

INTERPRETATIONEN

Romane
des 19. Jahrhunderts

Philipp Reclam jun. Stuttgart

RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK Nr. 8418
Alle Rechte vorbehalten
© 1992 Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart
Gesamtherstellung: Reclam, Ditzingen. Printed in Germany 2005
RECLAM, UNIVERSAL-BIBLIOTHEK und
RECLAMS UNIVERSAL-BIBLIOTHEK sind eingetragene
Marken der Philipp Reclam jun. GmbH & Co., Stuttgart
ISBN 3-15-008418-0
www.reclam.de

Inhalt

Ludwig Tieck: <i>Franz Sternbalds Wanderungen</i> Von Ernst Ribbat	7
Friedrich Hölderlin: <i>Hyperion</i> Von Dieter Kimpel	36
Friedrich Schlegel: <i>Lucinde</i> Von Ernst Behler	88
Novalis: <i>Heinrich von Ofterdingen</i> Von Gerhard Schulz	109
Jean Paul: <i>Flegeljahre</i> Von Waltraud Wiethölter	144
Joseph von Eichendorff: <i>Abnung und Gegenwart</i> Von Egon Schwarz	174
E. T. A. Hoffmann: <i>Kater Murr</i> Von Horst S. Daemmrich	203
Eduard Mörike: <i>Maler Nolten</i> Von Heide Eilert	250
Gottfried Keller: <i>Der grüne Heinrich</i> Von Gert Sautermeister	280
Adalbert Stifter: <i>Der Nachsommer</i> Von Uwe-K. Ketelsen	321

Friedrich Schlegel: *Lucinde*

Bei einer Beschäftigung mit Friedrich Schlegels *Lucinde* ist zu berücksichtigen, daß dieser Roman 1799 in Berlin geschrieben wurde, der Stadt, die damals an der Spitze der deutschen Aufklärung stand und wo die Auffassungen des liberalen Bürgertums wie nirgendwo sonst in Deutschland Geltung gefunden hatten. Mehr noch als in den christlichen Häusern des bürgerlichen Mittelstandes von Berlin zeigten sich Geistigkeit und Geselligkeit aber nach den Beobachtungen von Henriette Herz¹ in einigen jüdischen Familien von damals, in denen der Geist einer neuen Zeit unter dem Eindruck der Französischen Revolution und der neuartigen Dichtung Goethes stark empfunden wurde. Hier waren auch die weiblichen Familienmitglieder, junge Mädchen und Frauen, aktiv in die geistige Geselligkeit einbezogen. Tatsächlich ist die emanzipatorische Tendenz der *Lucinde* mit diesen Zügen des Berliner Gesellschaftslebens eng verflochten. Bei den Reaktionen auf dieses Buch im deutschen Publikum von damals ist zu beachten, daß sich diese gleichzeitig, wenn auch nicht ausgesprochen, auf diese besondere Form des Berliner Gesellschaftslebens bezogen.

Aber Henriette Herz weist noch auf einen anderen historischen Umstand hin, welcher der *Lucinde* ein charakteristisches Gepräge verleiht, und der besteht darin, daß der 1799 erschienene Roman noch den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts angehört, deren Gesellschaft und Sitte von der des beginnenden 19. Jahrhunderts grundverschieden war.² Sie beschreibt diese Lebenswelt als durch »eine etwas laxere Moral«

1 Henriette Herz, *Ihr Leben und ihre Erinnerungen*, hrsg. von J. Fürst, Berlin 1858, S. 121-132.

2 Ebd., S. 333-343.

beherrscht, was später zu dem häufig erhobenen Vorwurf der Unsittlichkeit führte.³ Für Henriette Herz hatte man sich mit dieser laxeren Moralauffassung aber nur gegen »Unwahrheit und Heuchelei« gewandt. Die Sinnlichkeit äußerte sich damals nicht roh und verborgen, sondern zeigte »Raffinement« und war stets mit einem »ästhetischen Moment« verbunden. Henriette Herz bezeichnet die *Lucinde* ausdrücklich als Beispiel für diese Verbundenheit.⁴ Die Liebesbeziehung sei ferner durch ein ständiges »Reflektieren über sich und den Anderen« gekennzeichnet gewesen, in dem sich eine »echt humane Gesinnung« bekundete. Und aus dieser Freimütigkeit in der Liebe seien auch die vielen Ehescheidungen von damals zu erklären, in denen nicht Leichtfertigkeit zum Ausdruck komme, sondern das Bestreben, Ehen nicht anzuerkennen, in denen »Geist und Gemüt« der Paare nicht genügende Befriedigung fanden und die damit zu einem »Konkubinat« herabgesunken erschienen.⁵ Wie man sieht, hat Friedrich Schlegel im *Athenaeum*-Fragment 34, das mit dem Satz beginnt: »Fast alle Ehen sind nur Konkubinate«, diese geistige Atmosphäre im Berlin des ausgehenden 18. Jahrhunderts umschrieben, oder vielleicht hat sich Henriette Herz auch von der *Lucinde* und den *Athenaeum*-Fragmenten leiten lassen, als sie den emanzipierten Liberalismus der von ihr so geschätzten Stadt rückblickend beschrieb.

Wie uns Henriette Herz ferner berichtet, ist der Roman »sofort als höchst unsittlich« verschrien worden.⁷ In einem Brief an den schwedischen Diplomaten Karl Gustav Brinkmann vom 4. Januar 1800 teilte Friedrich Schleiermacher, der mit

3 Vgl. dazu auch Karl Gutzkows Vorrede in: Friedrich Schleiermacher, *Vertraute Briefe über Friedrich Schlegels Lucinde*, Hamburg 1835, S. XXVI. [Erstausg. Jena 1800.]

4 Herz (Anm. 1) S. 334.

5 Ebd., S. 335.

6 *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hrsg. von Ernst Behler unter Mitw. von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner [im folgenden zit. als: KA], Bd. 2, Paderborn [u. a.] 1967, S. 170.

7 Herz (Anm. 1) S. 116.

den beiden Brüdern Schlegel freundschaftlich verbunden war, mit, daß das »Geschrei« zu diesem Zeitpunkt in Preußen bereits allgemein sei, und fügte hinzu, daß die angebliche »Verletzung der Dezenz« in diesem Buch für die meisten nur ein Vorwand sei, »um eine Brücke zu Schlegels Persönlichkeit zu finden«; bei andern zeige sich der »Verdruß, daß sie für die Verletzung der Dezenz nicht die Valuta in barem Sinnenkitzel empfangen haben, wie es doch hergebracht ist.«⁸ In seinen Briefen an Schleiermacher vom Ende des Jahres 1799 spricht Schlegel ebenfalls vom »Geschrei« gegen die *Lucinde*, und am 6. Januar 1800 meint er, daß »jetzt das Ärgernis am höchsten gestiegen« sei.⁹ Wie das konkret zu verstehen ist, zeigt sich in zahlreichen Schmähchriften der Zeit, die auf eine ungewöhnliche Reizbarkeit des damaligen Publikums in bezug auf die in der *Lucinde* dargestellten Themen schließen lassen.¹⁰

Die eingehendste Würdigung der *Lucinde* hat Schleiermacher mit seinen 1800 in Jena anonym veröffentlichten *Vertrauten Briefen über Friedrich Schlegels Lucinde* vorgelegt. Schleiermacher fühlte sich zu der Veröffentlichung durch das »oft fast vorsätzlich erscheinende Mißverstehen des Buches seitens des großen Lesepublikums« herausgefordert.¹¹ In dem Briefwechsel mit Friedrich Schlegel aus der Zeit der Vorgeschichte dieser Briefe ist wiederholt die Rede davon, daß Schleiermacher über die »Moralität der *Lucinde*« oder die »Sittlichkeit, und was in dieser Hinsicht Geist der *Lucinde* ist«, schreiben wollte,¹² und tatsächlich ist dies auch der zentrale Gesichtspunkt für die philosophische Richtung seiner Apologie. Dorothea Veit hob als besonders anziehend die weibliche oder sogar mädchenhafte Natur dieser Briefe her-

8 *Aus Schleiermachers Leben. In Briefen*, hrsg. von Ludwig Jonas und Wilhelm Dilthey, 4 Bde., Berlin 1860–63; Bd. 4, S. 54.

9 Ebd., Bd. 3, S. 137, 145.

10 Vgl. hierzu die Einleitung von Hans Eichner zur *Lucinde* in: KA, Bd. 5 (1962), S. L f.

11 Herz (Anm. 1) S. 116; Schleiermacher (Anm. 8) S. 54.

12 *Aus Schleiermachers Leben* (Anm. 8), Bd. 3, S. 121, 137, 145.

vor,¹³ und Henriette Herz hat mitgeteilt, daß einige dieser Briefe gar nicht von Schleiermacher, sondern von einer Dame stammen sollen, »zu welcher er damals in sehr freundlicher Beziehung stand«, nämlich von Eleonore Grunow, der Frau eines Berliner Predigers.¹⁴ Diese Briefe könnten demnach einen Ersatz für den ausgebliebenen zweiten Teil der *Lucinde* bieten, der aus der weiblichen Perspektive geschrieben werden sollte.¹⁵

Friedrich Schlegels *Lucinde* läßt sich als ein Versuch verstehen, allegorische Kunst in Romanform zu schaffen, und die treffendste Bestimmung, die man diesem Roman unter den vielfältigen Spielarten des Romans im romantischen Zeitalter geben kann, ist in der Tat diejenige, ihn als allegorischen Roman zu bezeichnen. Freilich ist dabei zu berücksichtigen, daß Schlegel damals noch nicht über einen ausgeprägten Begriff für das Symbolische verfügte, wie er sich später unter dem Einfluß Goethes, Friedrich Schellings und Friedrich Creuzers herausbildete, und in seinem Gebrauch des Terminus »allegorisch« das Symbolische mitzuverstehen ist. In dem Mittelteil *Lehrjahre der Männlichkeit* macht der Autor folgende Bemerkung über sein Werk, die sich gut als Motto verwenden ließe: »Auch in dem was reine Darstellung und Tatsache scheint, hat sich Allegorie eingeschlichen, und unter die schöne Wahrheit bedeutende Lügen gemischt« (78).¹⁶ Damit steht dieser Roman durchaus in der Reihe der romantischen Romane, wie sie zu dieser Zeit entstanden. Die *Lucinde* ist von einem romantischen Roman wie dem *Franz Sternbald* von Ludwig Tieck nur dadurch unterschieden, daß an die Stelle des phantastischen Einheitsprinzips von Tiecks Dichtung hier die Allegorie getreten ist, was man auch so aus-

13 Ebd., S. 172.

14 Herz (Anm. 1) S. 116.

15 *Caroline. Briefe aus der Frühromantik*, hrsg. von Erich Schmidt, 2 Bde., Leipzig 1913; Bd. 1, S. 513.

16 Hier und im folgenden wird nach der Ausgabe zitiert: Friedrich Schlegel, *Lucinde*, hrsg. von Karl Konrad Polheim, Stuttgart 1963 [u. ö.] (Reclams Universal-Bibliothek, 320).

drücken kann, daß dem Verstand, der Reflexion, mit einem Wort der Theorie eine größere Rolle zugestanden ist. In einer seiner Aufzeichnungen bezeichnet Schlegel die *Lucinde* selbst als »Übergang von Aesthetik zur Poesie«, und an einer anderen Stelle sah er den Wesenszug des Allegorischen in einem Werk darin, daß »alle Bedeutung ihm Sache wird und alle Sache Bedeutung«. ¹⁷ Derartige Äußerungen reißen aber keineswegs eine Kluft zwischen der phantastischen und der allegorischen Spielart des frühromantischen Romans auf, und Schlegel hat selbst gesagt, die Allegorie habe am »meisten Verwandtschaft mit dem fantastischen Roman«. ¹⁸ Dennoch rücken damit Unterschiede zwischen Tiecks und Schlegels Dichtungen in den Gesichtskreis, die man durchaus so bestimmen kann, daß die *Lucinde* nicht den »einfachen romantischen Roman, sondern den potenzierten idealen Roman« verkörpern soll. ¹⁹

Rein äußerlich zeigt sich dies schon darin, daß der für den gewöhnlichen romantischen Roman charakteristische Übergang von Handlung in Lied, Gesang und Gedicht fehlt und statt dessen Reflexionen, Phantasien und Allegorien an die Stelle dieser lyrischen Digressionen treten. »Andeuten will ich dir wenigstens in göttlichen Sinnbildern, was ich nicht zu erzählen vermag« (78), sagt Julius, der Held des Romans, zu der von ihm geliebten Lucinde, oder er rechtfertigt die von ihm gewählte allegorische Darstellungsweise mit dem Satz: »Das Geheimnis einer augenblicklichen Entstehung oder Verwandlung kann man nur erraten und durch Allegorie erraten lassen« (78).

Die *Lucinde* ist aber noch enger mit der allegorischen Kunstform verknüpft als durch den bloßen Versuch, allegorische Darstellungen von sonst unsagbaren Zuständen liefern zu

¹⁷ Vgl. hierzu Karl Konrad Polheim, »Friedrich Schlegels *Lucinde*«, in: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88 (1970) S. 61-89.

¹⁸ Friedrich Schlegel, *Literary Notebooks*, hrsg. von Hans Eichner, London 1958, Nr. 359, 701, 948.

¹⁹ Polheim (Anm. 17) S. 85.

wollen. Denn dieser Roman, der Theorie und Praxis aufs engste vereint, enthält gleichzeitig die Theorie des allegorischen Romans und läßt sich tatsächlich als eine »allegorische Darstellung der Poetik Schlegels« deuten. Zur Stütze dieser Auffassung bietet sich die bekannte Stelle aus dem *Brief über den Roman* (1800) an, wo Schlegel über die von ihm erstrebte Romantheorie sagt: »eine solche Theorie des Romans würde selbst ein Roman sein müssen«. ²⁰ Freilich ist dies nicht so aufzufassen, wie es zahlreiche Kritiker getan haben, als sollte die Theorie des Romans aus Schlegels theoretischen Schriften und Fragmenten bei der Interpretation der *Lucinde* zur Anwendung kommen. Zwar ist nicht ausgeschlossen, daß bei einem solchen Vorgehen interessante Einsichten gelingen. Aber in der Hauptsache muß dieser Versuch in die Irre gehen, da die Theorie in diesem Falle nicht außerhalb des Romans, sondern in ihm selbst zu suchen ist. Theorie des Romans im literaturkritischen Verständnis und Darstellung des Romans als ästhetisch-schöpferische Gestaltung lassen sich beim Verständnis der *Lucinde* einfach nicht trennen, und die Besonderheit dieses Werkes beruht schlechthin auf der innigen Fusion dieser Bereiche, ganz im Sinne von Johann Gottlieb Fichtes »Wechselbestimmung«. Außerdem beschäftigen sich Schlegels theoretische Schriften und Fragmente mit der Theorie des Romans im allgemeinen und seinen zahlreichen Sonderformen, wogegen es in der Theorie und Praxis der *Lucinde* nur um eine besondere Spielart des modernen Romans, eben den allegorischen geht.

Um zu einem Verständnis der Theorie des allegorischen Romans zu gelangen, würde es auch nicht genügen, die zahlreichen Stellen in der *Lucinde* hervorzuheben, in denen sich der Autor auf theoretisierende Weise über den Roman oder die Erzählkunst äußert. Derartige Reflexionen gibt es nicht wenige, und in einem Kapitel des Romans, der *Allegorie von der Frechheit*, läßt der personifizierte Witz vor dem träumenden

²⁰ KA, Bd. 2, S. 337.

Julius sogar vier Jünglinge erscheinen, welche die vier echten Romane, also vier Urtypen des Romans verkörpern. Wir wissen heute, daß einer dieser Jünglinge, nämlich der, welcher »mit der Maske spielt«, den in der *Lucinde* gestalteten Romantyp repräsentiert.²¹ Doch genügt es für die Erfassung der Theorie der *Lucinde* oder des allegorischen Romans nicht, sich an diese oder jene Stelle zu halten, wie wichtig diese in sich selbst auch sein mag. Den Begriff der Theorie faßte Schlegel nämlich ganz fundamental und im ursprünglichen griechischen Sinne als »eine geistige Anschauung« auf,²² so daß erst das Bild der *Lucinde* insgesamt eine intellektuale Anschauung der in ihr verkörperten Theorie vermitteln kann. Derart innig ist das Verhältnis von Theorie und Praxis bei diesem Roman tatsächlich aufzufassen. Freilich muß man hier die Worte bereits sehr genau wiegen. Diese Theorie ist in der *Lucinde* nämlich nicht unmittelbar oder sinnlich gegeben, sondern auf sinnbildliche oder allegorische Weise anschaulich. Und in diesem verschlungenen Sinne ist Schlegels *Lucinde* der Versuch zur Gestaltung des allegorischen Romans der Frühromantik.

Auf derart komplexe Weise ist der Roman aber eigentlich nur von wenigen Zeitgenossen (Fichte, Schleiermacher) und von wenigen Interpreten aus unserem Jahrhundert verstanden worden. Die große Masse der anderen Kommentatoren, die sich über die *Lucinde* äußerte, hat sich entweder über diesen Roman lustig gemacht oder ihn mit moralischer Entrüstung beantwortet. Derartige Urteile beruhen aber meistens darauf, wie Wolfgang Paulsen bemerkte, daß es ihren Autoren nicht gelang, »zu dem eigentlichen Kunstwerk vorzudringen«, oder daß sie »das Künstlerische über dem Gegenständlichen« vergaßen.²³ Meist las man das Werk als einen Schlüsselroman der frühromantischen Gesellschaft oder der Liebe zwischen

21 Vgl. hierzu *Caroline* (Anm. 15), Bd. 1, S. 514.

22 KA, Bd. 2, S. 337.

23 Wolfgang Paulsen, »Friedrich Schlegels *Lucinde* als Roman«, in: *The Germanic Review* 21 (1946) S. 173–190.

dem jungen Friedrich Schlegel und der geschiedenen Dorothea Veit. Dann mußte freilich auffallen, wie Wilhelm Dilthey es drastisch ausdrückte, daß hier wenig Vermögen zu »breiter behaglicher Erzählung« vorhanden ist.²⁴ Ganz unabhängig von der Frage nach dem ästhetischen Wert dieses Romans sollte man aber beim Versuch zum Verständnis der *Lucinde* erst einmal bei der künstlerischen Eigenart des Werkes ansetzen. Dann zeigt sich sofort, daß dieses nicht in die Linie des deutschen Bildungsromans gehört, kein Sproß des *Wilhelm Meister* ist und die von den meisten Kritikern als störend empfundene künstlerische Anlage eine absichtliche und aus klaren Konzeptionen erwachsene Kompositionsidee ist.

Ein Blick auf die Geschichte des europäischen Romans, wie Schlegel sie sah, kann dies verdeutlichen. Für ihn war Cervantes ohne allen Zweifel der Gipfel der Romankunst, der in diesem Genre das repräsentierte, was Dante, Shakespeare oder Ariosto in anderen Gattungen der modernen Dichtung darstellten. Aber neben »jenen Großen« stand in der Geschichte der modernen Literatur noch eine ganze Reihe anderer Autoren, die wegen der von ihnen zum Ausdruck gebrachten »Originalität der Fantasie« Interesse verdienten, da schließlich der Strom der Poesie nicht zu allen Zeiten und in allen Ländern gleich üppig fließt. Im Bereich des Romans gilt dies vor allem für Swift, Sterne, Fielding, Diderot und Jean Paul. Nicht von Natur als große Dichter begabt und »von der eigentlichen Kunst noch sehr entfernt«, ja den »eigentlichen Ständen der Prosa«, d. h. den »sogenannten Gelehrten und gebildeten Leuten« eher zugehörig als der reinen Dichtung, haben sie Mühe aufwenden und kapriziöse Techniken entwickeln müssen, um sich in die Kunst des Romanschreibens einzuarbeiten.²⁵ Man geht sicher nicht fehl, die *Lucinde* in diese Tradition des europäischen Romans zu stellen. Doch läßt sich dies Ergebnis noch präzisieren.

Der Bezug zu Diderot ist dabei von besonderem Interesse,

24 Wilhelm Dilthey, *Leben Schleiermachers*, Berlin 1870, S. 492.

25 KA, Bd. 2, S. 331.

weil mit ihm ein Romanautor in Erscheinung tritt, dessen Ruhm sich hauptsächlich auf seine kritischen, ästhetischen und philosophischen Leistungen gründet. Schlegel dachte sich die Angelegenheit folgendermaßen: Nach ihm ist die Poesie »so tief in dem Menschen gewurzelt«, daß sie sich einfach nicht unterdrücken läßt. Tritt die Geschichte nun in ein »unfantastisches Zeitalter« ein, dann nehmen sich die Sachverständigen der Poesie an und suchen zu zeigen, was die Phantasie vermag. Das folgende Urteil Schlegels über Diderots Roman *Jacques le fataliste* läßt sich ohne weiteres auf seine *Lucinde* übertragen: »Es ist mit Verstand angelegt, und mit sichrer Hand ausgeführt. Ich darf es ohne Übertreibung ein Kunstwerk nennen. Freilich ist es keine hohe Dichtung, sondern nur – eine Arabeske.«²⁶ Übrigens finden sich derartige Selbsteinschätzungen zur Genüge in der *Lucinde* selbst. Wer den Roman genau liest, wird nicht übersehen, daß sein Autor bedauert, so »arm an Poesie« (4) zu sein, daß seine »Lippen die Kunst nicht gelernt hätten, die Gesänge des Geistes nachzubilden« (25), oder daß es ihm versagt sei, seine »Flamme in Gesänge auszuhauchen« (31). An anderen Stellen bezeichnet er sich selbst als »des Witzes lieber Sohn« (30) und sein Werk als ein »wundersames Gewächs von Willkür und Liebe« (33). Dieser Charakter des Romans entspricht durchaus seinem Zustandekommen. Er wurde in fünf Monaten ausgearbeitet, und diese fünf Monate wurden zwischen die Vollendung der *Geschichte der Poesie der Griechen und Römer* (1798) und die Vorbereitung des *Gesprächs über die Poesie* (1800) sozusagen eingeschoben. Am 20. Oktober 1798 schrieb Schlegel beiläufig an Novalis: »Diesen Winter denke ich wohl einen leichtfertigen Roman *Lucinde* leicht zu fertigen«.

Freilich war die Entstehung der *Lucinde* nicht allein darin motiviert, daß ein gelehrter Literaturkritiker der Welt einmal zeigen wollte, wie man einen modernen Roman anpacken

26 Ebd.

soll. Vielmehr bot sich Schlegel der Roman als eine besonders geeignete Mitteilungsform für die ihn damals beschäftigenden Themen der romantischen Revolution an. Im engsten Gedankenverkehr mit Schleiermacher stehend, von der emanzipierten Weiblichkeit Caroline Schlegels angezogen und von seiner eigenen Liebe zu Dorothea Veit einfach überwältigt, hatte sich sein Denken zunehmend der sogenannten »neuen Moral« zugewandt, die sich als eine Abkehr von der Pflichten- und Konventionsethik zugunsten einer spontanen Bekundung des sittlichen Triebes bezeichnen läßt. Dabei waren die Themen der Liebe und Ehe sowie die Stellung der Frau in der menschlichen Gesellschaft in den Mittelpunkt gerückt. Bereits im *Lyceum*-Fragment 26 hatte Schlegel über die Funktion des Romans zur Erörterung derartiger Gegenstände gesagt: »Die Romane sind die sokratischen Dialoge unserer Zeit. In diese liberale Form hat sich die Lebensweisheit vor der Schulweisheit geflüchtet.«²⁷ Diese Tendenz der *Lucinde* führt nun unmittelbar zur Erörterung von Form und Inhalt des Romans, deren Zusammenhang nicht weniger innig als der von Theorie und Praxis ist.

Zur Nuancierung des strengen Formwillens in der *Lucinde* muß betont werden, daß das Ziel ein »gebildetes künstliches Chaos« ist und das »Ganze chaotisch und doch systematisch« sein soll.²⁸ Was unter diesen scheinbar paradoxen Wendungen der Schlegelschen Kunsttheorie zu verstehen ist, geht am besten aus dem Roman selbst hervor, und man braucht nur die ersten Seiten aufzuschlagen, um eine deutliche Anschauung davon zu erhalten. Julius beginnt einen Brief an Lucinde, in dem er ihr offenbar von seinem gegenwärtigen Glückszustand, und wie es dazu gekommen ist, berichten will, unterbricht aber dann mutwillig den logischen Faden der Erzählung und entschließt sich, »daß ich gleich anfangs das was wir Ordnung nennen vernichte, weit von ihr entferne und mir das Recht einer reizenden Verwirrung deutlich zueigne und

27 Ebd., S. 149.

28 Polheim (Anm. 17) S. 67.

durch die Tat behauptet«. Warum tut er das? Die Antwort lautet, daß der »Stoff, den unser Leben und Lieben« dem Geiste und der Feder des Schriftstellers anbietet, »so unaufhaltsam progressiv und so unbiegsam systematisch ist«. Würde dies nun auch in der Form nachgeahmt werden, so würde eine »unerträgliche Einheit und Einerleiheit« entstehen, und der Autor könnte dann nicht mehr leisten, was er doch will und soll, nämlich: »das schönste Chaos von erhabnen Harmonien und interessanten Genüssen nachbilden und ergänzen« (9 f). Julius beruft sich deshalb auf sein »unbezweifeltes Verwirrungsrecht« und macht auch Gebrauch davon, indem er aus den vielen zerstreuten Blättern, die er für seine Lucinde gelegentlich verfaßt hat, hier und da eins herausgereift und beliebig an diese oder jene Stelle des Romans setzt. Daß hierbei aber eine sehr absichtsvolle Komposition zugrunde liegt, zeigt sich erst, wenn man das Werk als Ganzes betrachtet.

Abgesehen vom Prolog und Titel besteht die *Lucinde* aus 13 Teilen, die formal wie inhaltlich geradezu eine symmetrische Gliederung haben. Das Mittelstück, die *Lehrjahre der Männlichkeit*, ist von je sechs Abschnitten eingerahmt, die sich in Länge und formaler Anlage durchaus im Gleichgewicht halten, aber auch im Inhalt gewichtige Entsprechungen zeigen. In seinem *Brief über den Roman* hatte Schlegel »Arabesken und Bekenntnisse« als grundlegende Produkte des romantischen Geistes angeführt,²⁹ und es läßt sich sagen, daß die sechs Abschnitte zu Anfang ebenso wie die sechs Abschnitte am Ende arabeskenhaften Charakters oder reflexiver Natur sind, während der erzählerische Mittelteil eine fortschreitende Geschichte, nämlich die Entwicklung des Helden aus ungewisser, sehrender Jugend bis zur menschlichen Reife und künstlerischen Sicherheit darstellt. Der tiefgreifende Unterschied zwischen den arabeskenhaften Rahmenteilern und dem bekenntnisartigen Mittelteil zeigt sich auch im erzählenden Ich, das in den Rahmenteilern von Julius bzw. Julius im Dialog mit

29 KA, Bd. 2, S. 337.

Lucinde verkörpert wird, während in den *Lehrjahren der Männlichkeit* eine anonyme Stimme objektiv über Julius berichtet. Vom chronologischen Gesichtspunkt aus betrachtet behandeln die sechs ersten Rahmenteile den seelischen Zustand, in den Julius durch die Vereinigung mit Lucinde eingeführt wird, d. h. die selige *Gegenwart*, deren Glück mit gelegentlichen Rückblenden in die schwermütige Vergangenheit verdeutlicht wird. Der erzählerische Mittelteil stellt die sehnsüchtige *Vergangenheit* des Helden bis zur Gewinnung der Geliebten dar und zeigt, wie sich unter diesem Einfluß die Harmonie in Julius einstellt. Die abschließenden sechs Rahmenteile sind auf die *Zukunft* bezogen und behandeln den Eintritt in die Welt. Inhaltlich oder thematisch gesehen – und dies ist für die organische Anlage der *Lucinde* vielleicht von der größten Bedeutung – entsprechen die ersten sechs Rahmenteile dem Zustand des Helden beim Abschluß der *Lehrjahre der Männlichkeit*. Sie sind mit einem Wort dem Glück der Liebe gewidmet, das in vielen Variationen und in Verbindung mit zahlreichen Themen wie Natürlichkeit, Muße, rechter Lebensführung oder Treue behandelt wird. Die abschließenden Rahmenteile wenden sich neuen Metamorphosen des liebenden Gemüts zu, unter anderem dem Zustand der Liebe in der Familie und in der Welt, aber auch solch komplizierten Dingen wie Besitz, Standeseinteilung, Krankheit, Dekadenz und Tod. Wenn hier übrigens von Rahmen- und Mittelteil gesprochen wird, soll damit keineswegs der Eindruck erweckt werden, als läge die Hauptsache in der Mitte. Wie Karl Konrad Polheim bemerkt hat, bilden die Bekenntnisse für Schlegel »eine wesentlich niedrigere Ebene als die Arabesken«.³⁰

Das Problem, diesen »Roman«, der ja kaum Handlung hat, zu beenden, hat Schlegel nach Hans Eichner »sehr geschickt« mit den *Tändeleien der Fantasie* gelöst, »indem der Roman in einer immer dünner und transparenter werdenden Prosa ver-

30 Polheim (Anm. 17) S. 89.

schwebt und sich gleichsam in Nichts auflöst«. ³¹ Der gravierendste Schönheitsfehler dieses Werkes besteht vielleicht darin, daß unter seinem Titel der Zusatz »Erster Teil« steht. Wir wissen, daß Schlegel verzweifelte Anstrengungen unternommen hat, seinem Roman Fortsetzungen folgen zu lassen. ³² Die erhaltenen Bruchstücke und etwa 60 Gedichte, die er tatsächlich dazu verfertigt hat, beweisen aber nur, was beim verständnisvollen Lesen des Werkes ohnehin sicher wird, nämlich daß sich diesem Roman nichts mehr hinzufügen läßt und die dichterische wie thematische Potentialität der *Lucinde* in dem vorliegenden Teil erschöpft ist. Dies schließt nicht aus, daß die *Lucinde* der erste Teil eines gewaltigen Romanzyklus hätte werden können, in dem unter den Titeln *Sancho*, *Brander*, *Bianka*, *Sebastian* usw. andere Themen der romantischen Weltanschauung – Selbständigkeit, Freundschaft – auf ähnliche oder auch auf völlig verschiedene Weise gestaltet worden wären. Schlegels unerschöpfliche Werkpläne bilden das beste Zeugnis dafür. In diesem Sinne wäre die *Lucinde* der erste Teil eines Zyklus geworden. In sich selbst ist dieser Roman aber so abgerundet, wie man es sich nur wünschen kann.

Dies läßt sich ebenfalls mit einer kurzen Skizzierung des Inhalts oder der Thematik belegen. Diese Thematik stellt sich uns auf mehreren Ebenen oder in Schlegels Sprache: in verschiedenen Potenzen dar. Die erste und handgreiflichste ist die der Liebe, wobei die *Lucinde* als Liebesroman aufgefaßt wird. Von hier aus betrachtet rückt jener jubelnde Ausruf des Julius in den Mittelpunkt, der nach Hans Eichners Bemerkung den Kern des ganzen Romans enthält und mit den Worten beginnt: »Ja! ich würde es für ein Märchen gehalten haben, daß es solche Freude gebe und solche Liebe, wie ich nun fühle, und eine solche Frau, die mir zugleich die zärtlichste Geliebte und die beste Gesellschaft wäre und auch eine voll-

³¹ KA, Bd. 5, S. XLV.

³² Hans Eichner, »Neues aus Friedrich Schlegels Nachlaß«, in: *Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft* 3 (1959) S. 219–225.

kommene Freundin« (12). Um diesen Glückszustand voll zu verstehen, muß man ihn mit der verzehrenden Sehnsucht, Verslossenheit und hoffnungslosen Einsamkeit vergleichen, die Julius zu Beginn seiner *Lehrjahre* oder Friedrich Schlegel in den frühen Briefen an seinen Bruder kennzeichnen. In den Armen der *Lucinde* brachen aus diesem einsamen und verzweifelten Menschen »zwischen den Umarmungen in Strömen der Rede das zurückgedrängte Zutrauen und die Mitteilung mit einemmal hervor aus dem innersten Gemüt« (72). Was Julius aber am meisten an dieser Frau überraschte, war ihre völlige Verschiedenheit von dem, »was Gewohnheit oder Eigensinn weiblich nennen«, nämlich ihre Fähigkeit zur Totalbeziehung in der Liebe. Diese Totalbeziehung äußert sich in scharfem Kontrast zum Dualismus der platonisch-christlichen und bürgerlichen Denkweise zunächst darin, daß sie alle Bereiche der Persönlichkeit durchdringt und »von der ausgelassensten Sinnlichkeit bis zur geistigsten Geistigkeit« reicht (12). Wie es in dem Roman selbst heißt, ist in dieser Art von Liebe alles vereint: »Freundschaft, schöner Umgang, Sinnlichkeit und auch Leidenschaft« (45). Von den beiden Liebenden wird gesagt: »Sie umarmten sich mit ebensoviel Ausgelassenheit wie Religion« (87). Ihr Witz ist unsagbar erfinderisch in der Wahl »unter den vielen Gestalten der Freude« (11). Um diese Vereinigung von Geist und Körper zu versinnbildlichen, verwendet Schlegel auch zahlreiche Oxymora wie »geistige Wollust« oder »sinnliche Seligkeit« (12).

Die Totalbeziehung dieser Liebe äußert sich ferner darin, daß sie sich integral auf die Gesamtheit der Persönlichkeit des geliebten Wesens erstreckt, ohne ein Quentchen von ihm auszulassen, so daß Julius zu *Lucinde* sagen kann, daß sie ihn ganz liebe und keinen Teil von ihm »etwa dem Staate, der Nachwelt oder den männlichen Freunden« überlasse (12). Diese Liebe ist auch nicht bloß, wie Diotima dem Sokrates offenbart hatte, »das stille Verlangen nach dem Unendlichen«, sondern zugleich der »heilige Genuß einer schönen Gegenwart«,

wobei die Sehnsucht schweigt. Sie umschließt das Sterbliche und das Unsterbliche und ist »eine völlige Einheit beider« (80).

Was sich von diesen vielfältigen Einheitsbeziehungen her integriert, ist mit einem Wort Ehe, oder deutlicher: Ehe im Naturstand, ohne zivilrechtliche Vereinigung der beiden Personen. Julius sagt: »Ich kann nicht mehr sagen, meine Liebe oder deine Liebe; beide sind gleich und vollkommen Eins, so viel Liebe als Gegenliebe. Es ist Ehe, ewige Einheit und Verbindung unserer Geister, nicht bloß für das was wir diese oder jene Welt nennen, sondern für die eine wahre, unteilbare, namenlose, unendliche Welt, für unser ganzes ewiges Sein und Leben« (13).

Im Schlußabschnitt der ersten sechs Rahmenteile, *Treue und Scherz*, treten die beiden Liebenden zum erstmalig leibhaftig vor uns auf und führen unter Liebkosungen ein Zwiegespräch, das in ihrer erotischen Vereinigung gipfelt. Schlegel hat sich dabei an ein dem griechischen Bukoliker Bion zugeschriebenes Liebesgespräch gehalten, das in Hexametern, Vers um Vers, bis zur körperlichen Verbindung von zwei Liebenden führt. Während in diesem klassischen Vorbild aber eine jungfräuliche Schäferin von einem Hirtenknaben verführt wird und das Gespräch der die Verführung begleitende Dialog des Hirten mit der Schäferin ist,³³ findet das Zwiegespräch *Treue und Scherz* zwischen zwei reifen Menschen statt. Ihr Thema ist eine geistreiche, scherzhafte Auseinandersetzung über Treue und Eifersucht, wobei das Spiel der Worte und der Gedanken absichtlich die Erotik entfachen soll, so daß hier wirklich die Wollust geistig und die Seligkeit sinnlich wird.

Vom geschlechterkritischen Gesichtspunkt aus ist offenbar, daß der Roman völlig aus der Perspektive des Mannes verfaßt ist und der einzig denkbare zweite Teil der *Lucinde* darin bestehen könnte, diese Perspektive durch die weibliche aus-

33 KA, Bd. 1 (1979), S. 388 f.

zuwechsellern, was tatsächlich einer von Schlegels Plänen zur Fortsetzung seines Romans war.³⁴ Aber es ist ebenso deutlich, und dies führt nun zur letzten Potenz des Werkes, daß diese revolutionäre Auffassung der Liebe auf der absoluten Ebenbürtigkeit der Liebespartner, also auf einer völlig neuen Sehweise der Frau beruht. Diese »emanzipatorische« Tendenz des Romans ist oft betont, aber noch nie richtig herausgearbeitet worden. Das mag daran liegen, daß der Radikalismus, mit dem Schlegel vorgeht, bis heute noch nicht eingeholt ist und oft auch unbemerkt unter einer blumenreichen romantischen Sprache verborgen liegt. Einige wenige Hinweise müssen genügen, weil dies Thema selbst eine eigene Abhandlung erfordern würde. Das weibliche Wesen soll es wagen können, »den Kopf aus dem großen Weltmeere des Vorurteils und der Gemeinheit in die Höhe zu richten«. Wie die Anadyomene soll sie aus dem »Ozean der Mode und häuslichen Moral mit ihrem ganzen Wesen« emporsteigen und die unnatürliche Prüderie ablegen, an die Schlegel »nicht ohne innerliche Wut« denken kann. Denn Prüderie ist für ihn nichts anderes als »Prätension auf Unschuld ohne Unschuld«, und er beklagt es bitter, daß die Männer, weil sie »dumm und schlecht« sind, »ewige Unschuld und Mangel an Bildung« von den Frauen verlangen, wobei diesen dann tatsächlich nichts anderes übrigbleibt, als ungebildet und prude zu sein.³⁵

Wenn gerade von der absoluten Ebenbürtigkeit der Liebespartner gesprochen wurde, dann ist dies nicht so zu verstehen, als wären Mann und Frau für Schlegel völlig gleich. Ihre Beziehung ist für ihn vielmehr eine elliptische, wie die eines Ich und Du. »Nur in der Antwort seines Du kann jedes Ich seine unendliche Einheit ganz fühlen« (81), schreibt Julius an Lucinde, oder über ihre Vereinigung heißt es: »Sie waren ganz hingeeben und eins und doch war jeder ganz er selbst, mehr als sie es noch je gewesen waren« (72). Für diese Beziehung der Geschlechter lassen sich durchaus die Fichtesch

34 *Caroline* (Anm. 15), Bd. 1, S. 513.

35 KA, Bd. 8 (1975), S. 43; Bd. 2, S. 170, Nr. 31.

Begriffe der »Wechselwirkung« und der »Wechselbestimmung« verwenden. Damit ist aber nicht gesagt, daß es die Bestimmung des Mannes und der Frau ist, immer und ewig auf dieser oder auf jener Seite der Ellipse zu stehen. Die Emanzipierung soll wechselweise wirken, und wir wissen von der *Dithyrambischen Fantasie über die schönste Situation*, daß Mann und Frau »die Rollen vertauschen und mit kindischer Lust wetteifern« sollen, »wer den anderen täuschender nachäffen kann« (14 f.). Wie wir in Schlegels theoretischen Schriften lesen können, war ihm »überladne Weiblichkeit« und »übertriebne Männlichkeit« gleich häßlich und ekelhaft. Was er wollte, war »selbständige Weiblichkeit« und »sanfte Männlichkeit«³⁶ oder, wie es in der *Lucinde* heißt, »die Vollendung des Männlichen und Weiblichen zur vollen ganzen Menschheit« (15).

»Wenn man sich so liebt wie wir, kehrt auch die Natur im Menschen wieder zu ihrer ursprünglichen Göttlichkeit zurück« (89), versichert Julius seiner Lucinde, und damit ist der vielleicht wichtigste Aspekt des Romans berührt. Es handelt sich hierbei um die wohltätigen Folgeerscheinungen, die aus der Revolutionierung der Liebe, der Stellung der Frau und der Beziehung der Geschlechter wie von selbst hervorgehen. Wir befinden uns hier in der romantischen Utopie einer neuen Erde und einer neuen Menschheit, von der Julius träumt, wenn er sagt: »Die lieblichen Träume werden wahr, und schön wie Anadyomene heben sich aus den Wogen des Lethe die reinen Massen einer neuen Welt und entfalten ihren Gliederbau in die Stelle der verschwundenen Finsternis« (80 f.). Dieser neue Zustand bekundet sich z. B. in einer wiedergewonnenen Unschuld, in einer Freiheit von Vorurteilen und falscher Scham, wie sie die kleine Wilhelmine repräsentiert. Oder er äußert sich in der »gottähnlichen Kunst der Faulheit«, dem *dolce far niente* eines »reinen Vegetierens« (35). Diese Haltung ist, wie später bei Nietzsche, als unmit-

36 Ebd., Bd. 1 (1979), S. 93 f.

telbares Leben aus gutem Gewissen zu verstehen, aber sie hat, wie ebenfalls bei Nietzsche, in einer hochreflektierten Geistigkeit ihren Widerpart, aus der heraus Julius sagen kann: »Ich genoß nicht bloß, sondern ich fühlte und genoß auch den Genuß« (8). Schlegel stellt den Müßiggang in scharfen Kontrast zu dem »mit der größten Hast und Anstrengung« arbeitenden Prometheus, zu dem »leeren und unruhigen Treiben« in der jetzigen Welt, das eine »nordische Unart«, ja eine »Antipathie gegen die Welt« zum Ausdruck bringt, und läßt seinen Helden sagen: »der Fleiß und der Nutzen sind die Todesengel mit dem feurigen Schwert, welche dem Menschen die Rückkehr ins Paradies verwehren« (34). Ferner führt diese Art von Liebe ganz mühelos und selbstverständlich zur Treue. »Freilich«, fügt Julius in seinem Gespräch mit Lucinde hinzu, »wie die Menschen so lieben, ist es etwas anders. Da liebt der Mann in der Frau nur die Gattung, die Frau im Mann nur den Grad seiner natürlichen Qualitäten und seiner bürgerlichen Existenz, und beide in den Kindern nur ihr Machwerk und ihr Eigentum. Da ist die Treue ein Verdienst und eine Tugend; und da ist auch die Eifersucht an ihrer Stelle. Denn darin fühlen sie ungemein richtig, daß sie stillschweigend glauben, es gäbe ihresgleichen viele, und einer sei als Mensch ungefähr so viel wert wie der andre, und alle zusammen nicht eben sonderlich viel« (43).

So führt also die *Lucinde* aus der gegenwärtigen Welt der Habgier, der Sachen, des Nutzens, Habens und Besitzenwollens in den glücklichen Stand der Natur und einer neuen Gesundheit (25). Und im letzten ist es die Liebe, welche diese substantielle Veränderung bewirkt und uns, wie Julius an Lucinde schreibt, »erst zu wahren vollständigen Menschen macht, das Leben des Lebens ist« (85). Julius spürt »eine große Veränderung« in seinem Wesen und charakterisiert diese als »eine allgemeine Weichheit und süße Wärme in allen Vermögen der Seele und des Geistes« (87). In diesem Zustand lieben die beiden Liebenden alles, was sie vorher liebten, »nur noch wärmer«. Julius sagt: »Der Sinn für die Welt ist uns erst

recht aufgegangen« (89). Er ist nun bereit, zusammen mit Lucinde eine »Stelle in dieser schönen Welt« zu verdienen, er will »eintreten in den Reigen der Menschheit«, ja »anbauen auf der Erde« und »für die Zukunft und die Gegenwart säen und ernten« (85).

Schlegel hat sich nicht gescheut, diese große Veränderung auf sehr realistische Weise auszudrücken. Lucinde ist schwanger, und Julius zeigt in den sechs arabischen Rahmenteilchen, welche das Werk abschließen, sogar einen neuen Sinn für das »Nützliche«, wobei er sich beinahe in »Lobreden auf den Wert eines eignen Herdes und über die Würde der Häuslichkeit« (83) ergeht. Wir sehen ihn auch als besorgten Ehemann, der bei der Krankheit Lucindes von Visionen ihres Todes und dem Wunsch nach seinem eigenen Tod gepeinigt wird. Er geht so weit, daß er rückblickend sagt: »Was vorher war zwischen uns, ist nur Liebe gewesen und Leidenschaft« (82), oder er bezeichnet den früheren Zustand auch als Schweben »im leeren Raume einer allgemeinen Begeisterung« (83).

Die »Vorstellung vom Paradies« hat sich von den sechs Rahmenteilchen des Anfangs bis zu denen des Abschlusses also beträchtlich gewandelt, indem sich, wie Wolfgang Paulsen bemerkt hat, nun eine »unverkennbare Ideenverengung ins Bürgerliche und Wohlanständige« bemerkbar macht.³⁷ Freilich empfiehlt es sich an dieser Stelle, daran zu erinnern, daß die *Lucinde* als allegorischer Roman konzipiert ist und das Schicksal von Julius und Lucinde die neue Erde und die neue Menschheit der romantischen Utopie verkörpert. Diese geht keineswegs in Elternschaft und Würde der Häuslichkeit auf, sondern Ehe weist hier unter anderem auf Gemeinschaft der Stände und Klassen und die »allgemeine Bruderschaft« unter ihnen (84). Die Häuslichkeit von Julius und Lucinde wird direkt auf jenen Zustand der Erde bezogen, in dem »schöne Wohnungen und liebliche Hütten« die Welt schmücken und den verderbten und kranken Zustand in den jetzigen Städten

37 Paulsen (Anm. 23) S. 185.

ersetzen (83). In dem hymnischen Liebesdialog *Sehnsucht und Rube* kurz vor dem Ende des Romans gewinnt der Roman in der Verknüpfung der Themen Liebe, Nacht und Tod eine weit über diese utopischen Ideen der romantischen Revolution hinausgehende symbolische Dimension, die unmittelbar auf die *Hymnen an die Nacht* des Novalis weist.

Ob es Friedrich Schlegel gelungen ist, diese bemerkenswerten und zukunftsweisenden Ideen mit der anspruchsvollen Form seines Romans auf dichterische Weise zu integrieren, bleibt zweifelhaft, und selbst dem wohlwollendsten Leser werden bei der Lektüre wohl die zeitgenössischen Verse über die *Lucinde* einfallen:

Der Pedantismus bat die Phantasie
Um einen Kuß . . . die wies ihn an die Sünde.
Kalt, ohne Kraft umarmt er die,
Und sie genas von einem toten Kinde,
Genannt »Lucinde.«³⁸

Schlegel war kein Dichter, wie er nur zu gut wußte und auch selbst in diesem Roman zum Ausdruck brachte. Die Bedeutung seines Werkes liegt im Theoretischen und Philosophischen, und das Interesse, das von Schlegels allegorischem Roman ausgeht, rührt hauptsächlich von dessen philosophischen Aussagen und den hier repräsentierten ästhetischen Neuerungen her. So angesehen und aufgenommen, erweist sich die *Lucinde* aber als einer der interessantesten und wichtigsten Romane der deutschen Romantik.

38 Zit. nach: Friedrich Gundolf, *Romantiker*, Berlin 1930, S. 127, wo ich dieses Scherzgedicht zum ersten Mal nachweisen konnte.

Literaturhinweise

Ausgaben

- Lucinde. Ein Roman von Friedrich Schlegel. Erster Theil. Berlin: Heinrich Fröhlich, 1799.
- Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hrsg. von Ernst Behler unter Mitw. von Hans Eichner und Jean-Jacques Anstett. Paderborn [u. a.]: Schöningh, 1959 ff. [*Lucinde* in: Abt. 1, Bd. 5: *Dichtungen*, hrsg. und eingel. von Hans Eichner, 1962, S. XVII–CXVI, 1–92.]
- Friedrich Schlegel: *Lucinde*. Ein Roman. Hrsg. und mit einem Nachw. versehen von Karl Konrad Polheim. Stuttgart: Reclam, 1963 [u. ö.] (Universal-Bibliothek. 320.)

Forschungsliteratur

- Anstett, Jean-Jacques: *Lucinde*. In: Friedrich Schlegel: *Lucinde*. Introduction, traduction et commentaire de Jean-Jacques Anstett. Paris 1971. [Frz./Dt.]
- Behler, Ernst: Der Roman der Frühromantik. In: *Handbuch des deutschen Romans*. Hrsg. von Helmut Koopmann. Düsseldorf 1983. S. 273–301.
- Böckmann, Paul: Die romantische Poesie und ihre Grundlage bei Friedrich Schlegel und Ludwig Tieck. In: *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts* 5 (1934/35) S. 56–176.
- Dischner, Gisela: Friedrich Schlegels *Lucinde* und Materialien zu einer Theorie des Müßiggangs. Hildesheim 1980.
- Haym, Rudolf: Friedrich Schlegel und *Lucinde*. In: *Philosophisches Jahrbuch* 24 (1869) S. 261–295.
- Heinrich, Gerda: Autonomie der Liebe? Frühromantische Liebesauffassungen. In: *Neue deutsche Literatur* 28 (1980) S. 83–110.
- Klin, Eugeniusz: Das Problem der Emanzipation in Friedrich Schlegels *Lucinde*. In: *Weimarer Beiträge* 9 (1963) S. 76–99.
- Kluckhohn, Paul: Französische Einflüsse in Friedrich Schlegels *Lucinde*. In: *Euphorion* 20 (1913) S. 87–92.
- Paulsen, Wolfgang: Friedrich Schlegels *Lucinde* als Roman. In: *The Germanic Review* 21 (1946) S. 173–190.
- Polheim, Karl Konrad: Friedrich Schlegels *Lucinde*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie* 88 (1970) S. 61–89.
- Rouge, Isaac: Erläuterungen zu Friedrich Schlegels *Lucinde*. Halle 1905.

GERHARD SCHULZ

Novalis: *Heinrich von Ofterdingen*

Aus dem Mutterboden von Novalis' Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802) ist die blaue Blume hervorgewachsen, jene bedeutungsreiche Pflanze, die weit über die Grenzen des Buches und selbst der deutschen Sprache hinaus zum Sinnbild für Träumerei, Sehnsucht, ungestilltes Verlangen und schweifendes Phantasieren, kurz für alles das geworden ist, was der Volksmund so gern als Romantik bezeichnet. Der Roman selbst hat solch breites Interesse nicht gefunden. Zwar ist er hin und wieder in verschiedene Kultursprachen übersetzt worden – in einer japanischen Ausgabe erscheint er in einem Band zusammen mit Storms *Viola Tricolor*, Stifters *Waldsteig* und Meyer-Försters *Alt-Heidelberg*¹ –, aber sein nationaler wie internationaler Leserkreis ist nicht groß. Zu ihm gehören Kenner und Studierende der deutschen Literatur, ein kleines Häuflein von Mystikern, die sich aus dem Buch herauslesen, was sie darin finden wollen, und außerdem eine sich erfreulicherweise immer wieder verjüngende Schar von Neugierigen, die bereit ist, sich mit ästhetischem Vergnügen auf ein Abenteuer der Phantasie einzulassen.

1.

Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* ist fest in der deutschen Literaturgeschichte verankert. Drei ineinander verlaufende Quellen lassen sich für ihn feststellen. Als erste ist allgemein der Aufstieg des europäischen Romans zur populärsten literarischen Form im Laufe des 18. Jahrhunderts zu nennen, zu

¹ Erschienen als Bd. 22 in der Serie »World Literature« der Orion Press, Tokio 1978. Eine neue Übersetzung ins Japanische von Takao Aoyama erschien 1989 als selbständiges Taschenbuch.