

RÜDIGER GÖRNER  
ROMANTIK





RÜDIGER GÖRNER

# ROMANTIK

Ein europäisches Ereignis

Mit 15 Abbildungen

RECLAM 



2021 Philipp Reclam jun. Verlag GmbH,  
Siemensstraße 32, 71254 Ditzingen  
Druck und buchbinderische Verarbeitung:  
Friedrich Pustet GmbH & Co. KG,  
Gutenbergstraße 8, 93051 Regensburg  
Printed in Germany 2021  
RECLAM ist eine eingetragene Marke  
der Philipp Reclam jun. GmbH & Co. KG, Stuttgart  
ISBN 978-3-15-011325-7

Auch als E-Book erhältlich

[www.reclam.de](http://www.reclam.de)

# Inhalt

Préludes mit weiblicher Note ... 11

- I ... in As-Dur 11
- II ... in cis-Moll 17
- III ... in G-Dur 20
- IV ... in E-Dur 22
- V ... in D-Dur 25

## KAPITEL I

Bestimmungsversuche: Zugänge zur Romantik 31

- Was Romantik ›ist‹ und wie man sie sieht 31
- Revolutionäre Romantik auf dem Weg zum eigenen Ich 39
- Geschichtlich-poetische Selbstbesinnung 41
- Antisemitische Entgleisungen 46
- Spätromantische Rückblicke (I) 49
- Spätromantische Rückblicke (II) 53
- Das unbekannte Meisterwerk* als Ikone des Romantischen 54
- Heinrich Heines Frühromantik 57

## KAPITEL II

Britisch-deutsche Verschlingungen in der Romantik 60

- Vorspiel in Goslar 60
- Das Bruchstück als ›Konfession‹ 63
- Geschichte und Imagination 66
- Romantische Manifestationen 69
- Ausklang mit Meistersängern à la E. T. A. Hoffmann 75

## KAPITEL III

Romanhafte Romantik 78

- Wie (sich) eine Epoche erzählt 78
- Experimentieren mit Sinnlichem, der Liebe und Gefühlsgrammatik zuliebe 83
- Was der Roman vermag – eine romantische Ambition 96
- Romantische Prosaisten – ein Quartett ›exemplarischer Sonderfälle‹: Novalis, E. T. A. Hoffmann, Hans Christian Andersen und Alexander S. Puschkin 101

#### KAPITEL IV

Lyrische Weltbezüge oder: »Schläft ein Lied in allen Dingen« 130

Romantische Poesie und Prosa im Wechsel 133

Unterwegs zum »Zauberwort« 141

Die Lyrik des Späten am Rande der »Kunstperiode« 145

Wie politisch ist das romantische Gedicht? 149

Das Gedicht als Windharfe oder als Nest 154

Lyrisches Ausgreifen polarer Gegensätze: Karoline von  
Günderrode und Friedrich Rückert 159

#### KAPITEL V

Schwellentanz: Das romantische Ballett als symbolische  
Kunstform 168

#### KAPITEL VI

Romantisch Wissen schaffen 182

Wissensvorgaben und vulkanische Erfahrungen 184

Anderes, Neues wissen und benennen wollen 187

Carl Gustav Carus und die Psyche 193

Biosophisch gedacht 197

Was anzieht und abstößt – Romantischer Magnetismus und,  
einmal mehr, E. T. A. Hoffmann 199

Wortlob oder: Philologisches Wissen 208

#### KAPITEL VII

Blühende Ruinenlandschaften, Nachtwelten und andere –  
auch theoretische – Kunsthorizonte 215

»Was malt er denn?« Mörikes Bilderzählung *Maler Nolten*  
und Balzacs *Das unbekannte Meisterwerk* 219

Romantisches Bild-Denken 224

Was ist eine »romantische Landschaft?« 228

Vom Blühen der Ruine 232

Nachtwelten, ein poetischer Exkurs in dunkle  
Klangbildwelten 236

## KAPITEL VIII

- Da capo: die romantische Sprache der Musik, literarisch gehört 247
- Beethoven als musikalisches Maß aller Klänge – eine Kreislerianerei 250
  - Das romantisch-utopische Musikethos des Hector Berlioz 255
  - Und noch einmal und immer wieder: E. T. A. Hoffmann 261
  - Vom Anrührenden des »Übelklangs« in *Der arme Spielmann* 265
  - Den Klängen nachsinnen 269

## KAPITEL IX

- ›Productive Imagination‹ und religiöse Anklänge in der englischen und deutschen (Spät-)Romantik 275
- Auftakt mit Marbot 275
  - Romantische Kunstkritik auf Englisch 280
  - Heine rechnet ab 285
  - Romantische Resakralisierungen – durch Kunst 289
  - Was ›productive imagination‹ ist 294

## KAPITEL X

- Finale con moto* oder: Wie die Romantik verstehen? 300
- Neuorientierungen 300
  - Die Frage der Fragen: das Verstehen 306
  - Wie enden? – monströs mit Frankenstein ... 312

Ausblicke 319

Ein *Après-lude* 324

Anmerkungen 327

Literaturhinweise 359

Abbildungsnachweis 376

Worte des Dankes 377

Personenregister 378

## Kapitel I

# Bestimmungsversuche: Zugänge zur Romantik

### Was Romantik ›ist‹ und wie man sie sieht

Als universal, allumfassend, auf ein Ganzes gerichtet verstand sich die Romantik von Anbeginn. Und doch blieb ihr Denken und Schaffen nicht selten dem Fragment als Darstellungsform verhaftet.<sup>1</sup> Woraus der Schluss zu ziehen wäre, dass in der Romantik das Fragment das Ganze ausschnitthaft repräsentierte. Postulieren lässt sich in jedem Fall: Das Fragment – das mag seine Beliebtheit unter Frühromantikern begründet haben – regt die Vorstellungskraft oder Phantasie an, um es mit zwei Begriffen zu sagen, die gleichfalls in jener Zeit hoch im Kurs standen.

Nicht selten verwechseln wir die zeitlich eingrenzbar Phase oder Epoche namens ›Romantik‹ mit dem zeitlosen Empfindungsbegriff ›romantisch‹. Durchaus erlaubt ist daher zu fragen: Was war romantisch an der Romantik? Man behilft sich gewöhnlich mit relativierenden Anführungszeichen, um sich über die Verlegenheit hinwegzuhelfen, zu definieren, was man darunter versteht. Als besonders aufschlussreich hat sich eine eingehende Analyse romantischer Begrifflichkeit erwiesen.<sup>2</sup> Doch soll dadurch nicht der Blick auf die Selbsteinschätzung der Romantiker verstellt werden. Zuweilen finden sich nämlich eindrucksvoll schlichte Äußerungen über das, was das Romantische sei, etwa wenn der autobiographisch angelegte Ich-Erzähler in E. T. A. Hoffmanns zwischen Kitsch und Anspruch changierendem Roman *Die Elixiere des Teufels*, der den Wahn liebende Klosterbruder Medardus, befindet, Sinn für das Romantische zeige derjenige, welcher das »heterogen Scheinende« zu einem »sinnigen bedeutungsvollen Ganzen zu verbinden« wisse.<sup>3</sup> Als Vorbild für seinen Roman hat Hoffmann übrigens selbst den 1795 in London erschienenen Roman *Ambrosio, or the Monk* von Matthew Gregory Lewis genannt, der bereits zwei Jahre nach seinem Erscheinen in deutscher Übersetzung vorlag.<sup>4</sup>

Auch ich werde in diesem Buch schwerlich umhinkönnen, dann und wann – der Allgemeinverständlichkeit zuliebe – zu sagen: ›Die



Romantik ist ... das und jenes.« Schließlich begann die Frühromantik in der programmatischen Zeitschrift *Athenäum* mit der prototypischen Ist-Selbstbestimmung überhaupt: »Romantische Poesie«, so dekretierte Friedrich Schlegel, »ist progressive Universalpoesie«. <sup>5</sup> Er verstand darunter ein »Poetisch-Machen« von Leben und Gesellschaft, wozu für ihn der »Witz« ebenso gehörte wie das Mischen und Verschmelzen von »Poesie und Prosa, Genialität und Kritik«. <sup>6</sup> Der Auffassung des Literatursoziologen Richard Faber ist daher zuzustimmen, dass »Kritik der Romantik« bedeuten muss, Romantik als Gegenstand der Kritik und Kritik als Wesensmerkmal romantischen Bewusstseins zu verstehen. Sie muss »als Subjekt der Kritik ernst genommen werden«. <sup>7</sup> Die kritische Theorie im heutigen Sinne hat demnach in der Aufklärung *und* der Romantik ihre Wurzeln. Gleiches gilt auch für die zivilisations- und bewusstseinskritische Seite des utopischen Denkens eines Ernst Bloch.

Definitionen behaupten einen ontologischen Stellenwert und haben demzufolge gewissermaßen ein Seinsgewicht. Sie bieten Festlegungen, wie sie jedoch gerade im Fall der Romantik nur sehr bedingt angebracht sind. Denn in dieser Kulturphase dominierte das Oszillieren und Changieren von Disziplin zu Disziplin, von Genre zu Genre, zwischen Gegensätzen (Ironie und Melancholie, Laune und Welterschmerz) sowie zwischen kühn behaupteter Subjektivität und verusuchter Objektivität, die sich nicht selten in universalistische Spekulationen auswuchs.

Einer der Gründe, weshalb die Theoretiker in der Romantik die Kunst als entscheidende Bezugsgröße favorisierten, ist genau in diesem Oszillieren zu suchen. Es ließ sich am wirkungsvollsten im Kunstwerk zeigen und vorführen, aber eben auch in der Ironie. Nur die Theorie in romantischer Zeit leistete sich Selbstironie, wobei an Jean Pauls (1763–1825) *Vorschule der Ästhetik* (1804) ebenso zu denken wäre wie an die Ironie, mit der Johann Peter Hebel (1760–1826), der alemannische Grenzgänger in der Literatur der Zeit, in einer seiner *Kalendergeschichten* (ab 1806) die Obsession mit Träumen ironisierte, und zwar in der Prosa *Der vorsichtige Träumer*. Sie handelt von einem Fremden, der in einer Herberge in Witlisbach im Kanton Bern sich mit an die Füße gebundenen Pantoffeln zu Bett legte. Auf die Frage des Zimmergenossen, weshalb er das tue, antwortete dieser:

»Wegen der Vorsicht. Denn ich bin einmal im Traum in eine Glascherbe getreten. So habe ich im Schlaf solche Schmerzen davon empfunden, daß ich um keinen Preis mehr barfuß schlafen möchte.«<sup>8</sup>

Weniger ironisch Veranlagte, man denke allein an August Wilhelm Schlegel, sahen die Kunst als Nachahmung der Natur, wodurch sich eine Fülle von Möglichkeiten weiteren Changierens und Oszillierens ergab, und zwar unter dem Oberbegriff des Organischen. So befindet August Wilhelm Schlegel in seinen Berliner Vorlesungen: Die Kunst soll, »wie die Natur selbständig schaffend, organisiert und organisierend, lebendige Werke bilden, die nicht erst durch fremden Mechanismus, wie etwa eine Pendeluhr, sondern durch innewohnende Kraft, wie das Sonnensystem, beweglich sind und vollendet in sich selbst zurückkehren.«<sup>9</sup> Schelling hatte dieses organische Verständnis vom Kunstwerk auf das Ich zurückbezogen, indem er es als die vollendete Darstellung »vom Wesen des Ich« sah.<sup>10</sup>

Versucht man, die Romantik und das Romantische in ihrem Zusammenhang zu erfassen, dann bietet sich an, beides als psychologischen Zustand Einzelner zu begreifen, die sich nach Gemeinschaft oder zumindest nach Zweisamkeit sehnten. Stellte sie sich ein, erkannten diese Vereinzelten dann doch recht rasch, dass sie selbst in Gesellschaft, im Bund oder Kreis, Salon oder Bruderschaft wiederum nur vereinsamen konnten. Philosophisch gesehen begriffen sie ihre Sehnsucht als *die* eigentliche metaphysische Erfahrung.

Was nun bedeutet es, die Romantik zu erforschen? Sollen wir nach Motiven und Themen suchen, die auch aus heutiger Sicht »aktuell« sind? Das wäre etwa das Motiv des Fremden, Ausgegrenzten, des »Wanderers«, überhaupt die Aufmerksamkeit für den anderen und das andere. Zwar hatte auch die Aufklärung Fremde erfunden, um aus ihrer Sicht das Europäische zu definieren. Montesquieus 1721 anonym in Amsterdam erschienene *Persische Briefe* (*Lettres Persanes*) sind dafür das prominenteste Beispiel.<sup>11</sup> Aber der Fremde als das sich selbst fremd werdende Individuum, der Grenzgänger und der ruhelose Wanderer – sie bevölkern als Vereinsamte die romantische Landschaft, wobei sie sich nicht selten als Radikale verstehen, die über Pamphlete Kommunikation mit Gleichgesinnten einfordern. Die Protestkultur gehört europaweit durchaus auch zur Romantik, die nicht mit bloßer Verträumtheit verwechselt werden will.<sup>12</sup>

Doch bedeutet das Erforschen der Romantik zunächst einmal: ihrer eigenen Selbsterforschung nachzugehen, die sie intensiv betrieben hat – und das einstweilen ganz nach dem Muster der kantischen Selbst-Bestimmung dessen, was Aufklärung sei – wie in allen Lebenslagen weiterhin zitiert: der »Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit«. <sup>13</sup> Der dänische Literaturhistoriker und Schriftsteller Georg Brandes (1842–1927), der neben Charles-Augustin Sainte-Beuve und August Wilhelm Schlegel entschieden europäischste unter den wissenschaftlich orientierten Literaten des 19. Jahrhunderts, sah genau dies, wenn er feststellte, die »älteren Romantiker beginnen alle ohne Ausnahme als Apostel der Aufklärung«. <sup>14</sup> Das war so lange der Fall, bis sie ihre nationalen Missionen entdeckt zu haben glaubten, sich – im Fall der deutschen Romantiker – gegen Napoleon mobilisierten und/oder wie verlorene Söhne in den Schoß des »wahren Glaubens« zurückkehrten, indem sie dem Katholizismus huldigten oder zu ihm konvertierten, wie das Beispiel Friedrich Schlegels zeigt, der dabei päpstlicher als der Papst wurde.

Selbst-Bestimmung als individuelle und kollektive Aufgabe war den frühen Romantikern so wichtig, dass sie sich dafür – zumindest taten das die Brüder Schlegel – anfangs eine eigene Zeitschrift leisteten, eben das *Athenäum*. Bedienen wir uns hierfür einen Augenblick lang eher merkantil klingender Begriffe, was nicht befremden, sondern dem Umstand Rechnung tragen soll, dass einer der wichtigsten Vordenker in der frühen Romantik, Johann Gottlieb Fichte, auf Überlegungen zum *Geschlossenen Handelsstaat* (1800) zusteuerte, den er als ein durch Außenzölle geschütztes Gedeihen ökonomischer Innerlichkeit begriff. So gesehen gehen die Anfänge der Romantik auf ein intellektuelles Familienunternehmen der Gebrüder Schlegel zurück, mit unbeschränkter geistiger Haftung aller, die sich an diesem Unternehmen beteiligten.

Das philosophisch-kritische Startkapital dieser von Anbeginn programmatisch konzipierten geistigen Geschäftsgrundlage bestand im Warenvorrat der *antiken* Dichtung und bildenden Kunst. Insbesondere Friedrich Schlegel leitete daraus die Forderung ab, Kunst mit kritischem Interesse zu verbinden, sie gleichzeitig aber durch das freie Spiel der Phantasie als Hauptkraft im Schaffensprozess auf originelle Weise zu bereichern. Durch seine These, dass sich mit der

Schönheit der Kunst ein kritisch-philosophisch-didaktisches Interesse verbinde, grenzte sich Friedrich Schlegel prinzipiell von Kants Konzeption eines »interesselosen Wohlgefallens« des Schönen ab. Die Schlegels verstanden »Interesse« wörtlich: als ein Teilhaftigwerden am Schaffensprozess des Künstlers und der Wahrnehmung seiner Werke, ein Sein (lat. *esse*), das zwischen (*inter*) individuellem Schaffen und der Wahrnehmung des Geschaffenen seinen Ort findet. Anders jedoch als ihr Guru, der Philosoph Johann Gottlieb Fichte, lehnten die frühen Romantiker systematische Formen der geistigen Vermittlung ab. Ihr Medium war das Fragment, das lediglich dazu diente, den Geist anzuregen, Dinge anzustoßen, Ideen anzureißen, Gedankentorsi aufzustellen, die nicht durch fremde Einflüsse zu Torsi geworden waren, sondern oftmals als solche geschaffen wurden. Es handelte sich um Gedankenquader, herausgebrochen aus einem mehr oder weniger imaginierten Ganzen, und behauen mit den Werkzeugen »Phantasie« und »Kritik«.

»Romantisch« meinte zunächst Bildungsgut, das der hellenisch-lateinischen Romania entstammte, und der Begriff bezog sich auf das prinzipiell Romanhafte aller Kunst schlechthin. In diesem Sinne gingen die Schlegels – wie übrigens auch Johann Gottfried Herder (1744–1803) – von der Romanhaftigkeit der Dramen Shakespeares aus; August Wilhelm spricht von Shakespeares »Romanspielen«, und Friedrich bezeichnet sie als »psychologische Romane«. <sup>15</sup> Damit ist zugleich der Hauptorientierungspunkt der frühen Romantiker genannt: neben der griechischen Kunst und der spanischen Literatur des »Goldenen Zeitalters« (ca. 1550 bis Ende des 17. Jahrhunderts) war das in erster Linie Shakespeare. Die frühe Romantik teilte also das wesentlich durch Herder und Goethe eingeleitete »moderne« Verständnis von Shakespeare als *dem* Vertreter einer Dramatik, die sich am Charakteristischen, lies: dem Natürlich-Menschlichen, orientierte.

Zeitversetzt verhielten sich die französischen Romantiker nicht anders. Der junge Stendhal (d. i. Marie-Henri Beyle, 1783–1842) begründete seine Parteinahme für »das Romantische« mit seiner Vorliebe für Shakespeare, den er mit dem unbedingt Modernen gleichsetzte. Das bedeutete konkret ein Ablehnen des Klassizismus à la Jean Racine und eine Hinwendung zur »natürlichen« Sprache in Prosa, wie er sie bei Shakespeare wahrnahm. Das Überschreiten ästhetischer

Normen, für das aus Stendhals Sicht Shakespeare stand, das Lebendig-Menschliche (auf der Bühne) sah er im Werk des Bardens aus Stratford-upon-Avon verwirklicht. Das Romantische stelle den Menschen von heute dar, argumentierte Stendhal in seinem Pamphlet *Racine et Shakespeare* (1823–25), und keine Helden von gestern, die es so ohnedies nie gegeben haben dürfte.<sup>16</sup>

Die Romantik als Kulturepoche in den Blick zu nehmen bedeutet, die sich aus diesen Voraussetzungen ergebenden Auffächerungen zumindest zu umreißen und ihre ästhetische Wirkungsweise zu ergründen. Untersuchungen zur Frühromantik sind Legion,<sup>17</sup> dagegen mangelt es an Studien zur Spätphase der Romantik, nicht minder fehlen Erörterungen der europäischen Dimensionen<sup>18</sup> dieser Kulturepoche mit ihrem über zwei Jahrhunderte langen Atem. Legendär und bis heute unübertroffen ist die Auseinandersetzung mit dieser Kulturepoche durch die *Grande Dame* der deutschen Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Ricarda Huch. In ihrem Werk *Romantik*, das auf zwei Studien zur »Blütezeit« (1899) und zu »Ausbreitung und Verfall« (1902) der Romantik zurückgeht,<sup>19</sup> gelang ihr ganz im Sinne der frühromantischen Ästhetik eine poetische Kritik dieser Zeit. Auf sie wie auch auf die bahnbrechende Arbeit von Georg Brandes, *Die romantische Schule in Deutschland* (1873),<sup>20</sup> wird immer wieder zurückzugreifen sein, weil in ihnen erstmals bis heute tragende thematische Analysen der Kultur der Romantik herausgearbeitet worden sind.

Die Außenperspektive des Dänen unterscheidet sich wohlthuend von der mit der Reichsgründung (1871) einsetzenden nationalkulturellen Vereinnahmung der Romantik als vermeintlich rein deutsches Phänomen, wie sie vor allem Rudolf Haym mit seiner monumentalen Studie zur Romantik betrieben hat.<sup>21</sup> Haym verstand ›die‹ Romantik als Lehranstalt für echt deutsches Bewusstsein. Zwar übernahm er Heinrich Heines Bezeichnung »Schule«, nicht aber dessen ironische Verwendung dieses Wortes. Brandes dagegen stellte in seinen Kopenhagener Vorlesungen die deutschsprachige Romantik in einen Zusammenhang mit den von ihm untersuchten »Hauptströmungen der Litteratur des neunzehnten Jahrhunderts«, womit er den geistesgeschichtlichen Horizont der Erörterung des Romantischen entscheidend erweitern konnte. Bei aller fortschreitenden Differenzierung in

der Romantikforschung hat Brandes' abschließender, auf Europa bezogener Befund nichts an Gültigkeit eingebüßt:

Eine romantische Strömung braust in den ersten Jahrzehnten des [19.] Jahrhunderts in fast allen europäischen Ländern durch die Geister. Mit wirklicher Ursprünglichkeit tritt die Romantik jedoch nur in Deutschland, England und Frankreich auf. Hier allein macht sie eine europäische ›Hauptströmung‹ aus. In den slawischen Ländern verspürt man hauptsächlich einen Nachhall der englischen Romantik. In den skandinavischen Reichen ist die romantische Literatur von der deutschen stark beeinflusst.<sup>22</sup>

In Schweden bezeichnete man die Romantik übrigens als dynamischen, gar ›feurigen‹ »Phosphorismus«, der gegen den französischen Stil des 17. Jahrhunderts gerichtet war. Nationale Ausprägungen der Romantik machte Brandes in Norwegen in Gestalt von Henrik Wergeland (1808–1845) aus, der sich für die Emanzipation der Juden im ›neuen Norwegen‹ einsetzte, vor allem aber in seinem heimischen Dänemark, das sich durch seine besonders reiche romantische Literatur auszeichnet. Man führe sich allein diese die dänische literarische Kultur beherrschenden Namen vor Augen: Adam Oehlenschläger, Nikolai Grundtvig, Bernhard S. Ingemann, Carsten Hauch, Ludvig Heiberg und Hans Christian Andersen. Sie standen ausnahmslos unter dem Einfluss von deutschen Romantikern – von Ludwig Tieck über Friedrich de la Motte Fouqué bis hin zu E. T. A. Hoffmann. In der Musik fanden die Kulturen Skandinaviens erst in der Spätromantik ihren jeweiligen Ton: in Norwegen mit Edvard Grieg, Johan Svendsen und Christian Sinding, in Finnland mit Jean Sibelius, in Dänemark mit Carl Nielsen und in Schweden mit Franz Berwald sowie Wilhelm Stenhammer.

Diesen europäischen Blick auf die Romantik hatten die wenigsten ihrer Kritiker aufzuweisen. Als Rudolf Kassner 1900 seine Betrachtungen zu »englischen Dichtern« weitgehend aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vorlegte – eine Neuausgabe erschien 1920 –, geschah dies unter dem Titel *Die Mystik, die Künstler und das Leben*. Die Bezeichnung ›Romantik‹ unterblieb, so als wollte Kassner sagen, ›Romantik‹ habe es eigentlich nur im deutschen Kulturgebiet gegeben. Übrigens finden sich bei Kassner Abhandlungen zu Percy Shelley,

Keats, William Blake, Dante Gabriel Rossetti und anderen, aber keine Äußerungen zu William Wordsworth oder Samuel T. Coleridge.<sup>23</sup>

Die Wandervogel-Bewegung vor dem Ersten Weltkrieg erklärte das Vereinzelungssyndrom der romantischen Wandererfigur zu einem national-kollektiven Phänomen. Derweilen entdeckte Carl Schmitt die »politische Romantik« (1919) in ihrer konservativ-katholischen Spielart.<sup>24</sup> Genau zu dieser Zeit (1922) schickte sich Thomas Mann zu seinem bis dahin gewagtesten Manöver an, der Umwertung der kulturkonservativen *Betrachtungen eines Unpolitischen* durch sein Bekenntnis zur neuen deutschen Demokratie, das er mit Hinweisen auf Novalis anreicherte.<sup>25</sup>

Wie viel ist seither geschehen: Auf die Pervertierung des »Romantischen« im Nationalsozialismus folgten nach 1945 die grundlegenden editionsphilologischen Erschließungen und Kommentierungen der romantischen Dichtungen, die sozialhistorische und literatursoziologische Analyse der Romantik und die grundsätzliche Infragestellung ihrer Epochentauglichkeit, während die ur-romantische »Blaue Blume« als Hoffnungszeichen in der Studentenrevolte einen zweiten Frühling erlebte.<sup>26</sup> Man hatte durchaus das Dynamische, ja das Dynamithafte der Romantik erkannt, das noch in Anita Brookners auf Frankreich bezogener Studie *Romanticism and its Discontents* (2000) zum Ausdruck kam.<sup>27</sup> Und die Vorstellung einer konservativen Revolution, die Anfang der 1920er an Boden gewann, fand ihre späte und unverhoffte Entsprechung in Ayn Rands (pseudo-)philosophischer Provokation *The Romantic Manifesto* (1969).<sup>28</sup> Auf wissenschaftlicher Grundlage bemühte man sich nach der Jahrtausendwende um ein Aufarbeiten der *Paradoxien der Romantik* (aus österreichischer Sicht)<sup>29</sup> und das Sichtbarmachen der *Lesbarkeit der Romantik*.<sup>30</sup>

Ein Befund bleibt bestehen: Nichts ist verführerischer, aber auch verfänglicher, als »die Romantik«, die europäische zumal, definieren zu wollen. Kann es doch – trotz oder gerade wegen – ungezählter, durchaus auch exemplarisch zu nennender Versuche nur um Einstimmungen und Annäherungen gehen. Skeptiker wie Isaiah Berlin hielten die Romantik für einen intellektuell geradezu »gefährlichen und wirren« Gegenstand, bei dessen Bestimmungsversuch man nur seine eigene Richtung verlieren könne.<sup>31</sup> Dieser Befund hinderte ihn allerdings nicht daran, dieser Wirrung ein ganzes Buch zu widmen.

## Revolutionäre Romantik auf dem Weg zum eigenen Ich

Wie revolutionär war die Romantik? Das ist keine Frage aus dem Jahr der Studentenrevolte von 1968. Schon Thomas Mann stellte sie, nicht in den *Betrachtungen eines Unpolitischen*, nicht in seiner politischen Kehrtwendung zugunsten der neuen Weimarer Republik in seiner von Novalis bestimmten, Gerhart Hauptmann zugeordneten Rede *Von deutscher Republik*, nicht im *Zauberberg*, sondern im Zusammenhang mit Sigmund Freud. In seinen Überlegungen zur *Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte* (1929) erscheint ihm der Urheber einer wissenschaftlich verstandenen Psychoanalyse als Nachfolger der poetischen Psychologie der Romantik, ja, als ihr Nachlassverwalter, der ihr Erbe mit neuen Akzenten versah. Dabei entwickelte Thomas Mann Perspektiven zur Romantik, deren Bedeutung bis heute ungebrochen ist.<sup>32</sup> Die Thesen, mit denen er im Jahr seines Nobelpreises und der Weltwirtschaftskrise aufwartet, lassen aufhören:

Die deutsche Romantik ist, so sonderbar es herkömmlichem Vorurteil klingen mag, wesentlich nicht historisch gestimmt, sondern zukünftig, und dies so sehr, daß man sie als die revolutionärste und radikalste Bewegung des deutschen Geistes bezeichnen kann.<sup>33</sup>

Bedenkt man das europäische Bewusstsein, durch das Thomas Mann ›das Deutsche‹ schon damals kontextualisiert sah, dann darf man mit Fug davon sprechen, dass er in diesem Verständnis von Romantik auch einen exportierbaren und auf andere Kulturen übertragbaren Wert gefunden hatte. Überdies hatte Thomas Mann den unmittelbaren Zusammenhang zwischen der geistigen Substanz der Französischen Revolution und der Romantik in deutschen Landesteilen deutlich erkannt.

Neben dieser politischen Erweiterung hatte er auch eine bewusstseinsbedingte Öffnung und Vertiefung in der Romantik wahrgenommen, die er dann bei Freud manifestiert sah. Wen wundert, dass Thomas Mann schon seine Tony Buddenbrook die *Serapions-Brüder* von E. T. A. Hoffmann lesen ließ.<sup>34</sup> Angesichts einer zunehmenden



»Geistfeindlichkeit« in seiner Zeit (1929) wertete er die »Geistliebe«, den »leidenschaftlichen Utopismus«, die »Zukunftsorientierung« und den »Bewußtheitsrevolutionismus« der Romantik auf. Freud nun, so Mann weiter, habe einen entscheidenden Beitrag dazu geleistet, den Bewusstwerdungsprozess zu verstehen, jenes dem Unbewussten inhärente Werden, durch welches erst das Ich zu einem Ich werden kann. Freuds Augenmerk gelte dem Wachstum im Vorfeld der Identitätsbildung, so ließe sich Thomas Manns Deutung umschreiben. Und die Aufmerksamkeit gerade für diesen Zwischenbereich erachtete er als genuin »romantisch«.

Zugegeben, gradlinig verläuft wenig in der Romantik. Ihre Wege sind verschlungen, traumgesäumt, dann wieder unverhofft steinig; sie führen an Rosenhängeln vorbei und an Abgründen, durch die mehr oder weniger mondhelle Nacht und durch das grell beleuchtete Terrain der Kritik und Schmähung. Diese Wege gehen Vereinzelte, Versprengte, Migrierende zwischen Welten, die sich immer mühsamer miteinander vereinbaren lassen. Manche Pfade führen aber auch in die Geselligkeit; die Schubertiaden zeugen davon ebenso wie Texte, die das Leben in durch und durch poetisierter Form und im Wechselspiel von Einsamkeit und Vielsamkeit erfahrbar machen sollen (*Dichter und ihre Gesellen* von Joseph von Eichendorff, 1833), Salons oder regelrechte Gemeinschaftserzählungen.

Die komplexeste und bedeutendste hat E. T. A. Hoffmann unter dem Titel *Die Serapionsbrüder* (1819–21) vorgelegt; diverse Erzähler bilden ein Ensemble, wobei jeder zunächst für ein Thema zuständig ist. Mit zunehmender Erzähldauer kommt es dann immer häufiger vor, dass sich die Themenfelder perspektivisch überschneiden oder überlagern. Vorgetragen werden diese Erzählungen von den jeweiligen »Brüdern« im serapiontischen Geiste, benannt nach einem wahnhaften Eremiten, der sich in den Erzählungen sozusagen pluralisiert. Das Besondere dieses erzähltheoretischen Entwurfs ist, dass er so gleich umgesetzt und damit erzählend praktiziert wird. Ein Widerspruch zwischen Theorie und Praxis soll auf diese Weise erst gar nicht aufkommen. Durch diese Art des Erzählens entstehen Situationen wie diese – in den Worten des Erzählers Cyprian, der sonst nicht für musikalische Themen zuständig ist: