

### 3. ALLGEMEINE ASPEKTE DER ROMANTIK

#### 3.1 Der Begriff »Romantik«

Die Begriffe ‚Romantik‘ und ‚Roman‘ haben etymologisch den gleichen Ursprung. Sie werden als Lehnworte im Lauf des 17. Jahrhunderts mit einem Umweg über England aus dem französischen ‚roman‘ bzw. ‚romantique‘ übernommen, die auf das altfranzösische Stammwort ‚romanz‘ zurückgehen. Mit ‚romanz‘ bezeichnete man die romanische VolksSprache im Gegensatz zur lateinischen GelehrtenSprache. Hieraus entwickelte sich der Begriff ‚romance‘ als Bezeichnung von zunächst in provenzalischer Sprache geschriebenen Vers- und Prosadichtungen, die ritterliche Themen aus dem Umkreis der Roland- bzw. Artusagen zu amourosen und phantastischen Geschichten verwoben. Aus ihm entstand neben der Gattungsbezeichnung ‚Romane‘ auch der Begriff des Romans, der ebenfalls zunächst eine phantastische Prosaerzählung meinte, die im Kern weder über eine theologische noch eine historiographische Objektivität verfügte. In diesem Verständnis ist der Begriff ‚romantisch‘ zuerst im Englischen bei Thomas Bailey im Jahre 1650 belegt (vgl. Wellek 1963; Eichner 1972, 492 ff.; Schulz 1983, 70; Behler 1988, 86–115; Behler 1992, 1077).

Die Identifikation von ‚romantisch‘ mit ‚romanhafte‘ im Sinne einer unwahr-scheinlichen, phantastischen und zu Übertriebungen neigenden Erzählhaltung wurde von der Poetik bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts aufrecht erhalten. Erst mit der Emanzipation der Romanform zu einer gleichberechtigten Gattung in der Poetik und Ästhetik des ausgehenden 18. Jahrhunderts musste die negativ gemeinte Gleichsetzung von ‚romantisch‘ und ‚romanhafte‘ aufgegeben werden.

Das Adjektiv ‚romantisch‘ war keineswegs auf literarische Gegenstände beschränkt. In einem durchaus positiven Sinne konnte es im 18. Jahrhundert alle die Gegenstände bezeichnen, an denen Merkmale des Wunderbaren, Phantasievollen und Unendlichen einen Abstand zum Alltäglichen einerseits und zu klassizistischen Ord-nungen in der Kunst andererseits markierten. So legte man den englischen Garten-formen im scharfen Kontrast zur Geometrie der französischen Gärten das Etikett ‚romantisch‘ bei. Ebenso wurden exotische Landschaften, wie etwa Gegend in der Südsee, als romantische bezeichnet. Die Vorliebe für ‚romantische‘ Landschaften setzte sich vor allem innerhalb der europäischen Empfindsamkeit seit der Mitte des 18. Jahrhunderts durch (vgl. Hirschfeld 1973; Sauder 1974; Grimminger 1980). Im Umkreis der Empfindsamkeit, etwa in Jean-Jacques Rousseaus *Julie, ou la Nouvelle Héloïse* (1777), bezeichnet romantische Liebe die innige Beziehung zweier Lieben-der, die sich selbst um den Preis des Liebestodes gegen gesellschaftliche Konven-tionen behauptet. Im alltagsprachlichen Gebrauch hat sich ‚romantisch‘ bis in die Ge-genwart hinein als Bezeichnung für eine Haltung oder ein Handeln behauptet, das im Gegensatz zur Rationalität und zum Realismus sozialen Lebens steht.

In die Verwendung des Begriffs ‚romantisch‘ innerhalb der Zeit, die man in der deutschen Literaturgeschichte im engeren Sinne als Romantik bezeichnet, gehen die genannten älteren Merkmale und Nuancen ein. Der junge Friedrich Schlegel spricht vom ‚Romantischen‘ in einem doppelten Sinne. Grundlegend ist ein typologisches

Stilkriterium, aus dem eine chronologische Bestimmung abgeleitet wird. Im Brief *über den Roman* (1800) heißt es: »Denn nach meiner Ansicht und nach meinem Sprachgebrauch ist eben das romantisch, was uns einen sentimental Stoff in einer fantastischen Form darstellt« (Schlegel KA II, 333).

In einer ersten Annäherung lässt sich die »fantastische Form« als Gegenbild zu klassizistischer Ordnung bestimmen. Positiv gewendet meint sie einen Stil, der durch Ironie, arabeske Verwicklung und phantastische, zum Märchenhaften neigende Willkür gekennzeichnet ist. In philosophischer Austrichtung an der Transzendentalphilosophie Kants und Fiches hat Schlegel die romantische Literatur überdies als »Transzendentalpoesie« bestimmt, d. h. als eine Poesie, die gleichzeitig die Bedingungen ihrer Möglichkeit miteffektiert und deshalb als eine selbstreflexive Poesie der Poesie anzusehen ist (vgl. Frank 1989a; Menninghaus 1987; Frank 1990; Kremer 1993). Daraüber hinaus baute Schlegel das Romantische zu einer Reflexionsfigur aus, die die Grenzen der Literatur zu überschreiten hatte und in einer Art universalem Beziehungsinn alle möglichen Lebens- und Wissensbereiche aufeinander bezieht und auf eine Ästhetisierung der Welt und des Lebens gerichtet ist (vgl. Behler 1957). Auch Novalis’ Spekulationen über eine allgemeine Enzyklopädistik als umfassende intellektuelle Kombinatorik zielen in diese Richtung (vgl. Heftreich 1969; Blumenberg 1981, 233 ff.; Kilcher 2003, 379 ff.).

In literarhistorischer Hinsicht dehnt Schlegel das Romantische bis in das Spätmittelalter und die Frühe Neuzeit aus und bezieht ausdrücklich auch die orientalische Poesie als das »höchste Romantische« mit ein (Schlegel KA II, 320). Unter Rück-bezug auf die sogenannte »Querelle des Anciens et des Modernes« (vgl. Jauß 1970), die in der französischen Poetik des 17. und 18. Jahrhunderts geführt wurde, wird das Romantische über seine Kontraststellung zum Klassizismus mit einem wichtigen Strang des Modernen identifiziert. Als Vorläufer ihres eigenen literaturprogrammatischen Einsatzes nennen Schlegel, Novalis, Tieck und andere immer wieder Shakespeare, Cervantes, Boccaccio, Petrarcha, Ariost und einige andere Schriftsteller des 14. bis 17. Jahrhunderts (vgl. Schlegel KA II, 335), für die das phantastische Moment in der Literatur deutlichen Vorrang gegenüber der Berücksichtigung überkommener Regel-haftigkeit hatte.

In einem sehr weit gespannten Verständnis wird romantische Kunst mit mo-derner, wesentlich durch das Christentum und historische Reflexion bestimmter Li-teratur, Malerei und Musik identifiziert und von der klassischen Kunst der Antike abgegrenzt. In seinem Band *Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter* (1803) bezog Tieck noch die Minnelieder und die mittelhochdeutschen Epen des 12. und 13. Jahrhunderts in diesen weiten Begriff des Romantischen ein, so dass sich insgesamt eine historisch sehr weit gespannte romantische Epoche ergibt, die über sechs Jahrhun-derte reicht. Eichendorff sprach deshalb in seiner literarhistorischen Bilanz der Ro-manik von 1846 von einer »modernen« bzw. »zweiten Romantik«, um das zu un-terscheiden, was vom frühen Tieck und Schlegel bis hin zu Hoffmann und Eichen-dorff als deutsche Romantik kanonisiert wurde.

In einer geschichtsphilosophischen Perspektive wird die klassische Kunst der Antike auf Natur und spontane »Totalität des Seins« (Lukács 1971, 26) gegründet, während die moderne, romantische Kunst auf Geschichte bezogen ist, deshalb über keinen »Mittelpunkt« (Schlegel KA II, 312) verfügt, sondern »zwischen Erinnerung und Ahnung« (A.W. Schlegel, Vorlesungen 5, 16) schwankend auf eine unendliche

Bewegung verwiesen ist. Diese Unterscheidung findet sich gleichlautend in Schellings *Philosophie der Kunst* (1802/03) (vgl. Schelling II, 255) und wird auch dort auf Unendlichkeit und Universalismus verpflichtet (vgl. Schelling II, 258). In Jean Pauls *Vorschule der Ästhetik* (1804) heißt es: »Ursprung und Charakter der ganzen neuen Poesie läßt sich so leicht aus dem Christentum ableiten, daß man die romantische ebenso gut die christliche nennen könnte« (Jean Paul V, 86).

In der Ästhetik des Deutschen Idealismus ist es üblich, unter romantischer Kunst die moderne Kunst seit dem christlichen Spätmittelalter zu verstehen. In Hegels *Vorlesungen über die Ästhetik*, die zwischen 1817 und 1829 in Heidelberg und Berlin gehalten und erst nach seinem Tod von seinen Schüler Holto nach dessen Vorlesungsmitschriften ediert wurden (vgl. Szondi 1974 a), wird die romantische Kunst ähnlich wie früher schon bei Schelling als geschichtsphilosophische Überwindung der symbolischen und der klassischen Kunst und somit als ultimative Kunstform der Moderne betrachtet, die ihren wesentlichen Impuls der Innerlichkeit und Unendlichkeit von der Herausbildung und Durchsetzung des Christentums erhielt. Gegenüber der symbolischen Äußerlichkeit der Architektur und der klassischen Vermittlung von Objektivität und Subjektivität in der antiken Skulptur sind die der romantisch-modernen Innerlichkeit gemäßigen Kunstformen Malerei, Musik und Poesie (vgl. Hegel XIII, 120) als wachsende Vergeistigung des künstlerischen Materials zu verstehen:

»Dieser Inhalt – um an bekannte Vorstellungen zu erinnern – fällt mit dem zusammen, was das Christentum von Gott als Geist aussagt, im Unterschiede des griechischen Götterglaubens [...]. Deshalb tritt nun das Christentum, weil es Gott *als Geist* [...] im Geist und in der Wahrheit zur Vorstellung bringt, von der Sinnlichkeit des Vorstellens in die geistige Innerlichkeit zurück« (Hegel XIII, 111 f.).

Was hier bei Hegel als formalästhetische Bestimmung einer mit der Moderne identischen romantischen Kunstform gehalten war, die Identifikation von »romantisch und ‚christlich‘« wurde andernorts zu einer Kritik der – im engeren historischen Sinne – Literatur der deutschen Romantik gewendet. Schon in den literaturpolitischen Auseinandersetzungen um die Romantik zu Beginn des 19. Jahrhunderts konzentrierte sich die Kritik an der romantischen Literatur vornehmlich auf den Vorwurf eines rückwärtsgewandten, ein christliches Mittelalter verherrlichenden Katholizismus. Ironischerweise sind es anfänglich die Gegner, die den heterogenen Strömungen innerhalb der Romantik zu einem einheitlichen Bild in der Öffentlichkeit verhalfen. Besonders hat sich in dieser Hinsicht der Heidelberger Alphiliologe und Homerübersetzer Johann Heinrich Voß (1751–1826) profiliert, der zum Wortführer in einem Streit mit Brentano, Arnim, Görres und Creuzer avancierte und das Etikett »romantisch« in ethlichen Streitschriften mit christlich-katholischer Reaktion gleichsetzte:

»Die von Voß und seinen Anhängern hergestellte Bedeutung des Wortes ‚romantisch‘ erwies sich als sehr einflußreich für das 19. Jahrhundert. Die Romantik wurde damit als eine auf die Vergangenheit bezogene chirkatholische Richtung, die ins Mittelalter zurückwollte, abgestempelt.« (Behler 1992, 1081 f.; vgl. Immerwahr 1972)

Zwar gab es einige Texte, auf die sich dieser Vorwurf der Rückwärtsgewandtheit stützen konnte, etwa die Idealisierung des christlichen Mittelalters in Novalis' *Heinrich von Ofterdingen* (1802) und *Die Christenheit oder Europa* (1799) oder Tiecks

Verklärung altdeutscher Kunst der Dürer-Zeit in Franz Sternbauds *Wanderungen* (1798); zwar hat auch die Konversion einiger Romantiker zum Katholizismus ebenso wie ein nationales Pathos im Zusammenhang mit den napoleonischen Eroberungen und dem Befreiungskrieg diesem Begriff von Romantik einige Argumente geliefert, insgesamt aber beruht er auf einem sehr einseitigen und deshalb stark verzerrten Bild der Romantik und trifft im eigentlichen Sinne nur auf die katholische Spätromantik zu. Das ändert freilich nichts daran, dass die kritisch gemeinte Identifikation von Romantik und katholischem Mittelalter eine große Wirkung entfaltete und die Kritik der Romantik vereinzelt noch bis ins 20. Jahrhundert motivierte (vgl. Bohrer 1989). Festgeschrieben wurde dieses einseitige Bild durch Heine in seiner *Romantischen Schule* (1836), der die »Romantische Schule« im Umkreis und in der Nachfolge Friedrich Schlegels in Bausch und Bogen als »Wiedererweckung der Poesie des Mittelalters« (Heine V, 361) und als Handlangerin der katholischen und aristokratischen Reaktion (vgl. ebd., 381) abtat. Immerhin verfuhr Heine differenzierter genug, um einige der Spätromantiker, vor allem Arnim und Hoffmann, aber auch den fröhlichen und mittleren Brentano, von diesem Verdikt auszunehmen. Viel später noch und unter einem deutlich positiven Vorzeichen hat Eichendorff den Zusammenhang von romantischer Literatur und Katholizismus bestätigt (vgl. Eichendorff 1857). Zutreffend ist seine positiv verstandene Identifikation von Romantik und Religion aber genauso wenig wie Heines ironische Abrechnung.

### 3.2 Einheit der Romantik

In seiner zweibändigen Literaturgeschichte *Die Deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration* (1983/89) hat Gerhard Schulz den Epochabegriff »Romantik« verworfen. »Mit einem Wort: Es gibt keine Romantik als nach einem ästhetischen Programm oder Grundgesetz ablaufende Periode, und es gibt erst recht keine Romantiker« (Schulz 1983, 76). Diese an der Einzigartigkeit des einzelnen Werkes orientierte Position steht in einer Tradition des philosophischen Nominalismus, der in seiner Übertragung auf die Kunst- und Literaturwissenschaft durch Benedetto Croce (1913) und Konrad Burdach (1918) generalisierenden Sammelbegriffen ihre Berechtigung und Referenz streitig machte. Einerlei ob es sich um Gattungs- oder Epochabegriffe handelt, das »Festhalten am Einzelnen«, wie Benjamin (I, 1, 223) es im Hinblick auf Burdach und Croce nannte, bringt die Scheu des Nominalismus zum Ausdruck, die Vielfalt und Heterogenität der Einzelwerke in konstruktive Zusammenhänge zu stellen (vgl. Kremer 2005b).

Die Plausibilität für literaturgeschichtliche Zäsuren wird nach Verabschiedung von literaturwissenschaftlichen Epochabegriffen in sozial- bzw. politikgeschichtlichen Daten gesucht. Man schreibt dann die Geschichte der deutschen Literatur zwischen der Französischen Revolution von 1789 und der Julirevolution von 1830. In der Literaturgeschichte von Horst Albert Glaser (1980) wird die Romantik auf zwei Bände verteilt, was allerdings zu dem verwirrenden Umstand führt, dass die wichtigsten Schriftsteller der Romantik doppelt verhandelt werden, sowohl im Teilband,

der durch den Tod Friedrichs des Großen 1786 und den Wiener Kongress von 1815 begrenzt wird, als auch in demjenigen, der die Zeit zwischen Wiener Kongress und Julirevolution umspannt. Was aber unterscheidet die Poetik der Erzählungen Arnims aus der Novellensammlung von 1812 von derjenigen seiner späteren Erzählungen, aus einer solche Aufteilung begründen könnte?

Konträr zur Orientierung an zeitgeschichtlichen Daten und zum Verzicht auf einen Epochenbegriff, Romantik wird in den einzelnen Abschnitten und Beiträgen – sowohl bei Schulz als auch bei Glaser – durchaus weiter von Romantik, Romantikkern und romantischen Texten gesprochen (vgl. Segeberg 1994, 33 f.). Konsequenterweise müsste der Nominalismus bei Schulz zu einer rigorosen Aufgabe dieser abstrakten Sammelbegriffe führen. Denn wie will man einen Text als einen romanti-kern Hinsichtlich stellt sich die nominalistische Auflösung eines Begriffs von Romantik als implizite Weiterführung dar (vgl. Schulz 1983, 77). Um die komplexe und in sich heterogene Erscheinung der romantischen Texte bewältigen zu können, scheint ein allgemeiner Begriff von Romantik unverzichtbar. Zudem hat sich ein allgemeiner Epochenbegriff der Romantik und dessen Kontraststellung zum Klassizismus für die Kanonbildung bestimmter romantischer Texte als äußerst günstig erwiesen. Wenn in diesem Lehrbuch von ‚Romantik‘ gesprochen wird, dann wird damit ein poetologischer Epochenbegriff erprobt, der auf der Basis einer Unterscheidung von Einzelnen und Allgemeinem hinreichend Spielraum für Variationen lässt, ohne eine für den literaturgeschichtlichen Diskurs notwendige Komplexitätsreduktion zu gefährden. Es handelt sich um einen funktionalen Begriff, der für weitere Ausdifferenzierungen prinzipiell offen bleibt.

In ästhetiktheoretischer Hinsicht ergibt sich die Einheit der Romantik als Theorie der Imagination und Phantastik durch eine Abgrenzung von den aufklärerischen Konzepten der Naturnachahmung und moralischen Ausbildung des Menschen (vgl. Blumenberg 1969; Grimminger 1986; Frank 1989 a). Gegenüber der zeitgleichen Weimarer Klassik hält die Romantik Distanz, indem sie klassizistische Einheitspostulate durch eine Aktualisierung manieristischer Figuren unterläuft. Freilich darf die vor allem von Goethe bezogene Kontraststellung zur Romantik nicht darüber hinweg täuschen, dass dieser Kontrast zumindest seit den *Wahlverwandtschaften* (1809) eher einem kultурpolitischen Interesse als der tatsächlichen Poetik der literarischen Texte entspricht. Goethes scharfe Gegenüberstellung von klassischem Symbol und romantischer Allegorie oder gar klassischer Gesundheit und romantischer Krankheit (vgl. Goethe HA XII, 471; Sörensen 1972) verdunkelt bewusst den Umstand, dass der *West-Ostliche Divan* (1819), *Wilhelm Meisters Wanderjahr* (1821) oder *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil* (1832) durchaus von allegorischer Verträufselung und selbsterflexiver Verdopplung geprägt sind und einer romantischen Poetik sehr nahe kommen (vgl. Meixner 1967; Schwering 1994 b; Fröschle 2002; Hinderer 2002).

Goethe konnte deshalb zu einem Zeitpunkt, als der Konflikt ‚Klassik-Roman-tik‘ an Schärfe eingebüßt hatte, seinen früheren Standpunkt abmildern und sich ge-

geheimeren Sinn dem Aufmerkenden zu offenbaren« (Goethe WA 43, 83).

In ihrem späteren Verlauf seit den 1820er Jahren gerät die Autonomieästhetik der Romantik in einen Gegensatz zu Vorstellungen engagierter Literatur des Jungen Deutschland und des Vormärz und allgemein zum beginnenden Realismus (vgl. Schanzze 1994). Die Innovation und Modernität der romantischen Literatur bedeutet freilich, dass auch das soziale Engagement des Vormärz oder des Realismus mehr von der romantischen Programmatik übernommen haben, als ihre eigenen poetologischen Äußerungen eingestehen wollen. Die Funktion der Ironie in Büchners Dramen oder Heines Lyrik kann ihren Ursprung in der Romantik ebenso wenig verheimlichen wie das Zusammenspiel von Pathos und Groteske in der Dramatik Grabbes. Und die Neigung zu Symbolisierungsv erfahren, Verräufselungen und mediales Selbstreflexivität in realistischen Texten von Annette von Droste-Hülshoffs *Die Judenbuche* (1842) (vgl. Ribbat 1998; Kilcher/Kremer 1998) bis hin zu Theodor Fontanes *Effi Briest* (1894/95) (vgl. Kremer/Wegmann 1995) oder Theodor Storms *Der Schimmelreiter* (1888) (vgl. Leisten 2000) verdanken sich einer romantischen Tradition.

### 3.3 Zusammenhang von Früh- und Spätromantik

Auch gegenüber einer in der Romantik-Forschung verbreiteten Trennung in eine progressive Frühromantik und eine restaurative Spätromantik geht die vorliegende Darstellung von einem spannungsvollen Gesamtzusammenhang der Romantik aus. Diese Trennung ist als Reaktion auf den Vorwurf des Irrationalismus zu verstehen, dem sich die Romantik bereits im 19. Jahrhundert ausgesetzt sah und der nach dem Ende des Nationalsozialismus verstärkt formuliert wurde. Die Rehabilitation der Roman-tik als germanistisches Forschungsthema gelang, indem der behauptete Gegensatz von Aufklärung und Romantik in der Weise aufgelöst wurde, dass das rationale Reflexionspotential der Frühromantik betont und als aufklärerische Tradition politisch anschlussfähig gemacht wurde. Der Preis für die Rettung einer ‚fortschrittl-chengen Frühromantik war zumeist die Abtrennung der späteren, als irrationalistisch und restaurativ gewerteten Romantik (vgl. Behler 1957; Schanze 1966; Peter 1980; Viets 1983; Behler 1992 a).

Damit war nicht nur die Preisgabe einer einheitlichen Perspektive auf die Romantik, sondern auch ein starker Akzent auf die theoretische, philosophische Orientierung der Frühromantik verbunden. Grundlegend sind hier die zahlreichen Arbeiten Ernst Behlers, die fast ausnahmslos Friedrich Schlegel betreffen und den Nachweis seines *Zusammenhangs mit philosophischen Traditionen der Aufklärung und der Philosophie des Deutschen Idealismus zum Ziel* haben (vgl. Behler 1988 b).

In der Tat lässt sich für die frühe Phase der Romantik bei Schlegel und Novalis eine starke Abhängigkeit von philosophischen Vorgaben der Aufklärung bzw. des

frühen Deutschen Idealismus beobachten. Bei aller Theorieorientiertheit sind es jedoch gerade Schlegel und Novalis, die in ihren poetologischen und ästhetischen Fragmenten die programmatischen Weichen einer Lösung der Literatur von anderen Aussagesystemen stellen. Tieck, Brentano, Arnim und später Hoffmann und Eichendorff stehen in der Tradition dieser Programmatisierung, sie entwickeln romantische Literatur allerdings unabhängig und zum Teil im Gegenzug zu den Vernunftpostulaten der idealistischen Philosophie (vgl. Bohrer 1987). Sie lenken den Blick auf die Nach- oder Rückseite des rationalen Diskurses, auf Angst, Schrecken, Kreatürlichkeit, Wahnsinn etc. Dass es dabei immer wieder zu motivischen Überschneidungen mit Vorgaben der Natur- und Geschichtsphilosophie kommt, ändert daran prinzipiell nichts.

Schlegel und Novalis haben parallel zu Tiecks literarischen Arbeiten in ihren Fragmenten und Zeitschriften-Aufsätzen die poetologischen Voraussetzungen der Romantik geschaffen, ohne sie selbst künstlerisch vollständig einzulösen. Hinter dem theoretischen Reflexionsniveau einer progressiven Universalpoesie bleibt das literarische Erscheinungsbild der *Lucinde* oder des *Heinrich von Ofterdingen* zurück. Werner Vordtriede schränkt deshalb am Ende seiner Novalis-Studie seinen Ausgangspunkt, dass »mit Novalis etwas absolut Modernes beginnt, was ungeheuer weit wirkt« (Vordtriede 1963, 30), dahingehend ein, dass Novalis diese Modernität nur ideell antizipiert, nicht aber künstlerisch verwirklicht habe: »Die kühnsten seiner ästhetischen Erkenntnisse sprach er nur als Idee aus und hat sie im eigenen Werk nicht verwirklicht« (ebd., 183). Vordtriede hat aber sehr genau gesehen, dass beides, theoretischer Entwurf und literarische Konkretisierung, in ein und demselben Prozess der Romantik geschieht, der ebenso eine spannungsgreiche Einheit beschreibt wie alle anderen Epochenbegriffe auch. Zu ihr gehören metaphysische, zum großen Teil noch religiöse Rückbezüge ebenso wie radikale Veränderungen der literarischen Formensprache. Sie auseinanderzudividieren, zieht unweigerlich einen verkürzten Begriff der Romantik nach sich. Weder lässt sich die romantische Literatur auf eine Versinnlichung idealistischer Geist- oder Geschichtsphilosophie reduzieren, noch darf man ihr schon den vollendeten Ästhetizismus der modernen Avantgarden (vgl. Momberger 1986, 77) unterstellen.

Wie man das Verhältnis von Romantik und Moderne abwägen will, hängt letztlich von den erkenntnisleitenden Fragestellungen ab. Ideengeschichtliche Orientierungen führen in der Regel dazu, die Differenz zwischen beiden zu betonen. Ingrid Strohschneider-Kohrs (1960; 1970) und Wolfgang Preisendanz (1963; 1970) gehen von der Voraussetzung aus, dass romantische Literatur über den Begriff der allegorischen Repräsentation auf die Geltung eines transzendenten, metaphysischen Rahmens bezogen bleibt. Hierin sieht Preisendanz die grundlegende Differenz zwischen einer immer noch auf Metaphysik bauenden Romantik und einem ästhetizistischen Formalismus der Moderne: »Wer die poetologischen Spekulationen und Experimente der Romantik mit der modernen Dichtung verbindet, der tut es über Abgründe hinweg« (Preisendanz 1970, 72; vgl. Strohschneider-Kohrs 1970, 78; Janz 1973, 46).

Unter eher formalen Gesichtspunkten wird man freilich nicht umhin können, die Kontinuität stärker in den Vordergrund zu stellen. Walter Benjamin hat die Modernität der frühromantischen Ästhetik Schlegels und Novalis' mit ihren poetologischen Entwürfen zur formalen Struktur des romantischen Kunstwerks begründet. Seine 1920 erschienene Arbeit *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*

tik findet in der frühromantischen Forderung nach »Reflexivität« und radikaler struktureller Autonomie des Kunstwerks (Benjamin I.I, 71 f.) die revolutionäre Begründung literarischer Modernität (vgl. Knatz/Orabé 2005).

Radikalier noch fällt die These der Modernität der Romantik bei Maurice Blanchot aus. Die Selbstreflexivität des romantischen Textes nimmt er gleichzeitig als Zusammenhang von Früh- und Spätromantik und als Element seiner Modernität: »Die Romantik, der Anfang der poetischen Bewusstwerdung, ist keine schlichte literarische Schule, und auch nicht nur ein wichtiges Moment der Kunsts geschichte: sie eröffnet eine neue Epoche« (Blanchot 1987, 116). Als Nachweis romantischer Modernität nimmt er – ähnlich wie Michel Foucault (vgl. 1974, 76) – die »intrusive Sprache« des romantischen Textes, »deren Aufgabe nicht im Sagen der Dinge [...] besteht, sondern im (sich) Sagen« (Blanchot 1987, 116).

Bei aller formalen Modernität sind aber die Erzählungen Arnims und Hoffmanns, die Lyrik Brentanos oder die Dramen Tiecks sowohl semantisch als auch in ihrer Schreibweise deutlich im Rahmen der literarischen Romantik ausgewiesen. Sie lassen sich nur in der Spannung von moderner Selbste- und Schriftreflexivität und der Geltung einer romantischen Semantik verstehen, die ebenso metaphysische, naturphilosophische wie immer noch religiöse Bezüge herstellt. Die Begründung ästhetischer Modernität geht mit einer starken Akzentuierung der literarischen Form und der Wegerung einher, auf Positionen diskursiven Wissens reduzierbar zu sein. Karl Heinz Bohrer hat wiederholt darauf verwiesen, wie sich eine ästhetische Subjektivität der Moderne in Distanz und zum Teil im Gegenzug zu Vernunftpostulaten der idealistischen Philosophie etabliert. Er rekonstruiert ein »ästhetisch-katastrophisches Bewußtsein«, das »ästhetische und soziale Moderne« (Bohrer 1987, 88) universöhnlich auseinanderdividiert. Die Unterscheidung dieser beiden Projekte der Moderne trägt dem Umstand Rechnung, dass sich die Literatur, wie andere gesellschaftliche Bereiche um 1800, als autonomes Subsystem zu organisieren beginnt. Dies kann nur gelingen, wenn die Literatur Profile entfaltet, die nur sie selbst auszeichnen und keinem anderen System subsumierbar sind.

Der Epochenbegriff der Romantik umfasst die frühen Schriften Tiecks, die Schriften Friedrich Schlegels und Novalis' aus den 1790er Jahren bis hin zu den späten Texten Hoffmanns und Arnims aus den 1820er Jahren und weiter bis hin zu Eichendorffs und Tiecks Erzählungen, Gedichten und Dramen aus den 1830/40er Jahren, die ihre romantische Kontur zunehmend zugunsten einer biedermeierlichen und fröhrealistischen Phrasierung verlieren.

### 3.4 Phasengliederung

#### Frühe Romantik

Die in den unterschiedlichen Literaturgeschichten immer wieder bemühte Unterscheidung von Früh-, Hoch- und Spätromantik verdankt sich ursprünglich einer organologischen Vorstellung nach dem Modell Blüte und Verfall, hat ihre Berechtigung aber darin, dass die Literatur der deutschen Romantik einen großen Zeitraum um-

spannt und darin unterschiedliche Richtungen genommen hat (vgl. Behler 1992, 9 ff.). So lässt sich zwischen 1789 und 1800 eine Phase der Konstitution der romantischen Literatur beobachten. Sie beginnt sehr zögernd mit etlichen Texten des kaum zwanzigjährigen Tieck, die zunächst noch stark einer spätaufklärerischen Unterhaltungsliteratur verpflichtet sind, aber bereits Spuren einer Poetik des Wunderbaren und Imaginativen enthalten (vgl. Hörl 1991, 795). Hierzu zählen die dramatischen Versuchsspiele *Die Sommernacht* (1789) und *Karl von Berneck* (1793/97), ein Beitrag zum Schauerroman unter dem Titel Ryno (1791) sowie der Briefroman *Die Geschichte des Herrn William Lovell* (1795/96) und seine redaktionelle Tätigkeit bei einer Taschenbuchreihe des Spätaufklärers Friedrich Nicolai (vgl. Bong 2000; Antoine 2001). Vollständig ausgebildet findet sich das romantische Programm in dem Roman *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798), den gemeinsam mit Wilhelm Heinrich Wackendorf verfassten *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), vor allem den fröhlichen Märchen *Der blonde Eckbert* (1796), *Der getreue Eckhart* (1799) und *Der Runenberg* (1802), den Komödien *Der gestiefte Kater* (1797), *Die verkehrte Welt* (1798) und *Prinz Zerbino oder die Reise nach dem guten Geschmack* (1799) und dem Trauerspiel *Leben und Tod der heiligen Genoveva* (1800). Diese frühe Konstitutionsphase der Romantik endet mit den *Hymnens an die Nacht* (1800) und dem Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802) des Novalis, Schlegels Roman *Lucinde* (1799), den *Nachtwachsen* (1804), die August Klingemann unter dem Pseudonym Bonaventura veröffentlichte, sowie Brentanos Roman *Godwi oder Das steinerne Bild der Mutter* (1801) und seiner Komödie *Ponce de Leon* (1803). Das Auseinanderbrechen des oben beschriebenen Jenaer Kreises um die Zeitschrift *Athenäum* im Jahre 1801 lässt sich als ungefähres äußeres Eckdatum der frühen Romantik ansetzen.

### Mittlere Romantik

Eine zweite, mittlere Phase der Romantik lässt sich um die zwei städtischen Zentren Heidelberg und Berlin konstruieren. Die wichtigsten Erträge der Heidelberger Gruppe, die zwischen 1805 und 1808 bestand, waren die von Brentano und Arnim gesammelten und bearbeiteten »alten deutschen Lieder« mit dem Titel *Des Knaben Wunderhorn* (1805/06 und 1808), zahlreiche Gedichte Brentanos, Arnims Novellen- und Kinder- und Hausmärchen (1812/15) der Grimms, die in Heidelberg angelegt wurden und später in Kassel entstanden. Kennzeichnend für die Heidelberger Gruppe ist eine historisch-philo-logische Ausrichtung, die um eine mythengeschichtliche Orientierung bei Friedrich Creuzer (1771–1858) und eine etymologische bei den Grimms und Johann Arnold Kanne (1773–1824) zu ergänzen wäre.

Ein sehr viel stärkerer Akzent auf genuin literarische Publikationen zeichnet die mittlere romantische Phase mit Zentrum in Berlin aus. Sie beginnt mit den 1809 und 1822, dem Todesjahr E.T.A. Hoffmanns, datierten. Sie beginnt mit den Zeitschriftenprojekten Adam Müllers und Kleists, *Phöbus* und *Berliner Abendblätter*, den Erzählungen und Dramen Kleists sowie Arnims Roman *Armut, Reichtum, Schuld und Buße der Gräfin Dolores* (1810), seinem Drama *Halle und Jerusalem* (1811) und seiner Novellensammlung von 1812, die die berühmte *Isabella von Ägypten* enthält. In diesem Umkreis entstehen die wichtigsten Texte Hoffmanns (u. a. die

*Fantasiestücke* (1814/15), *Nachtstücke* (1816/17), *Die Serapionsbrüder* (1819–21) und die Romane *Die Elxiere des Teufels* (1815/16) und *Lebens-Ansichten des Katers Murr* (1819/21). Eichendorffs (u. a. der Roman *Ahnung und Gegenwart* (1815), die Erzählung *Das Marmorbild* (1818) und etliche Gedichte), Brentanos (u. a. das Drama *Die Gründung Prags* (1815), die Erzählungen *Geschichte vom braven Kasperl und schönen Annem* (1817) und *Aus der Chronika des fahrenden Schülers* (1818) sowie etliche Gedichte) und Arnims (neben Gedichten und einigen unveröffentlichten Dramen u. a. der Roman *Die Kronenwächter* (1817), *Der tolle Invalid auf dem Fort Ratonneau* (1818) und zahlreiche weitere Erzählungen), aber auch die weniger bedeutender Autoren, wie Chamisso (*Peter Schlemihl's wundersame Geschichte* (1814)) oder Fouqué (neben zahlreichen heute kaum mehr bekannten, damals viel gelesenen historischen Romanen und Schauspielen das berühmte Märchen *Undine* (1811)).

### Spätromantik

Zwar schreiben und publizieren sowohl Eichendorff als auch Brentano weit über diesen zeitlichen Rahmen hinaus, sie geraten allerdings seit den 1820/1830er Jahren verstärkt in einen Zusammenhang, der sich als katholische Spätromantik bezeichnen lässt. Als »korrespondierendes Mitglied der katholischen Propaganda« (Heine V, 448) ist der späte Brentano von Heine eingeschüttet worden. Auf Eichendorff ließe sich dieses Etikett immerhin ausdehnen, der vor allem in seinen religions- und literaturgeschichtlichen Arbeiten der 1840er und 1850er Jahre vehement einen katholischen Standpunkt vertreten und die Romantik insgesamt als christlich-katholisches Projekt interpretiert hat. Seit Brentanos spektakulärem Bekenntnis zum Katholizismus im Jahr 1817 hat er sich mehr und mehr von seinen frühen und mittleren literarischen Arbeiten disanziert. Neben vereinzelten bedeuernden, zum Teil auf die Lyrik der avantgardistischen Moderne vorausweisenden Gedichten konzentriert er sich auf religiös eingefärbte Schriften. Unter diesen ragt seine Niederschrift der mystischen Visionen der ehemaligen Augustinerinne Katharina von Emmerick heraus, die sich zu einem handschriftlichen Korvolt von ungefähr 15000 Seiten auswuchs (vgl. Gajek 1971; Schmidt 1991). Aus diesem Korvolt publizierte Brentano 1832/33 *Das bittende Leiden unseres Herrn Jesu Christi*; ein dritter Teil erschien postum.

Neben Wien, wo Friedrich Schlegel mit wenigen Unterbrechungen bis zu seinem Tod im Jahre 1829 lebte und politisch im Sinne der Restaurierung arbeitete und publizierte, war München ein Zentrum der katholischen Spätromantik. Nicht zufällig übersiedelte Brentano 1833 nach München, wo Joseph Görres, ein guter Bekannter aus Heidelberger Tagen, als Professor für Allgemeine Geschichte und Literaturgeschichte neben Franz von Baader (1765–1841) und Schelling tätig war. Der bayerische König Maximilian I. hatte ein starkes Interesse daran, an der Münchener Universität ein Zentrum für eine katholische, konservative Politik und Kulturpolitik einzurichten. Das spätromantische Hauptwerk Görres' ist eine umfangreiche *Christliche Mystik* (1836–1842), an der Brentano beratend mitgewirkt hat. In akademischer und publizistischer Hinsicht war die katholische Spätromantik äußerst einflussreich (Segeberg 1994, 70 ff.), das avancierte literarische Profil der Romantik, das traditionell für die Moderne wurde, konnte hier kaum mehr erreicht werden.

Der einzige literarische Autor, dessen Texte frühe, mittlere und späte Romanik verbinden, ist Tieck. Zwischen 1819 und 1841 verfasste er in Dresden ein um-