkeit und Familie zurückgesteckt; da die Emanzipationsbestrebungen der Frauen als Errungenschaft des revolutionären Frankreich galten, verstand sich die Rückwärtsbewegung auch als Teil der nationalen Neubesinnung.

1.8 Poetische Theorie

Friedrich Schlegel

Die Jahre 1796/97 können als markanter Aufbruch der Romantik bezeichnet werden: Das von Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck gemeinsam verfaßte Büchlein »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« erschien in Berlin (siehe unten), und Friedrich Schlegel veröffentlichte seinen grundlegenden Aufsatz »Über das Studium der griechischen Poesie«, in dem er sich intensiv mit der neuen Poesie und dem modernen Zeitgeist beschäftigt. Friedrich Schlegel, der eigentliche Begründer einer romantischen Poetik, charakterisiert in dieser Abhandlung die »moderne«, d. h. für ihn die nachantike Dichtung seit dem christlichen Mittelalter als das »In-

interessante« im Gegensatz zum Objektiven und Schönen der Antike. Das Interessante und Subjektive der modernen Poesie sah Schlegel jedoch nur für eine vorübergehende Krise des Geschmacks an, der, überreizt, bis zum »Pikanten und Frappantens«, ja bis zum »Schockanten, sei es abenteuerlich, ekelhaft oder gräßlich« gehen könne, um sich endlich selbst zu vernichten. »Das Übermaß des Individuellen führt also von selbst zum Objektiven, das Interessante ist die Vorbereitung des Schönen, und das letzte Ziel der modernen Poesie kann kein andres sein als das höchste Schöne, ein Maximum von objektiver ästhetischer Vollkommenheit.«

Friedrich Schlegel versucht in dem Aufsatz, der im gleichen Jahr wie Friedrich Schillers Abhandlung »Über naive und sentimentale Dichtung« erschien, eine Standortbestimmung der modernen Poesie; das gründliche Studium der griechischen Dichtung erschien ihm notwendig, um die neue Richtung, in die die modernen Dichter gehen müßten, die neuen Bildungsaufgaben in einer Zeit der »Zerstückelung« zu formulieren. Daß das Ziel der modernen Dichtung eine Rückkehr zum Schönen, Objektiven, zum Ideal der Griechen sein müsse, steht für Schlegel fest. Wie Schiller sieht er hinter den Bestrebungen der Modernen den sentimentalischen Wunsch des Menschen nach der Einheit mit sich, der Natur und Gott; Schlegel aber, durch Fichte beeinflusst, formuliert den Glauben an die »unendliche Perfektibilität« der Menschen unterschiedener: »Der ästhetische Imperativ ist absolut, und da er nie vollkommen erfüllt werden kann, so muß er wenigstens durch die endlose Annäherung der künstlichen Bildung immer mehr erreicht werden.«

Durch eine »ästhetische Revolution« wolle Schlegel zur Objektivität der Kunst und des Geschmacks führen. Eine Theorie, die, einer Zensur gleich, Kritik üben sollte, schien ihm notwendig; in der 1798 begründeten Zeitschrift »Athenäum« schuf er sich ein entsprechendes »gesetzgeberisches« Forum. Als wichtige Voraussetzung sah Schlegel die Öffentlichkeit der ästhetischen Bildung an, da nur in Gemeinschaft das Einzelne, Individuelle, zum Objektiven hin geläutert werden könne. Grund zum Optimismus, daß von Deutschland aus eine Erneuerung der Dichtkunst in Richtung des Schönen und Objektiven ausgehen könne, fand Schlegel in der philosophischen Ästhetik (Baumgarten, Sulzer, Kant), in der klassischen Literaturkritik eines Lessing; auch Klopstock, Wieland, Schiller, vor allem aber Goethe als Dichter von Rang und Kraft schienen ihm seine Überzeugung zu bestätigen.

Das Fehlen einer Richtung, eines »gesetzmäßigen Zusammenhangs«, kennzeichnet nach Schlegel die moderne Poesie. Während es bei den Griechen ein »innig verknüpftes Ganzes« gegeben habe, eine

natürliche, organische Geschlossenheit, müsse in der Moderne solche Verknüpfung des Heterogenen durch ein erst noch zu findendes oder gar zu erfindendes inneres Prinzip erfolgen.

Eine systematische romantische Dichtungstheorie hat Friedrich Schlegel nicht verfaßt, doch suchte er in den folgenden Jahren nach näherer Bestimmung des Romantischen. Im ersten Heft des »Athenäum« definierte er, in Abgrenzung zur Klassik, aber auch zur Klärung der eigenen Position, sein romantisch-ästhetisches Credo. Im 116. »Athenäum«-Fragment heißt es:

Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle gereinten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben poetisch machen. [...] Andre Dichtarten sind fertig und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden, ja das ist ihr eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.

Die progressive Universalpoesie soll die verlorene Ganzheit des modernen Menschen durch ständiges Reflektieren über sich selbst wiederherstellen, soll also »künstlich« das leisten, was bei den Griechen noch natürlich gewachsen war. In einem Gewaltakt bürdet Schlegel der Dichtung auf, die Vereinzelungen der Zeit aufzuheben und eine neue Einheit von Leben und Kunst zu schaffen. Sie soll die getrennten Gattungen der Literatur zusammenführen, das Schöne, Erhabene der Poesie und die Prosa der Alltagswirklichkeit vereinen, ebenso schöpferische Phantasie und kritische Vernunft, artifizielles Können und unbewußtes natürliches Genie; mit einem Wort: der romantische Geist soll der Poesie lebendige Kraft verleihen, die die Menschen gesellig macht und das Leben überhöht.

Ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben, seien noch folgende Gedanken Schlegels kurz zusammengefaßt, die das obige Zitat nicht wiedergibt: Den individuellen Geist des Autors habe die romantische Poesie zum Ausdruck zu bringen, dann aber durch ironische Verknüpfung des Realen und des Idealen und schließlich durch den Prozeß unendlicher Weiterbildung ein Ganzes zu erzen-

gen, »wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird«, also das Mannigfaltige, Charakteristische zum Allgemeinen und Schönen zurückkehrt, die ersehnte Synthese des Subjektiven und Objektiven erreicht ist.

Spätestens mit der Aussage, daß die romantische Dichtart immer im Werden sei, wird deutlich, daß Schlegel hier mit »romantisch« die jüngste, vor allem aber die künftige Poesie verbindet – also eine Idee des Romantischen meint, nicht einen historischen Begriff, wie er ihn in anderem Zusammenhang gebraucht. In dem 1800 erschienenen »Gespräch über die Poesie« etwa heißt es: »Da suche und finde ich das Romantische, bei den ältern Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italienischen Poesie, in jenem Zeitalter der Ritter, der Liebe und der Märchen, aus welchem die Sache und das Wort selbst herantammt.« Friedrich Schlegel selber hat also das nicht eindeutige Festschleßbare, das nicht Abgeschlossene und nicht Abzuschließende der romantischen Poesie in seinen verschiedenen Äußerungen zum Ausdruck gebracht.

Auf die wichtigsten Einzelaspekte, die das Wesen der romantischen Poesie näher beleuchten können – zu denen vor allem die romantische Ironie, das Fragment als eine von den Jenseitigen bewußt gewählte Ausdrucksform und die Kritik als wichtiger neuer Bestandteil der Dichtung gehören – wird in den folgenden Abschnitten eingegangen. Die ganz wesentlichen Aussagen über den Roman, die modernste Gattung gewissermaßen, die am ehesten ein »Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters«, abgeben konnte, da sie die unterschiedlichsten Elemente aufnehmen konnte und unendliche Experimente erlaubte, sind dem Kapitel über die erzählende Dichtung vorangestellt.

Ironie – Fragment – Kritik

Die vielzitierte romantische *Ironie* ist weit komplexer als die Redefigur, die wir aus der klassischen Rhetorik kennen und die das Gegenteil des Gesagten meint. Friedrich Schlegel hat im »Athenäum, vor allem in seinen »Kritischen Fragmenten« den Begriff eingeführt und zum künstlerischen Prinzip der romantischen Universalpoesie erhoben, das alle Vorstellungen von Kunst revolutionierte.

Schlegel versteht unter Ironie eine durchgängige Geisteshaltung, die Aufforderung, alles Gegebene kritisch-skeptisch zu hinterfragen, um durch permanente Reflexion der Wahrheit immer näher zu kommen. Die Ironie soll den Widerstreit zwischen Bedingungen und Unbedingtem, zwischen Realem und Idealem bewußtmachen; sie

schwebt zwischen beiden als vermittelndes Element. Schöpferisch ist die Ironie, da sie den Geist zu ewigem Weiterforschen reizt, vernichtend zugleich, da sie keine platte Harmonie, keine Selbstzufriedenheit zuläßt. »Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, das unendlichen vollen Chaos«, sagt Schlegel im »Ideen-Fragment 69. Aus der »Verworrenheit«, die sie erzeugt, aus dem vorübergehenden Chaos schafft sie durch Negation, im dialektischen Sprung, einen neuen Standpunkt der Welt, bildet also weiter im Sinne der von den Romantikern angestrebten Universalität. Hier wird deutlich, daß das Prinzip des Ironisierens für das frühromantische Programm der progressiven Universalpoesie unerlässlich ist.

Aus der Philosophie leitete Friedrich Schlegel den Begriff der Ironie ab; als künstlerisches Prinzip sollte sie der Dichtung philosophische Würde verleihen. Im 42. »Kritischen Fragment« heißt es:

Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte; denn überall, wo in mündlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch, philosophiert wird, soll man Ironie leisten und fordern. [...] Freilich gibt's auch eine rhetorische Ironie, welche, sparsam gebraucht, vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen; doch ist gegen die erhabene Urbanität der Sokratischen Muse, was die Pracht der glänzendsten Kunstrede gegen eine alte Tragödie im hohen Stil. Die Poesie allein kann sich auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben und ist nicht auf ironische Stellen begründet wie die Rhetorik. Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirkliche transzendente Buffonerie. Im Innern die Stimmung, welche alles übersteigt und sich über alles Bedingte unendlich erhebt, auch über eigene Kunst, Tugend oder Genialität; im Äußern, in der Ausführung, die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo [Sänger komischer Rollen].

Auf die von Plato beschriebene Gesprächshaltung des Sokrates spielt Schlegel hier an, der sich unwissend stellte, immer wieder nachfragte, um sein Gegenüber allmählich in die Tiefe sicherer philosophischer Erkenntnis zu führen. Ähnliche erkenntnisfördernde Funktion schreibt Schlegel der romantischen Ironie zu, wobei er eines Dialogpartners nicht unbedingt bedarf, denn im fortwährenden Selbstgespräch, im unablässigen Prozeß des Behauptens und neuerlichen Korrigierens der erreichten Position sollte die Weiterbildung des denkenden Subjekts fortschreiten. Da auf diese Weise das Bedingte, Reale immer tiefer durchdrungen und der »Sinn fürs Weltall«, für die Unendlichkeit, genährt wird, gebraucht Schlegel die Metapher vom »göttlichen Hauch« der Ironie.

Für alle »mündlichen oder geschriebenen Gespräche« fordert

Schlegel die Haltung der Ironie mit dem Zusatz, daß »nur nicht ganz systematisch« philosophiert werde – nämlich ohne das Ziel einer bestimmten Erkenntnis. Die Romantiker streben danach, die Systeme aufzulösen, um ein Erstarren der Strukturen zu vermeiden und zur Vollendung im Unendlichen voranzuschreiten zu können; ganz unsystematisch aber sollte sich dieses dialogisch-kommunikative Philosophieren auch nicht vollziehen, sondern aus dem Ganzen der individuellen, selbständigen Ideen ein natürlicher Zusammenhang entstehen.

Im letzten Teil des Fragments spricht Schlegel die zwei widersprüchlichen Seiten der Ironie an: Im Inneren, vom Gehalt her gibt sie sich ernst und erhaben; das kritische Bewußtsein des Dichters über die Unzulänglichkeit der Welt, auch die eigene, verbirgt sich hinter dem scherzhaften Äußeren, der komischen Form. Der Ausdruck der »transzendentalen Buffoneie« ist extrem manieriert und verrätelnd: Friedrich Schlegel liebt das Spiel mit der Unverständlichkeit, die er in einem eigenen Aufsatz (:Über die Unverständlichkeit) auf widerum unverständliche Weise und mit einer gewissen intellektuellen Überheblichkeit rechtfertigt.

Das Wissen um den Abstand alles Gedachten und Geschaffenen zum Absoluten integriert das Leiden an den Begrenzungen des irdischen Lebens, das Schlegel mit einer fast aggressiv zu nennenden Geistestätigkeit zu kompensieren suchte. Ein gewisses selbstzerstörendes »Selbstvernichtung«-Prozeß enthalten, in dem Kierkegaard später einen verkaptten Nihilismus erkennen wollte: »Für die Ironie wird alles ein Nichts.« Die Ruhe- und Standortlosigkeit, die solche ironische Welthaltung zwangsläufig erzeugen mußte, führte bei Friedrich Schlegel wenig später zur radikalen Kehrtwendung, die mit der Konversion zum Katholizismus 1808 deutlich markiert ist.

So wie die Ironie das adäquate künstlerische Prinzip der romantischen Universalpoesie war, wurde das *Fragment* ihre »eigentlichste Form«. In beiden Fällen wird der Schnuscht nach dem Ganzen, nach Universalität Rechnung getragen, ohne das Wissen um die Vorläufigkeit der dichterischen Aussage zu leugnen. Im Fragment wird in knapper, pointierter, bisweilen witziger Form ein Gedankensplitter zu Papier gebracht, ein Anspruch auf logische Stringenz würde nicht erhoben; ganz im Gegenteil wollte das Fragment einen spontanen Einfall festhalten, Widerspruch war erwünscht, vor allem Weiterentwicklung des Gedankens. Der experimentelle Charakter war den Verfassern wichtig; eine Möglichkeit des Denkens sollte im Fragment zum Ausdruck kommen, kein fertig Gedachtes.

Der Vorgang des Philosophierens selbst zeigt sich im Fragment, die Suche nach Wahrheit, die auf diese Weise in Fluß gehalten wird. Das Fragment gibt dem dichtenden Subjekt ein Höchstmaß an Freiheit – einen »selbstbestimmten und selbstbestimmenden Gedanken« nennt es Friedrich Schlegel. Gleichwohl betonte er den eigenen ästhetischen Wert dieser Ausdrucksform: Ein in sich vollendetes Kunstwerk sollte das Fragment sein, in dem Inhalt und Ausdruck übereinstimmen. In der Gesamtheit aller Fragmente sollte die ersehnte Vereinigung des mannigfaltig Getrennten ein Stück weiter befördert werden. Im Bewußtsein des nie erreichbaren Ganzen schienen den Jenaer Romantikern die »Bruchstücke« die angemessene Ausdrucksform des Unterwegs-Seins; sie spiegelten die Heterogenität der Zeit. Für ein in sich abgeschlossenes Kunstwerk, wie es die Klassik forderte, schien ihnen die Zeit noch nicht reif.

Das Bruchstück schließt das Wissen um das verlorene Ganze und auch die Hoffnung ein, es wiederzuerlangen. Indem sich die Fragmente gegenseitig ergänzen und korrigieren, würde die Summe in sich bedingter, subjektiver Aussagen ein enzyklopädieartiges Buch der Bücher ergeben, ein objektives Ganzes. Novalis hatte den Plan einer solchen Enzyklopädie, für die er in seinem »Allgemeinen Brouillon« Gedanken über alle möglichen Wissensgebiete notierte, die er zu einer tieferen Einheit führen wollte. Auf das Ziel des zukünftigen Ganzen waren die Fragmente der Frühromantiker jedenfalls immer angelegt.

Die Offenheit des Fragments beinhaltet eine Aufforderung zum Weiterdenken. Als »Anfänge interessanter Gedankenfolgen – Texte zum Denken« bezeichnete Novalis seine Fragmente, als »Spielmarken [mit] einem transitorischen Wert« (an Just, 26. Dezember 1798). Auch die Vorstellung vom Fragment als Samen, der im Leser aufgehen und wachsen sollte, geht auf Novalis zurück: daher der Name »Blütenstaub«-Fragmente für die erste im »Athenäum« veröffentlichte Sammlung. Novalis' Ziel war, daß seine Texte weiter wirkten; den Gedanken des Symphilosophierens mit dem Leser formulierte er im Fragment 125: »Der wahre Leser muß der erweiterte Autor sein.« [Urfassung von »Blütenstaub«]

Friedrich Schlegel war der erste, der sich die Kunstform des Fragments zu eigen machte, wobei er sich durch die 1797 in deutscher Übersetzung erschienene Aphorismensammlung des französischen Schriftstellers Chamfort anregen ließ. Schlegels Fragmente sind als Abwandlungen des Aphorismus zu bezeichnen; uneinheitlich, nicht festlegbar, reichen sie vom knappsten, gestrich formulierten Gedanken bis zur regelrechten Abhandlung; blitzartige Erkenntnisse mischen sich mit Sentenzhaftem, Apodiktischem, Fragen, überraschenden Paradoxien, ein stechendes, stichelndes Moment enthalten

sie gern (Schlegel gebraucht selbst das Bild vom Igel). Schlegels Fragmente erschienen in drei Gruppen zwischen 1797 und 1800. Auch wenn die 451 Stücke umfassende zweite Sammlung, die sogenannten »Athenäums-Fragmente«, größtenteils von ihm selbst stammen (320), waren auch sein Bruder August Wilhelm, Schleiermacher und Novalis beteiligt; einige Fragmente sind regelrechte Gemeinschaftsprodukte – der Charakter des Symposiastens sollte auch dadurch manifest werden, daß kein Verfassernamen genannt wurde.

Kritik hatte für Friedrich Schlegel nicht nur eine die Literatur begleitende und ergänzende Funktion, sondern galt ihm als ein grundlegendes Moment der Poesie überhaupt. Kritisches Bewußtsein, ein Reflektieren der Bedingungen der Poesie, sollte das künstlerische Schaffen begleiten und eine »kritische Poesie« hervorbringen helfen. Einer Kritik redete Schlegel das Wort,

die nicht so wohl der Kommentar einer schon vorhandenen, vollendeten, verblühten, sondern vielmehr das Organon [Werkzeug], einer noch zu vollendenden, zu bildenden, ja anzufangenden Literatur wäre. Ein Organon der Literatur, also eine Kritik, die nicht bloß erklärend und erhaltend, sondern die selbst produzierend wäre, wenigstens indirekt durch Lenkung, Anordnung, Erregung.

Schlegels eigener dichterischer Versuch solch »kritischer Poesie«, der Roman »Lucinde«, kann auch als kritischer Essay über das Wesen der wahren Liebe bezeichnet werden.

Neben diesem die Poesie mitkonstituierenden Moment sollte die Kritik dazu beitragen, an vorhandenen Werken der Literatur wieder ein sicheres Kunstgefühl zu entwickeln. Was die Literaturkritik anbelangt, ging es Friedrich Schlegel nicht darum, Werturteile abzugeben, sondern das Werk zu charakterisieren, es gründlich zu verstehen und damit eine Aussage zu treffen über die Poesie als Ganzes.

In seinen 1797 erschienenen »Kritischen Fragmenten« (120) steht die aufschlußreiche Bemerkung: »Wer Goethes Meister gehörig charakterisierte, der hätte damit wohl eigentlich gesagt, was es jetzt an der Zeit ist in der Poesie. Er dürfte sich, was poetische Kritik betrifft, immer zur Ruhe setzen.« Friedrich Schlegel hat selbst kurz darauf in seinem Essay »Über Goethes Meister« ein Musterbeispiel poetischer Kritik gegeben.

Die Zeitschrift »Athenäum«

1797 nahm das Projekt der beiden Brüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel, eine eigene Zeitschrift zu gründen, konkrete Formen an, da es Zustimmungen mit den Herausgebern der verschiedenen Literaturzeitschriften gegeben hatte, an denen sie mitarbeiteten. Am 31. Oktober 1797 schrieb Friedrich an den Bruder:

Denk Dir nur den unendlichen Vortheil, daß wir alles thun und lassen können, nach unserem Gurdünken [...]. Ein anderer großer Vortheil dieses Unternehmens würde wohl seyn, daß wir uns eine Autorität in der Kritik machen, hinreichend, um nach 5–10 Jahren kritische Dicatoren Deutschlands zu seyn [...].

Im Mai 1798 erschien das erste Heft der »Athenäum« genannten Zeitschrift. Während im Namen an Athen als Symbol der Demokratie und politischen Freiheit erinnert wurde und ebensolcher demokratischer Geist in dem Publikationsorgan herrschen sollte, verstanden sich die Gründer als »Jakobiner der Poesie«, die alle Philosophie und Literatur unter ihre »kritische Guillotine« nehmen wollten. Als geistige Waffe sahen sie ihre Programmzeitschrift, als »unentbehrliches Organ der großen Revolution«.

Obwohl Friedrich Schlegel zunächst als alleinige Verfasser der Zeitschrift an sich und seinen Bruder dachte, wurde die angestrebte »Verbrüderung der Kenntnisse und Fertigkeiten« dann ausgeweitet auf die Freunde Schleiermacher und Novalis, die beiden Frauen Caroline Schlegel und Dorothea Veit und wenige andere, so daß schließlich doch eine gewisse Unterschiedlichkeit der Meinungen und Formen gegeben war. In der »Vorerinnerung« wird ausdrücklich die »Unabhängigkeit des Geistes« betont, die »keiner flachen Einseitigkeit aufgeopfert werden« sollte; geistige Einheit, keine Einseitigkeit sollte herrschen.

Nur drei Jahrgänge mit insgesamt sechs Heften erlebte die Programmzeitschrift der Frühromantiker; eine Auflage von 1250 war für ein so elitäres, schwer verständliches Publikationsorgan wirtschaftlich nicht tragbar. Dennoch hatten die wenigen Hefte für die Konstituierung der Romantik eine wichtige Funktion: Alle grundlegenden philosophisch-literarischen Positionen wurden darin zum erstenmal veröffentlicht. Die Entwicklung des frühromantischen Kreises läßt sich aus den verschiedenen Jahrgängen ablesen: Während zunächst Kritik und Universalität die wichtigsten Anliegen waren, wird zuletzt eine Tendenz zum Mystischen und Religiösen erkennbar.

Die gesetzgebende Wirkung für die gesamte Literatur in Deutschland, die sich Friedrich Schlegel von seiner Zeitschrift er-

hofft hatte, blieb aus. Im Gegenteil machte sich der exklusiv gebende Zirkel mit seinen polemischen Angriffen gegen alles Andersgesinnte überall Feinde. Die Zeitgenossen sparten nicht mit Kritik und Hohn: Kotzebues satirischer Angriff auf die hochgestochenen ›Athenäums-Beiträge‹, Der hyperboreische Esel oder Die Bildung unserer Zeitalter fand begeisterte Zustimmung. Im Namen der »deutschen vernünftigen Lesewelt« wurden die »schiefen Gedanken«, die »Schriften voller Präntion und leerer hochtrabender Phrasen, welche nahe an Unsinn grenzen. [...] widerlegt und verspottet«, wie Friedrich Nicolai in der ›Neuen Allgemeinen Deutschen Bibliothek‹ äußerte, »sehr wenige glaubten, daß der transzendente Idealismus, das ›Athenäum‹ und Tiecks Poesie etwas für das Zeitalter sonderlich Wichtiges wäre«.

Novalis

Friedrich Freiherr von Hardenberg, der sich als Dichter Novalis (wörtlich: der Neuland Gewinnende) nannte, war der wichtigste Mitleidner und Mitstreiter Friedrich Schlegels und ergänzte als Naturwissenschaftler dessen geschichtsphilosophische Überlegungen. Seine Fragmente und Notizen, die er während seiner gründlichen philosophischen Studien (Fichte, Kant, später Hemsterhuis) anfertigte, zeugen von seiner systematischen Suche nach einer neuen Poesie, die ihm Schlüssel zur Erkenntnis der Welt sein und die ersante Allgemeinheit wiederherstellen sollte. Das ›Blütenstaub‹-Fragment 16 und das Fragment 37 (›Fragmente und Studien 1797–1798‹) gehören neben dem zitierten 116. ›Athenäums-‹-Fragment F. Schlegels zu den wichtigsten Dokumenten der frühromantischen Poetik.

[...]. Wir träumen von Reisen durch das Weltall: ist denn das Weltall nicht in uns? Die Tiefen unsers Geistes kennen wir nicht. – Nach Innen geht der geheimnisvolle Weg. In uns, oder nirgends ist die Ewigkeit mit ihren Welten, die Vergangenheit und Zukunft. Die Außenwelt ist die Schattenwelt, sie wirft ihren Schatten in das Lichtreich. Jetzt scheint es uns freylich innerlich so dunkel, einsam, gestaltlos, aber wie anders wird es uns dünken, wenn diese Verfinsternung vorbei, und der Schattenkörper hinweggerückt ist. Wir werden mehr genießen als je, denn unser Geist hat entbehrt.

(›Blütenstaub-‹-Fragment 16)

In dem Fragment wird zum erstenmal die Bedeutung der Innenwelt, der Gemütskräfte für die romantische Dichtung hervorgehoben. Die verborgenen Tiefen des Geists – und darunter verstand Novalis: den lebendigen Seinsgrund des Menschen und der Welt – sind auf rein rationale Weise nicht zu erschließen, dazu bedarf es eines mystischen

In-sich-Zurückgehens, eines Versenkens in das eigene Ich. Da für Novalis alle Philosophie darauf hinauslief, einen immerwährenden Prozeß des Nachdenkens über sich, die Welt und den Zusammenhang des Ganzen in Gang zu halten, und die Poesie diesen Zweck praktisch umsetzen sollte, ist aus dem obigen Fragment auch eine poetische Anweisung herauszulesen.

Gleich der erste zitierte Satz artikuliert die Sehnsucht des Menschen nach einem freieren höheren Dasein; mit der anschließenden Frage (»ist denn das Weltall nicht in uns?«) spricht Novalis die Analogie von Makro- und Mikrokosmos, von Universum und Mensch, an. Für ihn war das Weltall nach dem gleichen Plan gebaut wie der menschliche Geist (vgl. Schellings Identitätssystem, S. 32), so daß der Weg nach innen, in das Unbewußte, Aufschluß geben konnte über die Ewigkeit und das unbegreifliche Universum. Im 109. ›Blütenstaub-‹-Fragment sagt Novalis, daß die »geistige Gegenwart« im Gegensatz zur »gewöhnlichen Gegenwart« Vergangenheit und Zukunft »durch Auflösung identifizieren« kann; durch die Kraft des Geistes also wird das Ewige erfahrbar.

Wichtig für die Romantiker war die Unterscheidung von Wirklichem und Wahrem. Wenn Novalis die Welt der Erscheinungen als »Schattenwelt« bezeichnet, die das Innere verdunkle und den Menschen einsam mache, stellt er der empirischen Wirklichkeit, die doch im allgemeinen als wahr angesehen wird, das innere Lichtreich, das zu echter Erkenntnis führe, entgegen. Erst durch Abstrahieren von der die Wahrheit verstellenden Körperwelt gelingt die Annäherung an den verborgenen Seinsgrund. Phantasia, Ahndung und schöpferische Kräfte bilden jenes innere Organ, das zur Erkenntnis der verborgenen Lichtwelt befähigt. Der Dichter, der nach Novalis' Verständnis ein Seher des Zukünftigen ist, hat die Aufgabe, kraft seines inneren Vermögens die schönere Welt vorzubilden, Gestalt werden zu lassen.

Novalis verstand den geheimnisvollen Weg nach Innen durchaus nicht als Gegensatz zur rationalen Weltverfahung, sondern als Ergänzung. Da bei dem zur Synthese drängenden Dichter alles Gedachte immer einer dialektischen Entgegensetzung bedurfte, formulierte er in einem der folgenden ›Blütenstaub-‹-Fragmente (24) die Notwendigkeit des »wirksamen Blicks nach Außen«, der die »absondernde Beschauung unsers Selbst« wieder aufhebt: Die Vermittlung zwischen Innen- und Außenwelt sollte das Ziel des Dichters und Philosophen sein.

Novalis war nicht nur der träumende, irrationale, weltfremde Dichter, als der er, einseitig verfälschend, gerne dargestellt wird, sondern auch entdeckungsfreudiger Naturwissenschaftler; er hatte neben Mathematik, Physik und Chemie auch Bergwissenschaften

und Geologie studiert. Was ihn interessierte, war das Analogon hinter den verschiedenen Disziplinen, der allumfassende Plan, dem das Weltganze folgen mochte; seine naturphilosophischen Spekulationen, die die Grundüberzeugung »*Alle Wissenschaft ist Eine*« bestätigen sollten, verstand er als Vorbereitung, auch im wirklichen Leben der Menschen die Vereinzelungen und Trennungen wieder aufzuheben. Das folgende, berühmte gewordene Fragment spricht von der poetischen Tätigkeit wie von einer mathematischen Aufgabe:

Die Welt muß romanisiert werden. So findet man den ursprünglichen] Sinn wieder. Romanisieren ist nichts, als eine qualifizierte Potenzierung. Das niedere Selbst wird mit einem bessern Selbst in dieser Operation identifiziert. So wie wir selbst eine solche qualitative Potenzreihe sind. Diese Operation ist noch ganz unbekannt. Indem ich dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe so romanisiere ich es – Umgekehrt ist diese Operation für das Höhere, Unbekannte, Mystische, Unendliche – dies wird durch diese Verknüpfung logarithmisiert – es bekommt einen geläufigen Ausdruck.

(Fragmente und Studien 1797–1798⁴, 37)

Schon durch das Vokabular schafft Novalis eine ungewohnte Beziehung zwischen Mathematik und Kunst, deutet er auf den untergründigen Zusammenhang zwischen beiden Bereichen. Eines solchen vertiefenden Reizes bedurfte es nach seinen Vorstellungen, um die sinrentleerte, nur mehr als »rote Wiederholung« erlebte Gegenwart mit andern Augen anzusehen. Der ursprüngliche Sinn, der Geist hinter den Erscheinungen, der mit der immer besseren Kenntnis der Welt, aber auch in der Routine des Alltags verloren gegangen war, sollte durch neue, bewußte »Operationen« wieder entdeckt werden.

Durch Umkehrung des Gegebenen, durch Erhöhung (>Potenzierung«) und Mystifikation sollte das prosaische Leben wieder anziehender werden, wobei das Höhere, das Göttliche, oder wie immer das Weltgeheimnis genannt wird, »logarithmisiert«, d. h. erniedrigt und gewöhnbar gemacht würde. Der Geist des Menschen sollte auf diese Weise aus seiner Lethargie gerissen, das scheinbar Verstandene, zu Formeln Erstarre, wieder in Frage gestellt werden und somit eine grundsätzliche Veränderung der Lebensstellung erfolgen. Novalis stellte sich vor, daß der Leser, dem Dichter gleich, sich über sein niederes Selbst erheben und den höheren Menschen in sich ansprechen und reizen würde, daß er sich immer mehr in den angenommenen fiktiven Zustand verwandeln und durch die ständige Vermittlung zwischen Idealem und Realem die Harmonie des Weltganzen immer näher rücken würde. Von seinem »magischen Idealismus«, indem die

Dichtung den Menschen darstellt, »wie er sein könnte, nicht wie er ist«, erhoffte sich Novalis die Verwandlung des Lebens in Poesie, d. i. die Rückkehr des Goldenen Zeitalters.

1.9 Phasen der Romanik

In der deutschen Romanik, deren wichtigste Zeugnisse etwa aus der Zeit zwischen 1796 und 1835 stammen, bildet die progressive *Friühromanik*, die sich in Jena und Berlin um die Gebrüder August Wilhelm und Friedrich Schlegel gruppierte, einen ersten Höhepunkt. Die wesentliche Leistung dieser geschlossensten Phase der Romanik lag in der philosophisch-theoretischen Begründung einer neuen Dichtung, die nach den Entwürfen ihrer Schöpfer das gesamte Leben umfassen und von Grund auf verändern sollte. Den revolutionären Elan hatten die Wortführer der Jenaer Romanik, Friedrich Schlegel und Novalis aus den Ereignissen in Frankreich gewonnen, die sie als Zeichen eines allgemeinen gesellschaftlichen Umbruchs deuteten; daneben war es die Philosophie Johann Gottlieb Fichtes, die ihren Radikalismus und ihren Glauben an die Veränderbarkeit der Welt stützte.

Der Jenaer Zirkel, der die romanische Schule konstituierte, bestand im Grunde nur vom September 1799 bis zum April 1800; August Wilhelm Schlegel, seit 1797 Professor in Jena, und seine Frau Caroline bildeten gewissermaßen den Kern; sie nahmen 1799 den Bruder Friedrich und Dorothea Veit-Mendelssohn, die er in Berlin kennengelernt hatte, bei sich auf; Ludwig Tieck und seine Frau Amalie gesellten sich zu dem Kreis, zu dem dann noch Fichte und Schelling, zeitweise auch Novalis zählten. Der Jenaer »Geisterfamilie«, wie die sich regelmäßig im Schlegel-Haus treffende Gruppe auch genannt wurde, waren intensive Freundschaftsbeziehungen zwischen Friedrich Schlegel und Novalis (seit 1793), Friedrich Schlegel und Schliermacher, die 1797–1799 in Berlin unter einem Dach gelebt hatten, und zwischen Ludwig Tieck und dem früh verstorbenen Heinrich Wackenroder vorausgegangen, in denen bereits wichtige Ideen entwickelt, vor allem der betrübende geistige Austausch ganz unterschiedlicher Individuen praktiziert worden waren.

Die hohe Zeit der romanischen Geselligkeit, des so außerordentlich produktiven Symphilosophierens und Sympoetierens, dauerte nur kurze Zeit; August Wilhelm und Caroline Schlegel verließen wie die Tiecks, bereits Mitte 1800 Jena; Novalis starb im März 1801, Friedrich Schlegel und Dorothea Veit zogen im April 1801 wieder

nach Berlin. Noch einmal bildete sich um A. W. Schlegel, als er 1801–1804 in Berlin seine Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst hielt, ein romantischer Kreis, zu dem Friedrich de la Motte-Fouqué und Adelbert von Chamisso gehörten, doch auch diese Gruppe löste sich auf, als ihr geistiger Mittelpunkt Berlin verlassen hatte, das heißt: als A. W. Schlegel der berühmten französischen Schriftstellerin Germaine de Staël an den Genfer See gefolgt war.

In der zweiten Phase, der Heidelberger oder *Hochromantik* um Achim von Arnim, Clemens Brentano, Joseph Görres und Joseph von Eichendorff (ab 1805) gab es keinen festen, regelmäßig zusammenkommenden Dichterkreis. Auch hier waren es vor allem Zweierfreundschaften, und zwar keineswegs spannungslos (sieht man einmal von der Symbiose der Brüder Grimm ab), in denen ein neues Dichtungsverständnis entwickelt wurde: die »Herzbruderschaft« zwischen Arnim und Brentano führte zur entscheidenden poetischen Wende durch die gemeinsame Herausgabe der *Volksliedsammlung* »Des Knaben Wunderhorn«. In bewußter Distanzierung von dem intellektuellen Anspruch der Jenaer, die in ihren Augen wiederum die Klüft zwischen einer kleinen geistigen Elite und dem ungebildeten Volk vertieft hatten, setzten Arnim und Brentano auf die verbindende Kraft volkspoetischer Dichtungsformen; anstelle der »kalten Schlegelschen Kritikluft« wollten sie nur konstruktives »Bessermachen und Amerkennen« für ihre *Volksliedsammlung* gelten lassen. Die Beschäftigung mit der *Volkspoesie*, die an Bestrebungen des Sturm und Drang anknüpft (man denke an Herders »*Volkslieder*«, 1779), leitete eine Rückbesinnung auf die eigene nationale Vergangenheit ein und verband sich rasch mit den patriotischen Bestrebungen angesichts der drückenden Napoleonischen Okkupation.

Joseph von Eichendorff war nur lose mit den Heidelbergern verbunden; als Student, in den Jahren 1807/08, hatte er die Vorlesungen von Joseph Görres besucht, ansonsten verkehrte er im Freundeskreis des poetisch dilettierenden Grafen von Loeben. Später, zwischen 1810 und 1812, kam Eichendorff mit Friedrich und Dorothea Schlegel in Wien zusammen. Zwischen den einzelnen romantischen Zirkeln gab es also durchaus Verbindungen.

In der *Hochromantik* wurde vor allem gedichtet, nicht theoretisiert; die Mannigfaltigkeit der Produktion zeichnet diese Phase aus, die kaum auf einen gemeinsamen Nenner zu bringen ist. Ihre Gegner, um der besseren Angriffsfläche willen, nahmen sie gern als Einheit: Vor allem Johann Heinrich Voß versuchte Heidelberg zu einer Hochburg des Klassizismus zu machen (wie er ihn verstand), und Heinrich Heine prägte die Bezeichnung »romantische Schule«, nachdem er sich von seinen romantischen Anfängen distanziert hatte.

Zur *Spätromantik* (ab 1820), in der der politisch-gesellschaftliche Restaurationskurs in begrenztem Maße mitvollzogen wurde, gehört die sogenannte Schwäbische Schule um Ludwig Uhland, Justinus Kerner, Gustav Schwab; der süddeutsche Frühparlamentarismus hatte, gestützt auf die Rechtsgleichheit der Bürger, relativ erträgliche Verhältnisse geschaffen. Kennzeichnend für diese Spätphase ist eine gewisse Anpassung an den Publikumsgeschmack, die eine erhebliche Popularisierung insbesondere der lyrischen Produktion zur Folge hatte. Daneben gab es einen katholisch ausgerichteten Romantikerkreis um den 1827 zum Professor der Geschichte ernannten Joseph Görres in München, zu dem unter anderen F. W. J. Schelling und zeitweilig Clemens Brentano zählten.

Genaue Abgrenzungen, pauschale Zuordnungen sind immer problematisch, denn keine der romantischen Phasen war so homogen, daß sie nicht Raum geboten hätte für ausgeprägte Individualität, die in der Romantik erst zum eigentlichen poetischen Wert wurde – wie die in diesem Buch vorgestellten Dichtungen zeigen werden.

2.1 Zur Poetik:

Friedrich Schlegel, Brief über den Roman

Während der Roman in der Ästhetik der Klassik noch als mindere Gattung angesehen wurde, avancierte er in der Romantik – nachdem es mit Goethes ›Wilhelm Meisters zu einer positiven Neubewertung gekommen war – zur eigentlichen Ausdruckform der ›Moderne‹. Dabei führte Friedrich Schlegel, der wichtigste Theoretiker der frühromantischen Bewegung, den Roman über alles Gattungsspezifische hinaus, befand er doch als ein Charakteristikum der ›progressiven Universalpoesie‹, daß sie ›alle getrennten Gattungen der Poesie wieder vereinigen‹ müsse. Nur der Roman konnte seiner Meinung nach solch allumfassende poetische Darstellung leisten, beispielsweise ›historische Partien, rhetorische, dialogische‹ miteinander verbinden, konnte ›Poesien jeder Art, lyrische, epische, Romanzen, didaktische‹ in sich aufnehmen und zu einem mannigfaltigen Ganzen mischen (›Geschichte der europäischen Literatur‹ von 1803). Der romantische Geist mache den Roman aus, erklärte Schlegel; wenn dieser anwesend sei, sei das Kriterium des Romantischen, und das heißt auch: des Romanartigen erfüllt, gleichgültig, ob es sich, dem *Buchstaben* nach, um ein episches Werk, ein Drama oder Lyrik handle. Mit der Maxime, alle Dichtung (›Poesie‹) müsse romanisch sein, erübrigten sich alle Gattungsfragen.

Es versteht sich bei der von Schlegel erhobenen Forderung nach Universalität von selbst, daß der ideale Roman nie ganz, sondern nur annäherungsweise erreicht wird; auch kann es keine klare, umfassende Definition des Romans geben. Schlegel hat denn auch statt einer systematischen Theorie seine Gedanken dazu, mit anschaulichen Beispielen versehen, in einem ›Brief über den Roman‹ niedergelegt; als Teil des ›Gesprächs über die Poesie‹, einer fiktiven Auseinandersetzung zwischen kunstbegeisteren Freunden (in denen man Züge des Jenaer Romantikerkreises erkennen kann) über Fragen der Poetik, bekommt auch der ›Brief über den Roman‹ den Charakter spontaner Rede, die eine assoziative Gedankenführung erlaubt. In dem Abschnitt geht ›Antonio‹ zunächst auf den Einwand der Gesprächspartnerin ›Amalia‹ ein, Jean Pauls Romane seien keine Romane, ›sondern ein buntes Allerlei von kränklichem Witz. [...] Die Individualität des Menschen sei viel zu sichtbar und noch dazu eine solche!‹

Den ›kränklichen Witz‹ verteidigt Schlegel als natürlichen Ausdruck der ›kränklichen Verhältnisse‹ seiner Zeit, setzt das ›bunte Allerlei‹ gleich mit dem ›Grotesken‹, indem er in Jean Pauls ›Grotesken und Bekenntnissen noch die einzigen romantischen Erzeugnisse unseres unromantischen Zeitalters‹ sieht. Am Beispiel der humoristischen Romane Sternes und Diderots entwickelt er den Begriff der ›Arabeske‹, die als ›witzige Spielgemälde‹ auch in der bildenden Kunst bekannt sind, als Gestaltungsform der Phantasie, wobei er Jean Paul noch über Sterne stellt, weil seine Phantasie ›weit kränklicher, also weit wunderlicher und fantastischer‹ sei.

In der Rede über die Mythologie, die ebenfalls Teil des ›Gesprächs über die Poesie‹ ist, bezeichnet ›Ludoviko‹ die Arabeske als ›die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Fantasie‹, charakterisiert sie (die jetzt auch ›Witz‹ genannt wird) als ›künstlerlich geordnete Verwirrung‹, ›eine reizende Symmetrie von Widersprüchen‹ und ›wunderbaren ewigen Wechsel von Enthusiasmus und Ironie, der selbst in den kleinsten Gliedern des Ganzen lebt‹. Die Arabeske bzw. der Witz stellen also nach Schlegel die von den Romantikern ersähten integrierende Ganzheit her.

Auch den Tadel Amalias, daß Jean Paul ›sentimental‹ sei, arbeitet Schlegel in seine Begriffsbestimmung des Romans ein: ›nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimental Stoff in einer fantastischen Form darstellt‹. Schlegel bestimmt das Sentimentale als eine Art vergeistigtes Gefühl, als ›Geist der Liebe‹, der alles Materielle, Individuelle auf eine höhere Einheit bezieht und dem Roman seinen progressiven Charakter gibt.

[...] der Geist der Liebe muß in der romantischen Poesie überall unsichtbar sichtbar schweben. [...] es ist der heilige Hauch, der uns in den Tönen der Musik berührt. [...] Er ist ein unendliches Wesen und minichnen haftet und klebt sein Interesse nur an den Personen, den Begebenheiten und Situationen und den individuellen Neigungen; für den wahren Dichter ist alles dieses, so innig es auch seine Seele umschließen mag, nur Hinderung auf das Höhere, Unendliche, Hieroglyphe der Einen ewigen Liebe und der heiligen Lebensfülle der bildenden Natur.

Der ›Geist der Liebe‹, der in seiner Rätselhaftigkeit nur von der Phantasie erfaßt werden kann, macht aus den mannigfaltigen Bestandteilen des Romans eine ›poetische Einheit‹. Ursprünglich ganz in den Dienst göttlicher Offenbarung gestellt, kann sich die Phantasie in der enggötteren Gegenwart nur mehr als Witz äußern, der zwischen der beengenden Wirklichkeit und dem unendlichen Göttlichen vermittelt und in der Gestalt der Arabeske zur Darstellung kommt.

Neben der arabeskenhaften Form und dem sentimentalen Geist verlangt Schlegel vom Roman, daß er auf »wahre Geschichte« gegründet sei und »Bekennnischarakter« habe, mit anderen Worten: daß er die Individualität des Zeitalters wie des Dichters zum Ausdruck bringe.

2.2 Frühromantisches Manifest:

Wilhelm Heinrich Wackenroder/Ludwig Tieck,
Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders
Phantasien über die Kunst

Im Herbst 1796 erschien anonym das schmale Bändchen »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders«, das, zusammen mit den zwei Jahre später ebenfalls von Ludwig Tieck herausgegebenen »Phantasien über die Kunst«, als Ausgangspunkt der romantischen Bewegung in Deutschland anzusehen ist. Die Verherrlichung des Mittelalters bzw. der Renaissance als einer goldenen Zeit, in der der Künstler, in einfachen, stillen Verhältnissen lebend, aus der Einheit mit dem Christentum seine Werke geschaffen habe; die Heiligung der Kunst zu einer neuen Religion, wobei der Künstler zum außerordentlichen Menschen, ja zum »Gebenedeiten« erhöht wird; die Vorstellung des Geheimnisvollen der Kunst, die – da göttlichen Ursprungs – nicht erklärt, nie ganz entziffert werden könne; die Begeisterung für die Musik als der höchsten Form künstlerischen Ausdrucks: das waren Stichworte, Anschauungen, die für die Epoche der Romantik bestimmend wurden. Mit der Figur seines modernen Tonkünstlers Joseph Berglinger, der am Konflikt zwischen seinem Egoismus und der nüchternen Realität zugrundegeht, eröffnete Wackenroder die Reihe der Künstlerromane der Romantik. Neben den hehlenden und beseligenden Aspekten der Kunst werden auch ihre gefährlichen, dämonisch verführerischen Züge thematisiert, kommen Zweifel am sozialen Wert, ja an der Existenzberechtigung des Künstlers, nihilistische Welangst und Verzweiflung zum Ausdruck; damit weisen die Berglinger-Aufsätze über die Romantik hinaus ins 20. Jahrhundert.

Nach dem beachtlichen Erfolg der »Herzensergießungen« konnte Tieck es wagen, im Fortsetzungsband »Phantasien über die Kunst« sich und seinen Freund Wilhelm Heinrich Wackenroder, der gerade im Alter von 25 Jahren gestorben war, als Autoren zu nennen, wobei er den Anteil jedes von ihnen in den beiden Büchern genau

feststellte, dann aber doch zugab, in einigen Arbeiten nicht mehr genau trennen zu können zwischen Wackenroders und seinen eigenen Gedanken. Bis heute beschäftigt die Diskussion, welche Abschnitte aus Tiecks bzw. aus Wackenroders Feder stammen, die wissenschaftliche Forschung. Entscheidend ist aber die Tatsache, daß hier eine wechselseitige Betrachtung, ein inniges Verschmelzen von Ideen und Anschauungen stattgefunden hat, zum ersten Mal ein gemeinschaftliches Werk aus einem Freundschaftsbund entstanden ist, wie es die Jenaer Romantiker dann als »Sympoese« propagierten.

Die »Herzensergießungen« hat im wesentlichen Wackenroder verfaßt (nur vier der insgesamt 18 Stücke stammen von Tieck), daher wird im folgenden er als Autor genannt. In der Vorrede zur zweiten Auflage von 1814 schreibt Tieck von seinem Freund, er habe ein frommes und reines Gemüt, »von einer echten durchaus kindlichen Religiosität geläutert«, besessen. Damit schuf er jenes Klischee vom »seraphisch-sanftmütigen Dichterjüngling«, das sich bis in unser Jahrhundert gehalten hat; daß Wackenroder indes auch gefährliche Ausgeliefert, vermittelte die Aufsätze über den Musiker Berglinger, die in gewisser Weise Wackenroders eigene Existenz spiegeln. In der oben genannten Vorrede nimmt Tieck auch auf die Entstehung der Aufsätze Bezug: Die gemeinsamen Reisen während der Erlanger Studienzeit nach Nürnberg, Pommersfelden, Bamberg, Bayreuth hätten Wackenroders Begeisterung für die aldeutsche Kunst entzündet; im süddeutschen Raum habe der aus Berlin stammende protestantische Freund den sinnberauschenden Katholizismus kennengelernt, der ihn tief beeindruckt hätte. Die Konversion eines jungen deutschen Malergesellen zum »alten Glauben« ist denn auch Gegenstand eines Stückes der »Herzensergießungen«, das, obwohl von Tieck ausgeführt, auf Wackenroders Erleben zurückgeht.

Die Maske eines naiven Klosterbruders habe Wackenroder bewußt gewählt, um »sein frommes Gemüt, seine andächtige Liebe zur Kunst freier ausdrücken zu können«, schreibt Tieck im Nachwort zu seinem Roman »Franz Sternbalds Wanderungen«, der ebenfalls als Gemeinschaftswerk geplant war. »Einen neuen Alter zur Ehre Gottes aufzubauen«, ist das Bestreben des Klosterbruders; mahnend und polemisierend, belehrend oder auch einer Predigt gleich verkündet er seine neue Kunstlehre:

Bildnisse werden betrachtet als Jahrmärkte, wo man neue Waren im Vorübergehen beurteilt, lobt und verachtet; und es sollten Tempel sein, wo man in stiller und schweigender Demut und in herzerhebender Einsam-

keit die großen Künstler, als die höchsten unter den Irdischen, bewundern und mit der langen, unverwandten Betrachtung ihrer Werke in dem Sonnglanz der entzückendsten Gedanken und Empfindungen sich erwärmen möchte.

Ich vergleiche den Genuß der edleren Kunstwerke dem *Gebet* [..] Harter, wie beim Gebet, auf die seligen Stunden, da die Gunst des Himmels ewigeres mit höherer Offenbarung erleuchtet; nur dann wird eure Seele sich mit den Werken der Künstler zu *einem* Ganzen vereinigen. Ihre Zaubergesalten sind stumm und verschlossen, wenn ihr sie kalt anseht; euer Herz muß sie *zuerst* mächtiglich anreden, wenn sie sollen zu euch sprechen und ihre ganze Gewalt an euch versuchen können. [..]

[Die Werke herrlicher Künstler] sind nicht darum da, daß das Auge sie sehe, sondern darum, daß man mit entgegenkommendem Herzen in sie hinein-gehe und in ihnen lebe und atme. Ein köstliches Gemälde ist nicht ein Paragraph eines Lehrbuchs, den ich, wenn ich mit kurzer Mühe die Bedeutung der Worte herausgenommen habe, als eine unnütze Hilfe liegenlasse: vielmehr währt bei vorrefflichen Kunstwerken der Genuß immer, ohne Aufhören, fort. Wir glauben immer tiefer in sie einzudringen, und dennoch regen sie unsere Sinne immer von neuem auf, und wir sehen keine Grenze ab, da unsre Seele sie erschöpft hätte. Es flammt in ihnen ein ewig brennendes Lebensöl, welches nie vor unsern Augen verlischt. [..]

Das Hauptsächlichste ist, daß man nicht mit verwegnem Mut über den Geist erhabener Künstler sich hinwegzuschwingen und, auf sie herabschend, sie zu richten sich vermesse: ein törichtes Unnehmen des eteln Stolzes der Menschen: Die *Kunst* ist *über* dem Menschen: wir können die herrlichen Werke ihrer Geweihten nur bewundern und verehren und, zur Auflösung und Reinigung aller unserer Gefühle, unser ganzes Gemüt vor ihnen aufzun.

(Wie und auf welche Weise man die Werke der großen Künstler der Erde eigentlich betrachten und zum Wohl seiner Seele gebrauchen müsse)

Seiner eigenen Gegenwart gegenüber nimmt Wackenroder eine kritisch-distanzierte Haltung ein; er wendet sich gegen den profanen Kunstkonsum seiner Zeitgenossen und gegen das rein verstandesmäßige Erfassen und Beurteilen der Kunst; für den Klosterbruder ist sie nicht schulmäßig erlernbar, sondern nur zu erfüllen. Wider die kalten Vernünftler, die von Kunstingen sprechen, ohne das Wunderbare, Heilige auch nur zu ahnen, setzt er seinen ganzen Enthusiasmus, die Fülle seines Herzens, die ihm Kunst zum verwandlenden Erlebnis werden läßt – zur Andacht, zum Gottesdienst. Einer *inno mystica* gleich wird in dem obigen Zitat das Verschmelzen des Betrachters mit dem Geist des Künstlers geschildert.

Da für Wackenroder alle große Kunst von Gott ausgeht und zu seinem Ruhm entstanden ist, ergibt sich für ihn selbstverständlich die Forderung nach Toleranz gegenüber den verschiedenen Kunstrichtungen und -auffassungen; jedes System aber beengt, normiert und wertet, anstatt den verschiedenen Ausprägungen des einen

»himmlischen Lichtstrahls« ihren Raum zu lassen. »Wer ein System glaubt, hat die allgemeine Liebe aus dem Herzen verdrängt«, sagt der Klosterbruder und pointiert seine Abneigung gegen Regeln und Kategorien, die die »Einheit in der Mannigfaltigkeit« übersetzen: »Aberglaube [ist] besser als Systemglaube.«

Ganz in Schillers »sentimentalischem« Sinn trauert der Autor der verlorengegangenen Einheit von Leben, Kunst und Religion vergangenem Paradiesischer Zeiten nach. Dem Mittelalter als der Blüte- und Heldenzeit der Kunst konfrontiert er die kalt-vernünftige und eitle, sich nur in Nachahnungsversuchen erschöpfende Kunst seiner Zeit. Der göttliche Raffael, der die ideale Schönheit zu höchster Vollkommenheit verklärt habe, und Albrecht Dürer, der große, eher realistische Maler, stellen für Wackenroder den Gipfel der Kunst dar, sind ihm Offenbarungen des Göttlichen.

Der italienischen Renaissance widmet Wackenroder sein Hauptinteresse. Neben dem Beitrag über Raffael enthält das Bändchen Ausführungen über Leonardo da Vinci, Michelangelo, Fra Angelico, Giotto u. a. In Geschichten, Anekdoten und Legenden will Wackenroder den Künstlercharakter schlechthin veranschaulichen, »wie er sich so mannigfaltig in den verschiedenen einzelnen Menschen« zeigt. Gemeinsam sei »den Alten«, bemerkt er gegenwartskritisch, daß sie sich in »demütiger Einfalt« den heiligen Gegenständen widmen und nichts von dem »eiden Farbenprunk der heutigen Künstler« wußten. An die historische Wahrheit hält sich Wackenroder nicht unbedingt und verändert sie schon mal, um seinen Standpunkt zu bekräftigen.

Ein besonderes Verdienst Wackenroders ist die Wiederentdeckung Albrecht Dürers, den er den bewundernden italienischen Meistern als ebenbürtigen Künstler zur Seite stellt. »Nicht bloß unter italienischem Himmel, unter majestätischen Kuppeln und korinthischen Säulen; – auch unter Spitzgewölben, krausverzieren Gebäuden und gotischen Türmen wächst wahre Kunst hervor.« Oder: »Liegt Rom und Deutschland nicht auf *einer* Erde?« Das waren provokante Antworten auf den Klassizismus und die von Winckelmann ausgelöste Antikenverehrung. »Meinen Albrecht«, »mein geliebter Dürer« nennt Wackenroder in seinem Aufsatz Ehrengedächtnis unseers ehrwürdigen Ahnherrn Albrecht Dürer« den »echt vaterländischen Maler«, um dessen Willen er gern Deutscher ist. Das »ernsthafte, gerade und kräftige Wesen« des Deutschen sieht er in Dürers Bildern »treu und deutlich eingepägt« – aber dieser »festbestimmte deutsche Charakter sei ebenso wie die deutsche Kunst verloren« gegangen.

Eine antirationalistische Welt- und Kunstauffassung vertritt Wackenroder in seinem Buchlein: Gegen das Licht der Aufklärung, die

die »Geheimnisse des Himmels« zu erkunden gebot, verteidigt er die »dunkeln Gefühle«, das Nicht-Wissen; der wissenschaftliche Erkenntnisdrang bedeute auch Annäherung und verhindere die wahre Gotteserkenntnis. Von zwei wunderbaren Sprachen und deren geheimnisvoller Kraft heißt der Abschnit, in dem Wackenroder die (gewöhnliche) Sprache der Worte abwertet, die zur Beherrschung, auch Ausbeutung der Erde diene, aber nur den intellektuellen Zugang zu den irdischen Dingen herstelle, nicht das ganze Wesen des Menschen, Sinne und Geist, umfasse. Von den beiden anderen Sprachen, von Natur und Kunst, sagt er aber:

Die eine der Sprachen, welche der Höchste selber von Ewigkeit zu Ewigkeit fortrredet, die ewig lebendige, unendliche Natur, zieht uns durch die weiten Räume der Lüfte unmittelbar zu der Gottheit hinauf. Die Kunst aber [...] schließt uns die Schätze in der menschlichen Brust auf, richtet unsern Blick in unser Inneres und zeigt uns das Unsichtbare. Ich meine alles, was edel, groß und göttlich ist, in menschlicher Gestalt.

An Winckelmanns Kunstauffassung der »edlen Einfach und stillen Größe« mag solche Anschauung anknüpfen, und auch das vom Klosterbruder vertretene Harmonie-Ideal erinnert an klassische Positionen. Dennoch ist Wackenroder mit seinem Gefühlskult und Irrationalismus alles andere als ein Verfechter des Klassizismus, sondern Wegweiser in die Romantik, was etwa die Mittelalterverklärung, die Musikbegeisterung und Künstlerproblematik anbelangt – wobei er durchaus Elemente von Empfindsamkeit, Sturm und Drang und der Klassik aufnimmt.

Joseph von Eichendorff, der kundige Kritiker der Romantik, griff das in den »Herzensergießungen« formulierte rein ästhetische Glaubensbekenntnis heftig an, nämlich die »Einseitigkeit, womit Wackenroder Natur und Kunst oder mit anderen Worten: das Gefühl, als den sichersten, unmittelbarsten, ja einzigen Weg zur Erfassung der göttlichen Dinge überhaupt aufgestellt«. Weder der Kunst noch der Religion (die im Kern eben auf das Wort zur Vermittlung gründet) würde solche »ästhetische Religion« gerecht, sondern ein Dilettantismus auf beiden Gebieten sei die Folge. Vor allem an dem »Brief eines jungen deutschen Malers in Rom an seinen Freund in Nürnberg, der die Konversion zum alten Glauben beschreibt, macht Eichendorff seine Kritik an Wackenroders falsch verstandener Gefühlsempfindung fest. Den allein aus der großartigen Wirkung von Musik und Heiligenbildern und nicht zuletzt aus der Liebe zu einem römischen Mädchen resultierenden Glaubenswechsel bezeichnet er als eine »zufällige, musikalisch-luftige Bekehrung« ohne jede Dauer. Dabei sollte man nicht vergessen, daß der überzeugte Katholik Eichendorff

als Kultusbeamter im protestantischen Preußen zuständig war für Angelegenheiten des Katholizismus.

Am Ende der »Herzensergießungen« wendet sich der Klosterbruder aus den heiligen verflossenen Zeiten in die Gegenwart; er erzählt die Lebensgeschichte seines Freundes Joseph Berglinger, schlägt dabei einen ganz anderen Ton an: Die bisher wehevolle Sprache wird nüchterner, epischer, der Predigstil wird aufgegeben, man spürt die innere Anteilnahme des Autors an den Leiden seines Helden.

Joseph Berglinger, der empfindsame Schwärmer und Phantast in der Nachfolge von Goethes »Werther«, ist von früh an von der Musik fasziniert, »sein Inneres [ward] ganz und gar zur Musik, [...] und sein Gemüt, von dieser Kunst gelockt, [schweifte] immer in den dämmernden Irrgängen poetischer Empfindung umher«. Berglinger steigert sich, vornehmlich bei feierlicher Kirchenmusik, in einen Rauschzustand, in eine ätherische Phantasiewelt, die ihn allmählich den gewöhnlichen Menschen ganz entfremdet. Die Diskrepanz zwischen der elenden Realität und dem Glück des Musikgenusses verschärft sich immer mehr, so daß er zwischen Taumel und tödlicher Leere hin- und hergetrieben wird.

Vom Vater gezwungen, den Arztberuf zu erlernen, müht sich Berglinger eine Zeitlang in dem falschen Fach, flieht dann aber in die nahe Residenzstadt, um bei seinem Onkel Musik zu studieren. Auch hier erlebt der Träumer und Enthusiast zunächst bittere Enttäuschungen, denn Musik zu genießen ist etwas ganz anderes als sie gründlich zu erlernen. »Daß ich, statt frei zu fliegen, erst lernen mußte, in dem unbehilflichen Gerüst und Käfig der Kunstgymnastik herum zu klettern! Wie ich mich quälen mußte, erst mit dem gemeinen wissenschaftlichen Maschinen-Verstande ein regelrechtes Ding heraus zu bringen, eh' ich dran denken konnte, mein Gefühl mit den Tönen zu handhaben! – es war eine mühselige Mechanik...« Die Ablehnung des Handwerksmäßigen der Kunst, das gelehrt und gelernt werden kann, gehört mit zum künstlerischen Glaubensbekenntnis des Klosterbruders, der ganz auf die göttlichen Inspirationen des Künstlers setzt.

Selbst als Berglinger einen Posten als Kapellmeister am Hof erlangt hat, ist er nicht zufrieden, sondern unglücklicher denn je. Einmal belastet ihn die Mißgunst der anderen Musiker; auch muß er sich aber leider Berglinger an der Barbarei des Publikums, dem Kunst »nur Belustigung der Sinne und angenehmer Zeitvertreib« ist und nicht die weltbewegende Rolle spielt, die er sich von seiner Musik erhofft hatte.

Berglingers soziales Verantwortungsgefühl gibt schließlich sogar dem Vater recht. Weder kann er die Welt mit seiner Kunst verbes-

sera, noch ihrem Jammer entfliehen, so daß er zuweilen, aller Kultur überdrüssig, in die Rousseau'sche Idylle der »simplen Schweizerhütten ins Gebirge hinfüchten« möchte. Auch muß er erkennen, daß er vermutlich eher taube, Kunst zu genießen als schöpferisch tätig zu sein.

In einem Gewaltakt zwingt sich der leidende und zerrissene Künstler noch einmal zu einer großartigen Schöpfungsthat und schreibt eine Passionsmusik, »die mit ihren durchdringenden und alle Schmerzen des Leidens in sich fassenden Melodien ewig ein Meisterstück bleiben wird. Seine Seele war wie ein Kranker, der in einem wunderbaren Paroxysmus größere Stärke als ein gesunder zeigt«. Kurz nach der Uraufführung des Oratoriums stirbt der junge Berglinger an einem Nervenfieber.

In dem zweiten Bändchen »Phantasien über die Kunst« wird die Berglinger-Vita sozusagen ergänzt, indem der fiktive Klosterbruder aus dem Nachlaß Berglingers Aufsätze veröffentlicht, die dieser während seiner »Lehrjahre in der bischöflichen Residenz« verfaßt haben soll. Diese musikalischen Aufsätze bilden den zweiten Teil des Werks, in dem Tiecks Anteil deutlich stärker ist, wie an dem emphatischeren, auch lyrischeren Stil zu erkennen ist. Der erste Teil der »Phantasien« befaßt sich hauptsächlich mit der Malerei, wiederum mit Dürer und Raffael, aber auch mit Watteaus Gemälden und einigen allgemeinen theoretischen Gedanken etwa über die »Farben«. In diesem Aufsatz wird zum ersten Mal die Idee des Gesamtkunstwerks entwickelt, die für die Romantik charakteristisch wurde, nämlich die Verbindung verschiedener Künste zu einem höheren Ganzen: »zu jeder schönen Darstellung mit Farben gibt es gewiß ein verbriertes Tonstück, das mit dem Gemälde gemeinschaftlich eine Seele hat. Wenn dann die Melodie erklingt, so zucken gewiß noch neue Lebensstrahlen in dem Bilde auf, eine gewaltigere Kunst spricht uns aus der Leinwand an, und Ton und Linie und Farbe dringen ineinander und vermischen sich mit inbrünstiger Freundschaft in eins.«

Die »musikalischen Aufsätze« beginnen mit einem Märchen, das im Morgenland, »der Heimat alles Wunderbaren«, spielt; es demonstriert eindrücklich die von der Erdschwere erlösende Kraft der Musik. Der nackte Heilige des Märchens, ein Wahnsinniger, der nach orientalischer Vorstellung einen Genius des Himmels in menschlicher Gestalt verkörpert, gebärdet sich als ein von Unruhe gequältes und vom Getöse des sausenden Rads der Zeit gepeinigtes Geschöpf, das seine Lebensangst und wilde Verwirrung nur mit körperlicher Arbeit bändigen kann.

Die erste Musik, die der Verzweifelte in seiner Felsenhöhle vernimmt, erlöst ihn von dem Zaubertann, so daß er, von seiner irdi-

sehen Hülle befreit, leicht und engelstön in den Himmel aufsteigt. Als Genius der Liebe und der Musik nehmen die Liebenden die nächtliche Wunderscheinung wahr. — Moderne Interpretationen sehen in dem Märchen die Existenz des Menschen schlechthin dargestellt, die zwischen der erbarmungslosen Treitmühle des zeitgebunden Seins und der Freiheit des Geistes angesiedelt ist.

In dem Aufsatz »Die Wunder der Tonkunst« wird ebenfalls die unvergleichliche, ja religiöse Kraft der Musik besprochen, die es ermöglicht, sich von »all dem Kriege der Welt« zu befreien:

[Ich] ziehe mich still in das Land der Musik als in das Land des Glaubens zurück, wo alle unsre Zweifel und unsre Leiden sich in ein tönendes Meer verlieren, — wo wir alles Gekräche der Menschen vergessen, wo kein Wort und Sprachengeschnatter, kein Gewirr von Buchstaben und monstrosen Hieroglyphenschrift uns schwindlig macht, sondern alle Angst unsers Herzens durch leise Berührung auf einmal geheilt wird [...] und alle die Unbegreiflichkeiten, die unser Gemüt bestürmen und die Krankheit des Menschengeschlechtes sind, verschwinden vor unsern Sinnen, und unser Geist wird gesund und durch das Anschauen von Wundern, die noch weit unbegreiflicher und erhabener sind.

Die äußere Welt bedeutet Auseinandersetzung, ja Krieg unter den Menschen, auch mit den Mithra der Sprache, die manipulierbar ist, stand ausgelöstem) Unsicherheiten des Lebens nur verschärft, statt sie zu bannen. Berglinger zieht sich vor den Menschen und der feindlichen Welt zurück, sucht in sich selbst und in der Musik als seiner Religion Halt und Sicherheit. Wie trügerisch diese Stütze ist, wurde bereits im Berglinger-Roman am Ende der »Herzensergießungen« aufgezeigt.

Auch darin waren Wackenroder und Tieck Wegbereiter der Romantik: daß sie die Musik als höchste Form der Kunst feierten, weil diese in ihrer Entstehung am geheimnisvollsten und wunderbarsten sei, weil sie die Gefühle am stärksten und unmittelbar anspreche und keine Begrenzung kenne. Die Sehnsucht der Romantiker nach dem Unendlichen und nach der göttlichen Liebe, die alles Getrennte vereint, findet nach Wackenroder und Tieck in der Musik ihre Erfüllung; Gefühl und Verstand und Einbildungskraft schließt sie zusammen.

[Die Musik] ist die einzige Kunst, welche die mannigfaltigsten und widersprechendsten Bewegungen unsers Gemüts auf dieselben schönen Harmonien zurückführt, die mit Freud und Leid, mit Verweilung und Verwehung in gleichen harmonischen Tönen spielt. Daher ist sie es auch, die uns die echte Heiterkeit der Seele einflößt, welche das schönste Kleinod ist, das der Mensch erlangen kann; — jene Heiterkeit mein ich, da alles in der Welt uns

natürlich, wahr und gut erscheint, da wir im wildesten Gewühle der Menschen einen schönen Zusammenhang finden, da wir mit reinem Herzen alle Wesen uns verwandt und nahe fühlen und gleich den Kindern die Welt wie durch die Dämmerung eines lieblichen Traumes erblicken.

(Die Wunder der Tonkunst)

Das Utopische dieses allgemeinen Friedens, den die Musik unter den Menschen stiftet, ist in der Formulierung vom »lieblichen Traum« immerhin andeuter; das Kind, das sich die Realität noch nach seinen Wünschen und Bedürfnissen ausgestalten kann, ist durchweg bei den Romantikern Ideal und Versprechen einer besseren Welt. Eng verbunden mit dem Wunsch nach der kindlich-paradiesischen Unschuld und dem Allzusammenhang der Welt ist das Leiden an der Gegenwart, die – wie im »Märchen vom nackten Heiligen« – als sinnloses Einzelereignis wird.

Der aufregendste Beitrag in den »Phantasien über die Kunst«, der am deutlichsten die Zweifel an der Künstlerexistenz formuliert, ist »Ein Brief Joseph Bergingers« an den Klosterbruder. Der Rückzug in die künstlerische Sphäre wird hier als Frevel dargestellt, als verantwortungslos den Menschen und der leidenden Welt gegenüber; auch ein regressives Moment ist konnotiert.

Selbstanklagend bezeichnet sich Berginger als »lüsteren Einsiedler«, der einen sich unendlich steigenden Kunstgenuß pflegt und angesichts von Krieg und Not um ihn herum »ruhig sitzen [bleibt] wie ein Kind auf seinem Kinderstuhle und [...] Tonstücke wie Seifenblasen in die Luft« bläst. Als Hybris empfindet er nun seine selbster-nannte Sonderstellung, die ihn auf die normale bürgerliche Welt, die »Kunstslosen«, »Ureingeweihten« herabschauen läßt. Er schämt sich seines übermäßigen Stolzes auf sein Künstlertum:

Die Kunst ist eine verführerische, verborene Frucht; wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die tätige, lebendige Welt. Immer enger kriecht er in seinen selbstigen Genuß hinein, und seine Hand verliert ganz die Kraft, sich einem Nebenmenschen wirkend entgegenzustrecken. – Die Kunst ist ein täuschender, trügerischer Aberglaube; wir meinen, in ihr die letzte, innerste Menschheit selbst vor uns zu haben, und doch schiebt sie uns immer nur ein schönes Werk des Menschen unter, worin alle die eigensüchtigen, sich selber genügenden Gedanken und Empfindungen abgesetzt sind, die in der tätigen Welt unfruchtbar und unwirksam bleiben.

Keiner der Romantiker hat so deutlich die tragische Selbsttäuschung des Künstlers artikuliert, der in lustvoller Ichbezogenheit die Verbindung zum Leben verliert. Der übliche Konflikt in den Künstlerromanen der Romantik ergibt sich aus dem Zusammenstoß mit der nüchtern-pragmatischen, philiströsen Welt – nicht aber wird

die Kunst selbst in Frage gestellt. Solche Aussagen weisen in unser Jahrhundert, vor allem auf Thomas Mann, dessen Adrian Leverkühn im »Doktor Faustus« dem Teufel seine Seele verschreibt, um jene grandiosen Werke höchster Leidenschaft und Ordnung schaffen zu können, die dem Menschen ohne dämonische Hilfe nicht möglich wären.

Erst in unserem Jahrhundert wurde das romantische Frühwerk Wackenroders und Tiecks in seiner Bedeutung wiedererkannt. Das Verdikt, das Goethe über den »christlichen« Klosterbruder sprach (»Klosterbrudrister« wurde nachgerade zum Schimpfwort), sowie Eichendorffs Kritik an der rein durch sinnliche Reize ausgelösten Konversion zum Katholizismus haben im 19. Jahrhundert den Zugang zu den beiden Bändchen eher verstell. Auch ihr Einfluß auf die sogenannten Nazarener, die die »Herzensergießungen« und den »Sternbald« zu ihren Kultbüchern machten, wurde den Autoren vorgeworfen. (Als »Nazarener« wurde spöttisch eine 1809 in Wien gegründete Künstlergemeinschaft bezeichnet, der »Lukasbund«, zu dem Peter Cornelius und Franz Overbeck als Hauptvertreter gehörten, die sich die religiöse Erneuerung der Malerei im, wie sie es verstanden, Sinne Dürers und Raffaels, eine neue Einfachheit und Unschuld zum Ziel gesetzt hatten.) Heute wird besonders die erstaunliche Dualität von Kunststandacht und Kunstreflexion hervor gehoben und Wackenroder, der immer im Schatten des erfolgreichen Tieck stand, der gebührende Rang als eigentlichen Urheber der neuen Kunstideen zuerkant.

2.3 Der romantische Künstlerroman

Ludwig Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen

1798 veröffentlichte der 23jährige Ludwig Tieck seinen Roman »Franz Sternbalds Wanderungen«, der in engem Zusammenhang steht mit den im vorigen besprochenen »Herzensergießungen«. In gemeinsamen Gesprächen mit dem Freund sei der Plan des Romans entstanden, schreibt Tieck in der »Nachschrift an den Leser« am Ende des ersten Teils des »Sternbalds«, allein die baldige Erkrankung, der frühe Tod des Freundes hätten ihn genötigt, das Werk allein auszuführen, auch die von Wackenroder übernommenen Teile. Gedacht war vermutlich an eine Art »Doppelroman«, in dem Wackenroder den Part des in Nürnberg gebliebenen Dürer-Schülers Sebastian