

Unverkäufliche Leseprobe



Stefan Matuschek
Der gedichtete Himmel
Eine Geschichte der Romantik

2021. 400 S., mit 29 Abbildungen
ISBN 978-3-406-76693-0

Weitere Informationen finden Sie hier:
<https://www.chbeck.de/31838167>

© Verlag C.H.Beck oHG, München
Diese Leseprobe ist urheberrechtlich geschützt.
Sie können gerne darauf verlinken.

Stefan Matuschek

DER
GEDICHTETE
HIMMEL

EINE
GESCHICHTE
DER
ROMANTIK

C.H.Beck

Mit 29 Abbildungen

© Verlag C.H.Beck oHG, München 2021

www.chbeck.de

Umschlaggestaltung: Rothfos & Gabler, Hamburg

Umschlagabbildung: Caspar David Friedrich, Böhmisches Landschaft
mit dem Milleschauer (Ausschnitt), 1808, Dresden,

Galerie Neue Meister, © akg-images

Satz: Janß GmbH, Pfungstadt

Druck und Bindung: Pustet, Regensburg

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Printed in Germany

ISBN 978 3 406 76693 0



klimateutral produziert
www.chbeck.de/nachhaltig

Inhalt

1.	Nicht nur die Aufklärung:	
	Der zweite Impuls der europäischen Moderne	9
a)	Romantik als Fortschritt	9
	Eichendorffs <i>Mondnacht</i> 12 – Schleiermachers Reden Über die Religion 18 – Unruhige Zeiten 24	
b)	Beginn der europäischen Moderne um 1800	30
	Friedrich Schlegels «Unverständlichkeit» 35 – Gegen den «common sense» 39 – Europäischer Kontext 43	
2.	Romantik als europäisches Phänomen	49
a)	Die Vielfalt der Romantik in Europa	49
	Schlüsselfiguren: Madame de Staël und August Wilhelm Schlegel 53 – Schlegels Romantikbegriff 56 – Urtypen des Romantikers: Hamlet und Don Quijote 58 – Nationale Unterschiede 62	
b)	Das Phänomen Romantik	67
	Die blaue Blume 68 – Leopardis <i>L'infinito</i> 71 – Verschiedene Romantikbegriffe 74 – Klassizistische Romantik 77 – Coleridge 82	
c)	Literarischer Stil und existenzieller Ernst: Weltschmerz . .	86
	«Le mal du siècle»: Chateaubriand und Lord Byron 87 – Vorläufer: Rousseaus Spaziergänger und Goethes Werther 95 – Senancour, <i>Obermann</i> 97 – <i>Nachtwachen</i> 100	
d)	Deutsche Klassik als Teil der europäischen Romantik . . .	104
	Schillers romantische Tragödie 109 – Goethe und die Romantiker 113 – <i>Faust</i> 117	

3. Revolutionen:		
Die Französische und die romantischen		123
a) Romantik als Revolutionsreaktion		123
Die ‹Neue Welt› und die ‹Neue Mythologie›	128 –	
Politische und philosophische Revolution	136 –	
Politische Neuigkeiten und Enttäuschungen in Deutschland	139 –	
Hölderlins <i>Hyperion</i>	142	
b) Subjektivierung und Ästhetisierung der Religion		145
Ästhetischer Katholizismus: Novalis und Chateaubriand	148 –	
Kunstaberachtung als Andacht	153 –	
Kunstreligion	159	
c) Mythos als Zukunftsprojekt		163
Der aufgeklärte Mythosbegriff	166 –	
Neue Mythenbildner: Blake, Shelley, Hölderlin	171 –	
Shelleys <i>Entfesselter Prometheus</i>	174 –	
Hölderlins <i>Brot und Wein</i>	179	
d) Strategien der Offenheit		183
«Progressive Universalpoesie»	186 –	
Ästhetik des Hässlichen und Grotesken	189 –	
Die modernen Begriffe von Literatur und Kunst	195 –	
Romantische Ironie	197	
4. Lesewelten:		
Die Modernisierung der Literatur		205
a) Die moderne Situation der Literatur		205
Aufstieg des Romans	208 –	
Literaturkritik	214	
b) Das Fantastische		216
E. T. A. Hoffmanns <i>Der Sandmann</i>	220 –	
<i>Nachtstücke</i> , <i>Gespenster-Hoffmann</i>	224 –	
Goethes und Keats' <i>Vampire</i>	230	
c) Märchen für Erwachsene und Kinder		234
Von der Erwachsenen- zur Kinderliteratur: Grimms Märchen	236 –	
Gegenwartsorientiert: Aufgeklärte und		

	romantische Märchen 240 – Tiecks <i>Blonder Eckbert</i> 244 – Hoffmanns <i>Goldener Topf</i> 246 – Fouqués <i>Undine</i> 248	
d)	Schauerromantik	252
	Matthew Lewis, <i>The Monk</i> 253 – ‹Gothic› 258 – Hoffmanns <i>Elixiere des Teufels</i> 264 – <i>Frankenstein</i> 269	
5.	Nationalisierung:	
	Politik, Wissenschaft und Populärkultur	273
a)	Napoleons Ende und der Anfang der Nationalliteratur	273
	Nationalliteratur als Irrtum und Gewohnheit 273 – Ein Brennpunkt romantischer Tendenzen 279 – Fichtes Reden und Foscolos Roman 282	
b)	‹Rückwärts gekehrte Propheten›:	
	Der Idealismus der Historiker	285
	Renaissance des Mittelalters 287 – Neue Gotik 288 – Kathedralen als Nationaldenkmäler: Der Kölner Dom und Notre-Dame de Paris 292 – Rekonstruktion und Idealisierung 296 – Germanistik 298 – Dante als literarische Größenordnung 302	
c)	Volk und Volkstümlichkeit	306
	Volkstümlichkeit als Utopie 309 – Nationale Unterschiede: Wordsworth, Berchet, Hugo, Arnim 310 – Volkstum: ‹Turnvater› Jahn 316 – Nationalgeschichtlich-patriotisches Theater: Kleist und Manzoni 319 – Goethes Manzoni 326	
d)	Die Erfindung der germanischen Mythologie	329
	Jacob Grimms <i>Deutsche Mythologie</i> 332 – Propaganda, Selbstkritik und nationale Verengung 335 – Ossian als nordischer Homer 340 – Germanen auf der Bühne: Fouqués Dramen 343 – Kippfiguren und versteinerte Mythen 345	

6.	Romantik als Epoche, Romantik als Modell	351
	Transzendenz in der modernen Lyrik: Baudelaire und Rilke 354 – Extreme und beiläufige Romantik: Surrealismus und <i>Der Fänger im Roggen</i> 358 – Doppelte Romantik: Ideologie und literarische Technik bei Wolfgang Hilbig 364	
7.	Das selbstgemachte Jenseits	369
	 Anhang	
	Anmerkungen	377
	Bildnachweis	393
	Personenregister	395

Nicht nur die Aufklärung: Der zweite Impuls der europäischen Moderne

a) Romantik als Fortschritt

Romantik ist kinderleicht, wenn man darunter alltagssprachlich die Stimmung versteht, in der uns die Fantasie angenehm verzaubert und über die Wirklichkeit erhebt. Romantik ist überkomplex, umstritten und voller Widersprüche, wenn man sie kulturgeschichtlich als das Großphänomen erfassen will, das Literatur und Künste, Wissenschaft, Philosophie und Politik in Europa seit dem Ende des 18. Jahrhunderts hervorbringen. Es hat bis weit ins 19. Jahrhundert Konjunktur und dauert in vielem bis heute an. Dieses Großphänomen erklärt sich auch als atemberaubende Karriere eines Wortes. Bis zum Ende des 18. Jahrhunderts versteht man unter dem Adjektiv «romantisch» die Stimmung und Wirkung der Unterhaltungsliteratur. Es leitet sich von dem Gattungsbegriff «Roman» ab («romantisch» = «wie im Roman, romanhaft»), wobei man für die Zeit vor 1800 vor allem an Ritter-, Abenteuer-, Wunder- und Liebesgeschichten denken muss. Ein Wort, das dieser Bedeutung und Konnotation heute am ehesten entspricht, wäre «fantasyhaft»: als Adjektiv für die aktuelle Unterhaltungsliteratur, das Fantasy-Genre, und die Stimmung, die sie vermittelt. Um 1800 und in den Jahrzehnten danach erlebt der Ausdruck «romantisch» jedoch einen einzigartigen Aufschwung. Er erobert den Lebensalltag, die Universitäten und Theater, Literatur und Philosophie, Malerei und Musik, die Wissenschaften und die Politik. «Romantisch» wird zu einem Zauber-

wort. Ganz verschiedene Milieus und Gruppen formulieren mit ihm ihre Anliegen und Ziele. Ein ‹Zauberwort› ist es deshalb, weil es dabei nicht um klare Begriffsbildung und Definition geht, sondern um Mobilmachung in eigener Sache.

Die dafür nötige rhetorische Energie bringt das Wort reichlich mit. Sie speist sich aus der paradoxen Zumutung, die Stimmung, die man mit der Leselust verbindet, auf die eigene Lebenswirklichkeit und auf die unterschiedlichsten kulturellen Bereiche zu übertragen und als zentralen, zukunftsweisenden Wert zu behaupten. Das ist so, als wollte man heute mit dem Wort ‹fantasyhaft› ein gesellschaftlich-kulturelles Erneuerungsprogramm durchsetzen. Die produktive Stimmung der Fantasie soll nicht aus der Realität hinaus-, sondern in deren aktuelle Herausforderungen hineinführen und sie zu bewältigen helfen. Am witzigsten hat Friedrich Schlegel das Anregungspotenzial formuliert, das er und viele seiner Zeitgenossen von dem Wort erwarteten: ‹Meine Erklärung des Wortes Romantisch›, schreibt er seinem Bruder August Wilhelm im Dezember 1797, ‹kann ich Dir nicht gut schicken, weil sie – 125 Bogen lang ist.›¹ Gemeint sind Druckbogen à 16, also insgesamt 2000 Seiten. Das ist freilich nur eine rhetorische Übertreibung: Von einem solchen Text gibt es keine weitere Spur. Angesichts dessen, was die Forschung bis heute zur Erklärung der Romantik geschrieben hat, sind 2000 Seiten allerdings ein lächerlich geringer Umfang.

Das Bild, das die akademische Spezialliteratur von der Romantik zeichnet, ist entsprechend vielfältig. Es ergibt kein Gesamtbild im Singular, sondern viele verschiedene Perspektiven. Je mehr man von der Epoche weiß, desto weniger kann man sie als Einheit beschreiben. ‹Romantik› ist deshalb kein Begriff, den man nach bestimmten Eigenschaften widerspruchsfrei definieren könnte. Es handelt sich vielmehr um einen Sammelnamen, der ganz Unterschiedliches benennt. Wollte man das alles angemessen zusammenfassen, würde es überkomplex. Man muss also auswählen und Akzente setzen.

Der Akzent in diesem Buch ist ungewohnt: Es soll darum gehen, Romantik als Fortschritt zu begreifen. Der Akzent liegt auf der Innovation, die mit der Romantik in die Welt kommt. Sie besteht weniger in neuen Überzeugungen, Meinungen oder Thesen als vielmehr in einer neuen Darstellungsweise. Sie ist ein Stilphänomen, das aber weit

mehr als nur Stilistisches betrifft und unmittelbar auf die Weltanschauung und Lebenseinstellung durchschlägt. Damit gewinnt es philosophische und lebenspraktische Relevanz. Denn die Romantik entwickelt eine neue Umgangsform für das, was im Horizont menschlicher Verstehensbemühungen und Sinnsuche aufscheint, sich aber begrifflicher Erklärung entzieht. Es geht dabei um diejenigen Fragen, die als zu ungenau und spekulativ aus der Rationalität der arbeitsteiligen Wissenschaften herausfallen: Fragen nach einem möglichen umfassenden Sinn des Ganzen, nach dem Zusammenhang des Einzelnen mit diesem Ganzen, insgesamt nach Perspektiven jenseits von klaren und deutlichen Begriffen. Konzept und Erfolg der modernen Wissenschaften liegen darin, diese Fragen nicht zu stellen. Beantwortbar sind sie nur im Glauben, nicht mit überprüfbarem Wissen. Von jeher und bis heute sind es die Religionen, die diese Antworten geben und durch Glaubenslehren und Bekenntnisse stabilisieren.

Romantik aber ist ein eigener Modus, solche ungenauen, spekulativen Perspektiven jenseits klarer Begriffe zu eröffnen. Er entwickelt sich im Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert, in dem Milieu, das – am Ende des Aufklärungsjahrhunderts – die traditionellen Glaubenslehren und Bekenntnisse hinter sich gelassen hat und dies mit dem Gewinn an intellektueller Mündigkeit zugleich nostalgisch als Verlust empfindet: als Verlust an Ganzheitlichkeit. Romantik entsteht aus dem Bewusstsein, dass Menschen Fragen und Perspektiven entwickeln, die über ihre Begriffe hinausgehen, und dass es genau diese Begriffe und das begriffliche Denken überhaupt sind, die jede Beantwortung solcher Fragen in Zweifel ziehen müssen. Man bezeichnet diese Situation bildhaft als «metaphysische Obdachlosigkeit»: als Not der modernen Individuen, die von Glaubensfragen umgetrieben werden, ohne dass sie irgendwo Antworten fänden oder akzeptieren könnten. Romantik ist eine Methode, mit dieser Situation zurechtzukommen. Um das Bild aufzugreifen: Sie ist das Verfahren, die metaphysische Obdachlosigkeit durch imaginäre Bautätigkeit zu beheben. Das ist effizienter, als es zunächst klingt. Denn da die metaphysische ja keine reale, sondern nur eine metaphorische Obdachlosigkeit ist, die einen Bewusstseinszustand meint, kann sie, ja muss sie auf dieser Ebene auch beseitigt werden: Eine nur vorgestellte Heimat reicht hin. Romantik ist

die Kunst, metaphysische Luftschlösser zu bauen. Sie wirkt, auch wenn man weiß, dass es Luftschlösser, also Einbildungen sind. In diesem Sinne ist Romantik das «selbstgemachte» und als Selbstgemachtes bewusste Jenseits oder, um es etwas poetischer auszudrücken, der gedichtete Himmel.

Eichendorffs *Mondnacht*

Ein Beispiel: Eichendorffs Gedicht *Mondnacht*, das viele noch auswendig kennen dürften. Es stellt sich durch sein Titelmotiv – den Mondschein bei Nacht –, durch seine einfache Volksliedform und dann auch durch die kunstvolle Vertonung durch Robert Schumann als Inbegriff von Romantik dar und geht so:

Es war, als hätt' der Himmel
 Die Erde still geküßt,
 Daß sie im Blüten-Schimmer
 Von ihm nun träumen müßt'.

 Die Luft ging durch die Felder,
 Die Ähren wogten sacht,
 Es rauschten leis die Wälder,
 So sternklar war die Nacht.

 Und meine Seele spannte
 Weit ihre Flügel aus,
 Flog durch die stillen Lande,
 Als flöge sie nach Haus.²

Man erschließt sich dieses Gedicht am einfachsten von der mittleren Strophe aus. Sie beschreibt eine Situation in der Natur, die zum Gedichtstitel passt und ihn anschaulich macht. Das kurze «so» im vierten Vers zeigt an, dass dies aus der Perspektive eines empfindenden Subjekts geschieht. Denn das Wort verweist hier nicht auf ein überprüfbares Maß oder einen Vergleich, sondern drückt die Erlebnisintensität des Ichs aus, das sich im Possessivpronomen zu Beginn der nächsten Strophe nennt. Die erste Strophe leitet diese Naturwahrnehmung mit einem mythischen Vergleich ein: Die liebende Vereinigung von Uranos

und Gaia – das sind die Götternamen für Himmel und Erde – steht am Anfang von Hesiods *Theogonie* (etwa 700 v. Chr.), dem ältesten Zeugnis der griechischen Mythologie. Sie bildet den Ursprung der Welt; ganz konkret als Zeugung und Geburt gedacht, geht alles aus dieser Verbindung hervor. Eichendorffs Kuss spielt auf diesen mythischen Ursprung an. Wenn man das Motiv ohne diesen Hintergrund sieht, kann man es als eine gefühlvolle Vermenschlichung der Horizontlinie verstehen. Im Anblick der vielen Blüten verschwimmt die Trennlinie zwischen Himmel und Erde, und der Kuss liefert eine sentimentale Metapher dafür.

Die dritte Strophe bietet abermals einen Vergleich («Als flöge sie nach Haus»). Er eröffnet eine transzendente Perspektive, die man christlich auslegen kann – aber nicht muss. Die individuelle Seele als geflügeltes Wesen vorzustellen, das nach dem Tod des Körpers zu seinem überirdischen Ursprung zurückkehrt: Das ist keine biblische und damit auch keine ursprünglich christliche Vorstellung. Sie stammt vielmehr aus der griechischen Philosophie und begegnet im Platonischen Seelenmythos, wie er etwa im Dialog *Phaidros* dargestellt wird. Die Propheten im *Alten Testament* und die Evangelien im *Neuen* sprechen dagegen von der Auferweckung und Auferstehung der Toten mit Leib und Seele am Jüngsten Tag. Doch hat sich der griechische Seelenmythos in den christlichen Glauben eingewoben und auch dort zu einer populären Anschauung von der Unsterblichkeit der Seele geführt. Viele mittelalterliche Gemälde stellen diese dar, indem sie kleine geflügelte Wesen aus den Mündern der Sterbenden entweichen lassen. Ohnehin dienen Vögel in der christlichen Ikonographie als Allegorien der Seele.

Eichendorffs Strophe ist deutlich genug, um Transzendenz und die Aussicht auf Unsterblichkeit zu markieren. Zugleich ist sie knapp und allgemein genug, um es offen zu lassen, ob damit ein religiöses Bekenntnis verbunden ist. Der Autor selbst war katholisch. Er entstammte einer oberschlesischen Adelsfamilie, die traditionell österreichisch geprägt war. Eichendorff blieb seiner Konfession treu, selbst als er aus finanzieller Not (der Familiensitz war hoch verschuldet) in den preußischen Staatsdienst trat. Der protestantischen Obrigkeit empfahl er sich damit nicht, so dass er über bescheidene Verwaltungsposten in Breslau,

Danzig und Königsberg und schließlich im Berliner Kultusministerium nicht hinauskam. Ein aufrechter Katholik, könnte man sagen, der seine Konfession über seine Karriere gestellt hat. Man kann spekulieren, dass seine Seelenflug-Strophe für ihn genau die alte Frömmigkeit und Unsterblichkeitshoffnung ausdrückte, die in den Flügelwesen der christlichen Malerei des Mittelalters zur Anschauung kommen. Für das Verständnis des Gedichts aber spielt das keine Rolle. Denn dessen Eigenheit liegt gerade darin, dass es offen lässt, wie man die Transzendenz hier versteht und welchen Status man ihr zuspricht: Ist es eine mythische Vorstellung oder nur eine sentimentale Metapher wie der Vergleich in der ersten Strophe? Ist es der christliche Jenseitsglaube? Eichendorff formuliert so, dass er diese Möglichkeiten subtil in der Schwebelage hält. Und genau darin liegt die Innovation der Romantik. Diese Schwebelage ist das Stilphänomen, das auf Weltanschauung und Lebenseinstellung durchschlägt. Sie verwandelt den traditionellen Glauben in ein subjektives Erleben.

Man kann es noch genauer sagen: Eichendorffs *Mondnacht* schafft eine Stimmung, in der die Wahrnehmung der Natur, deren Vermenschlichung, subjektive Selbsterfahrung und Transzendenz ein harmonisches Ganzes bilden. Die Naturerfahrung wird zum Gesamtsinn, in dem sich der Einzelne eingebunden und ewig geborgen fühlen kann. Dass dies gelingt, verdankt sich den poetischen Mitteln: der Kohärenz der beschriebenen Situation und Stimmung sowie den konjunktivischen Vergleichen («als hätt'», «als flöge»), die das natürlich Wahrnehmbare zum mythisch und religiös Vorstellbaren erweitern. So erschafft das Gedicht ein metaphysisches Obdach. Doch es hat keine andere Haltbarkeitsgarantie als seine künstlerische Überzeugungskraft. Man muss es *als* Gedicht, also in seiner sprachlich-ästhetischen Darstellungsweise, ansprechend und überzeugend finden, um den darin formulierten Sinn anzunehmen. Schumanns Vertonung kann für manche Menschen diese ästhetische Überzeugungskraft weiter steigern.

Ein Vergleich macht die Sache noch deutlicher. Ein anderes der bekanntesten Eichendorff-Lieder ist einem Gedicht aus Grimms Hausens *Simplizissimus*, dem barocken Schelmenroman über den Dreißigjährigen Krieg, nachgebildet. Es heißt *Der Einsiedler*, wobei der Titel die Sprecherrolle nennt: Ein Eremit begrüßt und empfängt die

Abendruhe als Trost. Das Lied, das so entsteht, spiegelt sich bei Grimmelshausen motivisch im Nachtigallengesang. Eichendorff verwandelt ihn zum Gotteslob eines singenden Fischers, den der Eremit hört.

Grimmelshausen:

Komm, Trost der Nacht, o Nachtigall,
Lass deine Stimm mit Freudenschall
Aufs lieblichste erklingen;
Komm, komm, und lob den Schöpfer dein,
Weil andre Vögel schlafen sein
Und nicht mehr mögen singen!³

Eichendorff:

Komm, Trost der Welt, du stille Nacht!
Wie steigst du von den Bergen sacht,
Die Lüfte alle schlafen,
Ein Schiffer nur noch, wandermüd,
Singt übers Meer sein Abendlied
Zu Gottes Lob im Hafen.⁴

Dass Eichendorff der barocken Vorlage folgt, ist überdeutlich. Die Veränderungen aber zeigen den historischen Abstand von fast zwei Jahrhunderten (Grimmelshausens Roman erschien 1668, Eichendorffs Gedicht 1837). Statt des Vogels wird die personifizierte Nacht angesprochen und deren Anbruch feinsinnig stimmungsvoll ausgemalt. So entsteht die subjektive Naturwahrnehmung, in der sich die Stimmung und die Gedanken des Sprechers spiegeln. ‹Seelenlandschaft› nennt man dieses Darstellungsverfahren. Es ist eine der Erfindungen und, wie auch das Gedicht *Mondnacht* zeigt, eines der Kennzeichen der romantischen Literatur. In Grimmelshausens Ansprache der Nachtigall kommt dagegen der allgemeine Schöpfungsglaube zum Ausdruck. In ihm verweist die Natur nicht auf das subjektive Empfinden, sondern auf Gott. Die Schönheit der Schöpfung, der Nachtigallengesang, preist den Schöpfer. Das Gotteslob ist hier das Programm, zu dem das Gedicht auffordert und das es selbst erfüllt. Bei Eichendorff ist es dagegen nur eine Wahrnehmung unter anderen. Es wird von einem Schiffer

gesungen, und ob der, der es hört, sich ihm anschließt, bleibt offen. So zitiert Eichendorff das barocke Gotteslob und rückt es zugleich auf Distanz. Das hält sich bis zur letzten Strophe durch, in der die Morgenröte motivisch über die Nacht hinaus führt.

Grimmelshausen:

Nur her, mein liebstes Vögelein,
Wir wollen nicht die Fäulste sein
Und schlafend liegen bleiben,
Sondern bis dass die Morgenröt
Erfreuet diese Wälder öd,
Im Lob Gottes vertreiben.

Eichendorff:

O Trost der Welt, du stille Nacht!
Der Tag hat mich so müd gemacht,
Das weite Meer schon dunkelt,
Laß' ausruhn mich von Lust und Not,
Bis daß das ew'ge Morgenrot
Den stillen Wald durchfunkelt.

In beiden Fällen hat das Morgenrot neben seiner wörtlichen die symbolische Bedeutung des jenseitigen Heils. Bei Grimmelshausen liegt dies an der expliziten Religiosität des Liedes. In diesem Rahmen entsprechen die Mahnung gegen Trägheit und die Aufforderung zum Glaubenseifer genau der christlichen Moral. Der öde, dunkle Wald und das Morgenrot funktionieren vor diesem Hintergrund als Metaphern der irdischen Mühsal und des himmlischen Heils. Eichendorffs «ew'ges Morgenrot» steht in dieser Tradition. Da bei ihm aber das Gotteslob nicht das Programm des Gedichtes ist, sondern nur ein bei-läufiges, distanziertes Motiv, bleibt die symbolische Bedeutung genauso unentschieden wie die Jenseitshoffnung in der *Mondnacht*. Wer will, kann das Morgenrot religiös verstehen. Das Adjektiv «ewig» eröffnet eine Transzendenz, ohne sie auf eine bestimmte Weise zu füllen.

Anders als bei Grimmelshausen gibt es auch keinen Kontext, der Orientierung böte. Denn Eichendorffs *Einsiedler* erschien als eigen-

ständiges, autonomes Gedicht. Der Erstdruck findet sich in einer literarischen Publikation, die den damals sehr beliebten, vielfach verwendeten Titel «Musenalmanach» trägt. Unter dieser Bezeichnung kamen seit dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts zahlreiche Jahrbücher heraus, die zumeist poetische Kleinformen versammelten. Die antiken Göttinnen, die Musen, stehen dabei für die Literatur als «Schöne Kunst» – mit dem Göttlichen als Glaube und Bekenntnis haben sie gerade nichts zu tun. In Grimmelshausens Roman hingegen ist der Einsiedler, der das Lied singt, eindeutig ein frommer Christ. Sein eigenes Schicksal sowie die im Roman geschilderte Kriegswelt bilden die konkreten Bezugspunkte, durch die wir die letzte Strophe als christliche Bewältigung des irdischen Leids lesen. Bei Eichendorff ist *Der Einsiedler* nur ein Gedichttitel, der eine lyrische Sprecherrolle markiert. Dass er ursprünglich für religiöse Weltflucht und asketische Gottesandacht stand, bleibt als Traditionswissen präsent, doch wird dieses im neuen Kontext des Musenalmanachs neutralisiert. In ihm geht es allein um die Verse und die Vorstellungen, die sie erwecken. Die Grimmelshausen-Leser sind, wenn sie zu dem Liedtext kommen, klar darüber orientiert, dass hier eine bestimmte Glaubenspraxis zum Ausdruck kommt. Die Eichendorff-Leser haben – mit dem Musenalmanach genauso wie mit einer heutigen Anthologie oder Werkausgabe – nichts als die Verse selbst. Es liegt damit an ihnen, ob und wie sie deren religiöses Potenzial aufnehmen.

Das Spezifische des romantischen Gedichts liegt also nicht nur in ihm selbst, sondern auch in der Bereitschaft des Lesers, einen literarischen Text als eigene weltanschauliche Position ernst zu nehmen – auch dann, wenn diese Position keine andere Beglaubigung hat als die Kunst, mit der sie dargestellt und formuliert ist. Literatur dient damit nicht mehr nur der Vermittlung und Verbreitung bestehender Glaubenslehren. Sie tritt mit ihren sprachästhetischen Sinnangeboten vielmehr an die Stelle des traditionellen Glaubens.

Wie anhaltend erfolgreich die romantische Dichtung damit ist, zeigt die Tatsache, dass die letzte Strophe von Eichendorffs *Mondnacht* heute sehr oft in Trauer- und Todesanzeigen Verwendung findet. Das Motiv des Heimflugs der Seele kann wie gesagt populär christlich gelesen werden, ist aber in diesen Versen eine autonome poetische Ima-

gination ohne bestimmten Glaubensbezug. Sie ist eine schöne Vorstellung, von der man weiß, dass sie eine schöne Vorstellung und keine überprüfbare Tatsache ist. Sie eröffnet eine transzendente Perspektive, ohne dass man übernatürliche Vorgänge für buchstäblich wahr halten oder sich zu bestimmten Glaubensinhalten bekennen müsste. Wie anders dagegen ist es, wenn statt der Eichendorff-Verse Bibelzitate auf der Todesanzeige stehen, etwa aus dem Johannes-Evangelium (6,47): «Wer glaubt, hat ewiges Leben.» Dann ist die Unsterblichkeitshoffnung eine Frage der Konfession. Das romantische Gedicht passt mit seiner Zwanglosigkeit in die moderne, säkulare Gesellschaft. Diese Zwanglosigkeit ermöglicht einen metaphysischen Trost ohne Metaphysik. Mit ihm kann man den Verlust eines nahestehenden Menschen emotional leichter bewältigen, denn das menschliche Fühlen und Befinden folgt ja nicht nur dem Wissen, das man hat, sondern auch den Vorstellungen, denen man sich hingibt. Eichendorffs Strophe baut das Luftschloss, in dem man der Endgültigkeit des individuellen Todes entgehen kann.

Schleiermachers Reden *Über die Religion*

«Nicht der hat Religion, der an eine heilige Schrift glaubt, sondern, welcher keiner bedarf und wohl selbst eine machen könnte.»⁵ Das schreibt nicht Friedrich Nietzsche oder ein anderer erklärter Religionsgegner, sondern der evangelische Theologe Friedrich Schleiermacher. Der Satz pointiert, was in Eichendorffs Gedichten zu beobachten ist: Die Leistung des individuellen, aktuellen Schriftstellers tritt an die Stelle der kanonischen Religionstexte. Eichendorffs Gedichte sind freilich keine neuen Heiligen Schriften. Doch belegen sie die subjektive, schriftstellerisch-kreative Transzendenz, die für Schleiermacher die Religion ausmacht.

Als er diesen Satz im Jahr 1799 veröffentlichte, arbeitete Schleiermacher als Prediger an der Berliner Charité. Zwei Jahre zuvor hatte er in einem Berliner Salon Friedrich Schlegel kennengelernt. Die Gastgeberin war Henriette Herz, die erste Repräsentantin der großbürgerlichen Salonkultur in Berlin um 1800, die vor allem von intellektuellen jüdischen Frauen angeführt wurde. In diesem Salon begegnete Fried-

rich Schlegel auch seiner späteren Ehefrau Dorothea Veit; der Schriftsteller Ludwig Tieck, der Philosoph Johann Gottlieb Fichte und auch die Brüder von Humboldt gehörten zu den Gästen. Die Freundschaft zwischen Schleiermacher und Schlegel war so intensiv, dass beide eine Wohngemeinschaft in Berlin eingingen. Auch steuerte der junge Berliner Theologe (er war keine 30, als er Schlegel kennenlernte) eigene Beiträge zu der Zeitschrift *Athenaeum* bei, mit der der Jenaer Romantikerkreis um die Brüder Friedrich und August Wilhelm Schlegel zwischen 1798 und 1800 die Leserschaft provozierte. Sein eigenes frühes Hauptwerk aber sind seine Reden *Über die Religion* von 1799, aus denen der zitierte Satz stammt. Der vollständige Titel lautet: *Über die Religion. Reden an die gebildeten unter ihren Verächtern*.

Der Untertitel ist raffiniert. Er greift die am Ende des Aufklärungsjahrhunderts etablierte religionskritische Stimmung auf, spitzt sie zu (nicht jeder Kritiker ist gleich ein Verächter) und schafft sich auf geradezu schmeichlerische Art eine eigene Adressatengruppe. Das aufklärerisch religionskritische Publikum wird zugleich provoziert (ihr Religionsverächter!) und in seiner Eitelkeit zu packen versucht: Wer zuhört oder liest, darf sich zu den Gebildeten zählen.

Wenn man nur den Titel liest, kann man in ihm das Klischee bestätigt finden, die Romantik sei als Gegenwendung zur Aufklärung zu verstehen: Nach der Epoche der Religionskritik nun die Rückbesinnung. Das aber ist falsch. Denn Schleiermachers Reden sind keine Rück-, sondern eine Neubesinnung auf die Religion, und zwar eine solche, die mit der Kritik der Aufklärer groß geworden ist und nicht hinter sie zurückfällt. Es geht Schleiermacher nicht darum, alte kirchliche Autoritäten oder volkstümliche Frömmigkeit zu verteidigen oder gar wiederzubeleben. In deren Ablehnung solidarisiert er sich vielmehr mit den angesprochenen «Religionsverächtern». Genauso lehnt er allerdings den Versuch der Aufklärungstheologie ab, den christlichen Glauben zu rationalisieren.

Im 18. Jahrhundert gab es viele Versuche, das Christentum dem Zeitgeist anzupassen, indem man es im Wesentlichen als eine moralische Praxis interpretierte. Damit sollten sich zugleich aller Dogmatismus und jeder Wunderglaube erledigen, insofern man sich auf diejenigen Glaubensinhalte konzentrierte, die aus vernünftigen Gründen

als das moralisch Richtige erschienen. Religionswahrheiten in Vernunftwahrheiten überführen, hieß die Devise. Schleiermacher hielt nichts davon. Abfällig spricht er von den «übel zusammengenähten Bruchstücken von Metaphysik und Moral, die man vernünftiges Christentum nennt».⁶ Sein Religionsverständnis setzt dagegen auf das Nicht-Rationale, auf das sinnliche Empfinden des Menschen. Seine Definition lautet knapp: «Religion ist Sinn und Geschmack fürs Unendliche» oder auch: «Anschauen des Universums».⁷ Das sind zunächst einmal paradoxe Formulierungen. Denn wie soll man sinnlich erfassen, was die sinnliche Fassungskraft übersteigt? Das Unendliche entzieht sich dem menschlichen Sinn, das Universum seiner Anschauung. Genau in diesen Paradoxien kann man Schleiermachers Versuch erkennen, Religion als das zu bestimmen, was der Mensch zwar fühlen, aber nicht rational erfassen, also auch nicht begrifflich definieren kann. Seine Definitionen sind strategische Verweigerungen. Sie definieren, d. h. umgrenzen nicht durch klare Begriffe, sondern weisen auf etwas hin, was sich begrifflicher Klarheit entzieht. Schleiermacher formuliert damit auf seine Weise, was ich hier anfangs als Ausgangssituation der Romantik skizziert habe. Es geht um Vorstellungen vom großen Ganzen, von einem umfassenden Sinn, die jenseits aller klaren Begriffe liegen.

Schleiermacher ist ein Gegner der Aufklärungstheologie, doch kein Gegner der Aufklärung. Wenn er sich gegen die Versuche wendet, das Christentum als vernunftgemäße Ethik zu rationalisieren, so teilt er doch die Absicht, Dogmatismus, Wunder- und Offenbarungsglauben sowie autoritätshörige Frömmigkeit hinter sich zu lassen. Es geht ihm nicht um ein altes, verlorenes Religionsverständnis, sondern um ein neues. Schleiermacher zieht aus der aufklärerischen Religionskritik die Konsequenz, die Religion als ein im menschlichen Gefühl angelegtes, sinnlich-emotionales Weltverhältnis zu verstehen. Doch es wäre abermals ein falsches Klischee, die Romantik damit als Gefühlskult gegen die Aufklärung als Vernunftkult zu stellen. Denn zur Aufklärung gehört gleichermaßen das Interesse am Menschen als fühlendem, empfindendem Wesen. Wenn man sich das in der Aufklärung entstandene Menschenbild aufs Knappste vergegenwärtigen will, kann man sich an den Titel einer Abhandlung von Johann Gottfried Herder halten: *Vom*

Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Herder antwortete damit auf eine Preisfrage der Berliner Akademie im Jahr 1774, die auf diese beiden «Grundkräfte der Seele» und auf deren Verhältnis zueinander zielte. Er argumentierte gegen den Körper-Geist-Dualismus für die Einheit des Menschen als eines sinnlich-intellektuellen Wesens. Es ist daher zu einseitig, die Aufklärung mit Rationalismus gleichzusetzen. Was die Aufklärungsschriftsteller bewegt, ist, um es mit einem Wort zu sagen, nicht das Interesse nur am «vernünftigen» Menschen, sondern das am «ganzen» Menschen. Oder anders gewendet: an der menschlichen Natur. Die Aufklärung ist auch die Gründungszeit der Anthropologie. Darin steckt ein kritischer Impuls gegen die Tradition, insbesondere die traditionelle Metaphysik. Denn deren Lehren sollten nun anhand der beobachtbaren menschlichen Bedingungen, Eigenschaften und Verhaltensweisen überprüft werden. Gegenüber der christlichen Theologie und dem frühneuzeitlichen Rationalismus (Descartes, Leibniz) führte dies zu einer «Rehabilitation der Sinnlichkeit», wie man mit einer gern zitierten Formel sagen kann.⁸

Schleiermacher setzt diesen Prozess fort, indem er die Sinnlichkeit zum Organ der Transzendenz erklärt. Das ist paradox, wenn man unter Transzendenz das «Überschreiten» der sinnlich erfahrbaren Wirklichkeit hin zum «Übersinnlichen» versteht. Es ist jedoch ganz und gar nicht paradox, wenn man unter der Sinnlichkeit nicht nur rezeptiv die Wahrnehmung, sondern auch produktiv die Einbildungs- und Vorstellungskraft versteht. Denn es ist ein alltägliches Phänomen, dass Menschen mit diesen Vermögen über Wahrnehmung und Erfahrung hinausgehen. Daraus hat man seit der Antike ein religionskritisches Argument gemacht: Die Menschen bilden sich ihre Götter nur ein, sie sind nichts als Produkte ihrer Fantasie. Das epochal Neue, das mit der Romantik einsetzt, besteht darin, in dieser Aussage das «nur» wegzulassen und sie nicht als Religionskritik, sondern als eine Neuinterpretation religiöser Transzendenz zu verstehen. Die Menschen bilden sich ihre Götter ein, sie sind Produkte ihrer Fantasie. So ist es. Doch muss man mit dieser Erkenntnis die Götter nicht abschaffen, Transzendenz nicht verneinen. Man kann sie vielmehr als unverzichtbare menschliche Dimension ernst nehmen, als eine Dimension, die man braucht, um mit den Fragen umzugehen, die über unsere klaren Begriffe und empi-

rischen Überprüfungsmöglichkeiten hinausgehen. Diese keineswegs gegenaufklärerisch reaktionäre, sondern progressive Neubesinnung auf Religion bringt Friedrich Schlegel auf den Aphorismus: «Laßt die Religion frei, und es wird eine neue Menschheit beginnen.»⁹ «Freilassen» heißt, sie von den kirchlichen Institutionen, Dogmen und Konfessionen zu lösen und der kreativen Vorstellungskraft jedes und jeder Einzelnen anheimzustellen. Es geht, wie Schleiermacher sagt, um selbstgemachte, nicht offenbarte heilige Schriften. Wie sie aussehen können, zeigen Eichendorffs Gedichte.

Dieser fortschrittliche Anschluss an die Aufklärung ist ein Aspekt der Romantik, der im allgemeinen Bild von ihr verblasst ist. Es ist ungewohnt, sich bewusst zu machen, dass Eichendorffs Lieder zu diesem Fortschritt gehören. Sie bezeugen genau das «Freilassen der Religion», von dem Schlegel spricht. Dabei kommt es nicht darauf an, ob der Autor selbst sie so erklärt hätte, wie man es mit Schleiermachers Reden rückblickend tun kann. Entscheidend ist, dass seine Texte die freie religiöse Einbildungskraft anregen, die Schleiermacher und Schlegel meinen. Man kann die *Mondnacht* kitschig finden, doch repräsentiert das Lied als heute wohl bekanntestes Beispiel den Schritt zur Subjektivierung und ästhetischen Liberalisierung des Religiösen, die wir der Romantik verdanken.

Im Kreis der Jenaer Frühromantik, zu dem Schlegel und Schleiermacher gehörten (der also auch eine Berliner Dependance hatte – Friedrich Schlegel war abwechselnd in beiden Städten ansässig), wurde dieser fortschrittliche Impuls am deutlichsten reflektiert und mit dem Programmwort «Romantik» verbunden. Als literarisches Phänomen aber ist diese freigelassene religiöse Einbildungskraft keine Jenaer oder Jenaer-Berliner und auch keine allein deutsche Erfindung. Sie ereignete sich vielmehr etwa gleichzeitig in mehreren europäischen Literaturen. Wir werden das an englischen, französischen und italienischen Beispielen sehen, die mitunter nichts voneinander wussten. Wie die Aufklärung ist auch die an sie anschließende Romantik ein europäisches Phänomen. Was an neuen Impulsen in der Literatur begann und dann die weiteren Künste und nicht nur die Künste erfasste, wurde in Berlin und der kleinen Universitätsstadt Jena um 1800 nur am engagiertesten als Programm der Romantik formuliert und damit bewusst

gemacht. Das Phänomen aber ist internationaler und breiter, als es den deutschen frühromantischen Programmatikern bekannt war.

Um das zu sehen, muss man zwischen Romantik als Diskurs (also bestimmten Verwendungen der Ausdrücke ‹romantisch› und ‹Romantik›) und Romantik als Phänomen (also bestimmten Qualitäten literarischer Texte oder anderer Kunstwerke) unterscheiden. Das ist nichts Ungewöhnliches: Englische Lyriker wie William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge oder Lord Byron bezeichnet man etwa als Romantiker, auch wenn sie sich selbst gar nicht so nannten, und sogar die Gedichte des Italieners Giacomo Leopardi werden der Romantik zugezählt, obwohl sich ihr Verfasser programmatisch als Klassizist gegen die italienischen Romantiker gestellt hat. Texte kann man aufgrund bestimmter Eigenschaften romantisch nennen, unabhängig davon, ob und wie die Autoren am Romantikdiskurs teilnahmen.

Der Diskurs ist zudem in den verschiedenen Ländern ein anderer, je nach den spezifischen Bedingungen und Situationen. ‹Romantisch› und ‹Romantik› sind um 1800 Parolen zur literarischen und kulturpolitischen Mobilmachung. Sie passen sich in die jeweiligen Herausforderungen und Streitstellungen ein und verändern dabei ihre Bedeutung. Der Romantikdiskurs ist entsprechend vielstimmig und so bewegt wie die politisch-kulturellen Veränderungen zwischen dem Ende des 18. und der Mitte des 19. Jahrhunderts. Wenn man dagegen Phänomene als ‹romantisch› bezeichnet, tut man das aus heutiger Distanz und in der Absicht, epochale Neuerungen und Ähnlichkeiten kenntlich zu machen. So verwendet, verliert das Wort die vielen Schwankungen, die es in den mit ihm geführten Debatten hat. Wenn man sich nicht auf den Standpunkt stellen will, dass Romantik alles ist, was jemals jemand so genannt hat, dann ist dieses auf die Phänomene bezogene Verständnis eine brauchbare Alternative. Sie beruht auf einer Auswahl dessen, was man an dem komplexen Großphänomen, das mit dem Wort ‹Romantik› verbunden ist, für entscheidend hält und für die heutige Erinnerung hervorheben will.

In diesem Sinne setzt die Romantikdarstellung in diesem Buch bei dem Phänomen an, das mit Eichendorffs Liedern präsentiert und mit Schleiermacher und Schlegel erklärt wurde. Was den historischen Romantikdiskurs betrifft, bekommen die deutschen Frühromantiker

damit den Vorzug. Das lässt sich damit rechtfertigen, dass von ihnen die stärksten Impulse für die Karriere des Begriffs in Europa ausgingen. Die Phänomene, die sich mit der frühromantischen Theoriebildung erklären lassen, sind aber internationaler, als es die Berliner und Jenaer im Blick hatten, und sie entstanden auch ganz unabhängig von ihnen an anderen Orten. Wenn in den folgenden Kapiteln immer wieder die Konzepte der deutschen Frühromantiker herangezogen werden, dann heißt das also nicht, dass von hier aus alles seinen Anfang nahm. Es ist nur so, dass diese Konzepte passen und helfen, die zeitgenössischen phänomenalen Neuerungen zu erklären. Die jungen Jenaer und Berliner Köpfe sind zu ihrer Zeit die hellsten, die die aktuelle Dynamik in der Literatur erfassen. Und diese von ihnen auf den Begriff ‹Romantik› gebrachte Dynamik ist alles andere als eine Gegenaufklärung – sie ist nach der Aufklärung der zweite entscheidende Schritt zur europäischen Moderne.

Unruhige Zeiten

Die Romantik entsteht in unruhigen, revolutionären Zeiten, und zwar in der politisch konkretesten Bedeutung des Wortes. Es sind die Jahrzehnte, die auf die Französische Revolution folgen. In ihnen beginnt in Europa der Wechsel von der alten ständischen zur modernen bürgerlichen Gesellschaft. Die Französische Revolution fegt die adelige und kirchliche Herrschaft hinweg, genau dort, in Versailles, wo die Hofkultur mit Ludwig XIV. ihren glanzvollsten, kulturell ganz Europa dominierenden Höhepunkt erreicht hatte. Die Hinrichtung Ludwigs XVI. am 21. Januar 1793 ist eine Nachricht, die nicht nur die europäischen Herrscherhäuser erschüttert. In Deutschland bringt der militärische Erfolg der Revolutionsarmeen und später Napoleons mit der französischen Besatzung eine rechtliche Modernisierung. Der Code Napoléon ist der erste Schritt von der Willkür der Feudalherrschaft und der Unfreiheit ihrer Untertanen hin zur bürgerlichen Rechtsordnung und Freiheit. Nach der Niederlage Preußens bei Jena und Auerstedt 1806 nehmen die Preußischen Reformen diesen Modernisierungsimpuls auf. Der Sieg über Napoleon und der Wiener Kongress 1814/15 restaurieren zwar die Adelherrschaft, ändern jedoch nichts an zwei grund-

legenden kulturellen Entwicklungen, die das Ständesystem weiter erodieren lassen: der Politisierung der Nationalkultur sowie einer grundsätzlichen Veränderung und Ausweitung der Buch- und Lesekultur.

Die erste Entwicklung betrifft vor allem Deutschland und Italien. Beide Gebiete sind zu Beginn des 19. Jahrhunderts noch in das Nebeneinander vieler kleiner bis mittlerer Feudalstaaten zerfallen. Die französische oder, in Oberitalien, abwechselnd französische und österreichische Besatzung in Folge der Napoleonischen Kriege provoziert den Wunsch nach nationaler Souveränität und Einheit. Dabei ziehen die eigene Sprache, Literatur und Geschichte ein ganz neues, aktuell engagiertes Interesse auf sich, indem sie als Ausdruck der kollektiven Identität eines Volkes gedeutet werden. So dienen sie zur kulturellen Profilierung des nationalen Selbstbewusstseins. Darin steckt eine emanzipatorische Tendenz, soweit man sich gegen die französische und österreichische Besatzung und gegen die restaurierte Aristokratie wendet und auf eine parlamentarische, republikanische Selbstregierung abzielt. Die aggressiven Seiten dieses Nationalismus hingegen zeigen sich in Deutschland vor allem in Franzosenhass und Antisemitismus.

Die zweite, gleichzeitige Entwicklung ist die Ausweitung der Leserschaft und damit die Entstehung eines autonomen Literaturbetriebs. Autonom heißt hier, dass sich eine Lesegewohnheit unabhängig von Kirche, Schule oder Universität herausbildet. Man liest, um sich literarisch unterhalten zu lassen, ohne spezifische religiöse oder fachliche Erbauungs-, Belehrungs- oder Bildungsabsichten, worauf das Bücherschreiben und -lesen zuvor hauptsächlich ausgerichtet waren. Diese Art der Lektüre gab es schon länger, doch in geringerem Maße und für eine relativ schmale gesellschaftliche Schicht. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts weitet sich die Leserschaft so sehr aus, dass die private, autonome Lektüre zu einem gesellschaftlich relevanten Phänomen wird. Das hat nicht nur die ökonomische Konsequenz, dass ein ausgewachsener Buchmarkt entsteht. Hinzu kommt die Neuigkeit, dass die autonome Schriftstellerei und die private Unterhaltungslektüre Einfluss darauf gewinnen, wie Menschen sich selbst und ihre Welt sehen und einschätzen, welches Bewusstsein, welche Hoffnungen, Perspektiven

und Erwartungen sie ausbilden. Subjektivität und Individualität finden dabei die reichsten Ausdrucks- und Entfaltungsmöglichkeiten. Besorgte Zeitgenossen sprechen um 1800 von «Lesesucht» oder «Lese-wut», von der sie besonders die Frauen befallen und gefährdet glauben. Leihbibliotheken haben Hochkonjunktur. Kurzum: Die «schöne Lite-ratur», vor allem Romane und Erzählungen, in viel geringerem Maße manchmal auch Gedichte, gewinnt eine noch nie dagewesene Bedeu-tung für die Ausbildung von Selbstbewusstsein, Weltanschauung und Lebenseinstellung. Sie tritt als zunehmende Kraft neben die schwächer werdenden konfessionellen und ständischen Prägungen.

Die Französische Revolution, die Ausweitung und Autonomisie-rung der Lesegeohnheiten, insbesondere die Karriere des Romans, sowie die kulturpolitische Nationalisierung sind drei prägende Ereig-nisse der Jahrzehnte um 1800. Nach ihnen wird sich diese Darstellung gliedern. Denn die Romantik ist als Revolutionseffekt, als Schaffung neuer Lesewelten und als nationalkulturelle Mobilmachung zu verste-hen. Der erste Aspekt betrifft ihren eigenen revolutionären Charakter. Dieser zeigt sich nicht im Politischen, sondern auf literarisch-aka-demischem Feld. Hier schlägt eine kleine Gruppe von jungen Intellek-tuellen einen ganz neuen Ton an, der von der Warte der Literaturkritik aus den gesamten Bereich von Philosophie, Wissenschaft, Religion und Kunst beherrschen und neu bestimmen will. Den Zeitgenossen erscheint das als Anmaßung und Überheblichkeit. Tatsächlich aber werden damit in vieler Hinsicht bis heute gültige Standards gesetzt. Der zweite Aspekt bringt den entscheidenden Modernisierungsschub der Literatur, sowohl im Blick auf ihre Formen als auch auf ihre Prä-senz und Funktion in der Gesellschaft. Es bildet sich die bis heute be-stehende Situation der Literatur heraus, auch wenn diese seit einigen Jahrzehnten und aktuell in einer ganz anderen Medienkonkurrenz steht als vor 200 Jahren.

«Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre, und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters»,¹⁰ konstatierte Friedrich Schlegel im Jahr 1798. Wenn man den zweiten der beiden genannten Titel (gemeint ist *Wilhelm Meisters Lehrjahre* von 1795/96) nicht singulär, sondern stellvertretend für die Karriere des Prosaromans und Fichte stellvertretend für alle Folgewirkungen der

Kantischen Philosophie setzt, kann man diesem Aphorismus aus heutiger Sicht zustimmen. Dabei geht es mit Fichte und Goethe natürlich nicht um das «Größte» überhaupt, sondern in philosophisch-literarischer Hinsicht. Schlegel spitzt zweifach zu, durch die Konzentration der gesamten philosophischen und literarischen Dynamik auf die beiden Namen und Titel (Fichtes *Grundlage der gesamten Wissenschaftslehre* war 1794/95 erschienen) und durch die Gleichstellung von philosophischen und literarischen Entwicklungen mit dem epochemachenden politischen Umbruch. Die Zeitgenossen sahen darin die Vermessenheit eines jungen, naseweisen Akademikers. Friedrich Nicolai, der engagierte Verleger der Berliner Aufklärung, konterte: «Friedrich der Große und die Amerikanische Republik und – die Kartoffeln – wären ganz andere *Tendenzen des Zeitalters*.»¹¹ Gegen Schlegel setzt er auf die legitimen politischen Strukturen und deren Fortschrittsfähigkeit sowie auf die konkreten gesellschaftlichen Bedürfnisse. Es war Friedrichs des Großen ernährungspolitischer Weitblick, den Anbau der Kartoffel in Preußen anzuordnen und damit die Versorgungslage und Gesundheit der breiten Bevölkerung zu stabilisieren. Der ältere, etablierte Berliner Verleger – Nicolai war Mitte 60, Schlegel gerade 26 – versuchte also, das realistische Maß zu setzen, an dem sich der Satz des jungen Autors als bloße Flausen erweisen sollte. Langfristig hat er damit keinen Erfolg gehabt, denn Schlegels Aphorismus wird bis heute erinnert. Er ist kein bloßes Gerede. Vielmehr diagnostiziert er treffend die Inspiration der philosophisch-literarischen durch die politische Revolution zum Ende des 18. Jahrhunderts. Und er liegt genau richtig damit, in der noch nicht vollends anerkannten Gattung des Prosaromans die Zukunft der Literatur zu erwarten. Nicolais Replik ist dagegen kaum noch bekannt. Das ist schade, denn auf ihre Weise trifft auch sie etwas Richtiges. Falsch liegt sie nur in der Absicht, Schlegels Bemerkung als Unsinn abzutun.

Die dritte Entwicklung schließlich, die Nationalisierung, hatte Friedrich Schlegel 1798 noch nicht im Blick. Das geschieht erst ein Jahrzehnt später, 1808, als er zusammen mit seiner Frau Dorothea, der Tochter des jüdischen Aufklärungsphilosophen Moses Mendelssohn, zum katholischen Glauben übertritt. Nun engagiert er sich publizistisch für den «ernsten Gedanken an Gott und Vaterland», für den

«deutschen Charakter» und «seine alten Rechte».¹² Die kulturpolitische Nationalisierung ist der seinerzeit populärste und zugleich der umstrittenste Aspekt der Romantik. Auch sie ist ein europäisches Phänomen, das nicht nur in Deutschland und Italien anzutreffen ist, wo es um die noch unerreichte nationale Einheit und Selbstbestimmung geht. Auch in anderen Ländern, etwa in Schottland, England und Frankreich, entstehen neue Leitbilder literarisch-kultureller Volkstümlichkeit. Je nach den spezifischen Umständen sind sie unterschiedlich ausgerichtet und politisiert. Doch was alle verbindet, ist das historische Interesse an der nationalen Geschichte und den nationalsprachlichen Überlieferungen. Die Romantik wird damit zur Gründungsphase der neuphilologischen historischen Wissenschaften. Deren Wiederentdeckungs- und Erkenntnisarbeit ist dabei aufs Engste mit der Absicht nationaler Identitätsstiftung verbunden. Diese Absicht geht so weit, dass aus der Erforschung auch die Erfindung nationalkultureller Traditionen wird. Das krassste Beispiel ist dafür die Konstruktion einer germanisch-deutschen Identität, die sich gegen das übrige Europa zu behaupten hätte.

Welches Unheil mit diesem deutschen Selbstbild verbunden ist, weiß jeder, der die Geschichte des 20. Jahrhunderts kennt. Von hier aus gesehen, endete die kulturpolitische Nationalisierung, die in der Romantik einsetzte, gerade in Deutschland monströs und katastrophal. Gleich die ersten Stimmen, die noch während des Zweiten Weltkriegs den Nationalsozialismus zu ergründen versuchten, nahmen diese Perspektive ein. Die größte Resonanz fanden damit Thomas Mann und Georg Lukács.¹³ Aber schon eine Harvard-Dissertation von 1941 legte die Spur, auf der der Nationalsozialismus aus der Romantik abzuleiten war.¹⁴ Die Dimensionen und Gräuelpolitik der NS-Diktatur erschienen zu groß, um sie nur aus dem Regierungshandeln weniger Jahre erklären zu können. Unweigerlich musste deshalb die deutsche Geschichte als deren Vorgeschichte erscheinen. Die Romantik wurde als Nährboden ausgemacht, aus dem der in Deutschland so katastrophale politische Irrationalismus und die völkische Gemeinschafts- und Überlegenheitsideologie erwachsen. Der NS-Führerstaat stand als letzte Konsequenz der romantischen Nationalisierung da – Geschichte als Verhängnis. Der Untertitel der genannten Dissertation – ihr Autor ist

Peter Viereck, in New York geborener Sohn deutscher Emigranten – bringt es auf die Losung: «From the German Romantics to Hitler».

Solche historisch-völkerpsychologischen Deutungen sind jedoch mehr Mythos als Geschichtsschreibung. Man kann sie aus dem Bedürfnis erklären, der schockierenden Maßlosigkeit der nationalsozialistischen Gewalt mit einem menschlichen Erklärungsmaß zu begegnen. Die nachweisbaren Bezüge von Nationalsozialisten auf die Romantik, so zeigt die Forschung heute,¹⁵ sind selektiv, beliebig und widersprüchlich. Von einer historischen Konsequenz kann keine Rede sein. Das heißt nicht, dass es keine historischen Entwicklungen gab, durch die romantische zu nationalsozialistischen Ideen und Konzepten wurden. Diese Verwandlung geschah jedoch nicht von sich aus: Sie ist in der Romantik nicht angelegt. Es gibt kein Schicksal eines «romantischen Deutschland». Was es gibt, sind die Verbrechen und die Verantwortung der nationalsozialistischen Propagandisten und Akteure.

So unbegründet diese Art von Völkerpsychologie ist, so beliebt und langlebig ist sie zugleich. Denn sie hat einen starken Unterhaltungswert. Heinrich Heine ist der Erste, der das im Blick auf das Romantisch-Deutsche genutzt und in seiner eigenen Mischung aus Kritik, Parodie, Spott, Selbstironie und Melancholie entfaltet hat. In der *Harzreise* etwa stellt er den Brocken, den höchsten, doch oft nebelverhangenen Berg des Harzgebirges, als Sinnbild des Deutschen dar. Dieser biete «mit deutscher Gründlichkeit» ein «Riesenpanorama», das allerdings eher vollständig als schön sei und sich immer wieder vernebele: «Ja in hohem Grade wunderbar erscheint uns alles beim ersten Hinabschauen vom Brocken, alle Seiten unseres Geistes empfangen neue Eindrücke, und diese, meistens verschiedenartig, sogar sich widersprechend, verbinden sich in unserer Seele zu einem großen, noch unentworrenen, unverständenen Gefühl. Gelingt es uns, dieses Gefühl in seinem Begriffe zu erfassen, so erkennen wir den Charakter des Berges. Dieser Charakter ist ganz deutsch [...]. Der Brocken ist ein Deutscher.» Dass dieser eigentlich langweilige Berg dazu einmal im Jahr, in der Walpurgisnacht, zum Ort irrer Ausschweifung wird, erweist ihn für Heine endgültig als «recht echtdeutsch romantisch verrückt».¹⁶ Der Reiz solcher Völkerpsychologie, die das Deutsche und das Romantische zusammenspannt, wirkt bis heute. Das beweist auch die jüngste Dar-

stellung der Romantik, die ein großes Publikum gefunden hat. Sie trägt den Untertitel: «Eine deutsche Affäre»¹⁷. Damit platziert sie die Sache suggestiv zwischen Romanze und Skandal. Romantik erklären, verspricht dieser Titel, heißt die deutsche Seele bloßstellen.

Doch wer die Romantik in deutscher Nabelschau betrachtet, hat den Blick zu sehr gesenkt. Man muss ihn heben, um das europäische Phänomen zu sehen. Das kann in diesem Buch nicht vollständig gesehen, doch immerhin mit Blick auf die hier maßgeblichen Literaturen: die englische, die deutsche, die italienische und die französische. In dieser weiteren Sicht wird erkennbar, was die Fixierung auf die deutschen Ideologien vergessen lässt: dass die Romantik eben nach der Aufklärung der zweite entscheidende Impuls der europäischen Moderne ist.

Mehr Informationen zu diesem und vielen weiteren Büchern aus dem Verlag C.H.Beck finden Sie unter: www.chbeck.de