

11_Romantik (1795–1830)

Arthur Henkel: Was ist eigentlich romantisch?

216

Lieber Richard Alewyn, nicht dass ich mir anmaßen wollte, Sie zu belehren, und gar in einer Frage, auf welche Sie gewiss eine triftigere, durch lange und fruchtbare Studien und Veröffentlichungen gegründete Antwort wissen oder die Sie vielleicht sogar als unbeantwortbar stehen zu lassen die weise Bescheidenheit besitzen. Also auch keine Einmischung in Ihr
 5 Selbstgespräch über romantische Dinge. Vielmehr erbitte ich Ihre Nachsicht für einen didaktischen Versuch in anderem Sinne. Die Titelfrage erhob ich in Vorträgen an mehreren amerikanischen Universitäten. Mich reizte dabei nicht allein die didaktische Verkürzung, zu welcher das andere Auditorium in heilsamer Weise nötigte, sondern etwas anderes, das ich mit methodischer Beunruhigung durch ein Wort Goethes bezeichnen möchte: das Wort von den „Formeln“, aus
 10 denen sich „der aufmerksame Forscher ... eine Art Alphabet des Weltgeistes“ zusammensetzen könne (zum Kanzler v. Müller, April 1818). So hat die Frage, ob und mit welchem phänomenologischen und historischen Recht man eine solche „Formel“ des Romantischen anwenden dürfe, meine Beschäftigung mit romantischer Literatur (seit meiner Novalis-Dissertation) begleitet bis heute. Wenn bei diesen unvollkommenen und immer noch vorläufigen
 15 Überlegungen so offensichtlich die historische Vielfalt der romantischen Phänomene vernachlässigt wird, bleibt mir doch die Hoffnung auf Ihre Nachsicht, mit der Sie einen Versuch fortgesetzter Selbstbelehrung anschauen mögen.

Für den Vortragenden lag es nahe, an seine Herkunft anzuknüpfen. Es gibt wohl wenige Orte, an denen die Erinnerung an jene literarische Epoche, die wir Romantik nennen, so lebendig
 20 ist wie in Heidelberg, und nicht einmal bloß durch die Trivialitäten des Tourismus. Der Empfängliche greift noch immer zu der Vokabel, welche in der Entdeckung der romantischen Landschaft Heidelberg durch die Romantiker ebenso oft begegnet wie in jener unvergesslich bedeutsamen *Einmaligkeit* von Hölderlins Heidelberg-Ode:

Wie von Göttern gesandt, fesselt' ein Zauber einst
 25 Auf die Brücke mich an, da ich vorüber ging,
 Und herein in die Berge
 Mir die reizende Ferne schien,

– ich meine die Vokabel: *Zauber*. Das ist zweifellos ein romantisches Haupt-Wort. Wenn wir uns einmal einer Assoziation überlassen wollten, die sich bei dem Begriff „romantisch“ einstellt, so
 30 könnte das so aussehen: Blick von den Bergen weit ins Land, der Zauber einer grün-goldenen Landschaft, die in der Ferne schwimmt, abendlich, schon fallen die Schatten. Die Geheimnisse der Wälder, mondüberglänzt schweigen sie oder tönen von murmelndem Bach belebt. Lieder zur Laute, am Feuer ins Dunkel gesungen, nächtliche Musik vor dem Fenster der Geliebten. Genrebilder von Picknicks im Grünen. Der Eros der flüchtigen Begegnung, unter traurigen,
 35 wissenden Blicken. Im Waldesdämmer die Töne des Waldhorns, zur Jagd verlockend und auch zum Eindringen in die Geheimnisse der Zauberwälder.

Wir wollen es mit solchen Bildern genug sein lassen. Sie ließen sich ergänzen und ergäben wohl dann eine Phänomenologie der romantischen „Stimmung“. Wer so auf unsere Titelfrage antwortete, müsste sich aber wohl vornehmlich als Leser Eichendorffs zu erkennen geben. Denn in
 40 seinen Romanen und Erzählungen hat Eichendorff das selig-unselige Bild vom Wald der Welt als romantischen Mythos befestigt. In gewisser Weise hat Eichendorff mit seinen Romanen, vor allem mit „Ahnung und Gegenwart“, das erfüllt, was die Frühromantik für den Roman, als die

romantische Gattung schlechthin, theoretisch gefordert hatte. In seiner Zeitschrift „Athenäum“ hatte Friedrich Schlegel einen „Brief über den Roman“ veröffentlicht. Da hieß es, nach seiner
 45 Ansicht sei „eben das romantisch, was uns einen sentimental Stoff in einer phantastischen Form darstellt“. Und dieses Sentimentale ist das, „was uns anspricht, wo das Gefühl herrscht, und zwar nicht ein sinnliches, sondern das geistige ...“, es sei „der heilige Hauch, der uns in den Tönen der Musik berührt. Er lässt sich nicht gewaltsam fassen und mechanisch greifen, aber er lässt sich
 50 freundlich locken von sterblicher Schönheit und in sie verhüllen; und auch die Zauberworte der Poesie können von seiner Kraft durchdrungen und beseelt werden“. Da haben wir fast eine vollständige Poetik des Romantischen durch einen Romantiker, die in der Vokabel „Zauberwort“ gipfelt. Eichendorff wird sie später wieder aufnehmen in seinen berühmten Versen:

Schläft ein Lied in allen Dingen,
 Die da träumen fort und fort,
 55 Und die Welt hebt an zu singen,
 Triffst du nur das Zauberwort.

Von hier aus könnten wir versuchen, unsere Frage zu beantworten. Wir könnten versuchen zu definieren, was dieses „geistige Gefühl“ ist, von dem Schlegel spricht, was gemeint ist, wenn das poetische Wort als magisches genommen wird, was das geforderte Musikalische sei, was der
 60 „heilige Hauch“.

Wir wollen einen anderen Weg gehen, wir wollen aus jenem Zitat Friedrich Schlegels nur festhalten, dass die frühromantische Generation bereits sich um diese Poetik des Romantischen bemühte. Und wir wollen zunächst die Frage stellen, wie es dazu kam, dass sich diese um 1770 geborene Generation von Intellektuellen und Dichtern selbst als romantische verstand.
 65 Etymologisch hat „romantisch“ seine Wurzeln in den altfranzösischen Substantiven „romanz“, „romant“ und „roman“. Sie bezeichneten – von der lingua latina her gedacht – höfische Versromane, die in der Volkssprache (lingua romana) geschrieben waren. Ich zitiere E. R. Curtius: „In lateinischer Rückübersetzung konnte ein solches Buch ‚romanticus‘ (liber) genannt werden.“ In dieser etymologischen Tradition bedeutet das deutsche Adjektiv „romantisch“ im
 70 17. Jahrhundert zunächst: wie in Romanen. In diesem Sinne hatte Henry More auch „romantic“ im Jahre 1659 in „The immortality of the Soul“ wohl zuerst gebraucht, während das französische Adjektiv „romantique“ erst für 1694 belegt ist. Damit war ein Begriffsmuster gegeben, das lange Zeit eine eindeutig pejorative Ausprägung erhielt. So kämpft der Schweizer Theologe Heidegger in seiner in Zürich 1698 erschienenen „Mythoscopia Romantica oder Discours von den so
 75 benannten Romans“ gegen das Lesen der spätbarocken amourösen Romane. Auch bei den Schweizer Kritikern Bodmer und Breitinger erscheint „romantisch“ in der Bedeutung „wie in Romanen“; nun allerdings nicht mehr so eindeutig pejorativ. Das Unwahrscheinliche, das Unwirkliche ist ihnen nicht mehr durchaus verdammungswürdig, sondern eher eine Verklärung des Allgemein-Vernünftigen. In England wie in Deutschland sentimentalisiert sich die Bedeutung
 80 von „romantisch“ in den sechziger Jahren des 18. Jahrhunderts. Hätte man um 1770 jemanden gefragt: Was ist eigentlich romantisch?, – so hätte er vielleicht geantwortet: das Zimmer meiner Geliebten, oder: der Ort unserer geheimen Rendez-vous, „die liebe romantische Höhle“ (Werther). Vielleicht hätte er, wenn er englisch sprach, auf die „romantic names“ verwiesen, d. h. die Decknamen, unter denen damals die Liebenden Briefe zu wechseln pflegten. Damals also erhielt
 85 dies Wort einen zärtlichen, schwärmerischen, irrationalen Klang. Hätte man aber, ebenfalls um 1770, einen deutschen Kritiker nach diesem Wort gefragt, so hätte er vielleicht geantwortet: Romantisch ist all das, was aus einem fernen Mittelalter Fabelhaftes und Abenteuerliches erzählt wird. Und wenn Kant der Antwortende gewesen wäre, hätte er von den romantischen Rittern als „heroischen Phantasten“ gesprochen. Auch Wieland mokierte sich ein wenig über die alten
 90 romantischen Zeiten. Aber die Ironie der Vernünftigen vermochte nichts gegen den Zeitgeschmack. In den 80er-Jahren wird die Bücherwelt geradezu überflutet mit romantischen Erzählungen und Schauspielen. Und Goethes späterer Schwager, Vulpius, der Verfasser eines der Bestseller des Jahrhunderts, nämlich der Räubergeschichte „Rinaldo Rinaldini“, gab eine ganze „Bibliothek des Romantisch-Wunderbaren“ heraus. Die empfindsame Zeitschrift „Harmonia“

95 nannte sich im Untertitel: „für die Liebhaberwelt des Feinromantischen“. Das Adjektiv wird im Zeitalter der Empfindsamkeit modisch und bezeichnet den Gefühlsgegensatz gegen alles Nüchterne, Trockene, Philiströse. Bis dahin sind die Bedeutungen von „romantisch“ und „romantic“ wesentlich identisch. Eudo C. Mason hat in seinem Büchlein: „Deutsche und englische Romantik“ gezeigt, wie erst seit der esoterischen Poetik und Lebenslehre der deutschen
100 Frühromantiker die Missverständnisse einsetzen: Im Englischen wird wesentlich der Sprachgebrauch des 18. Jahrhunderts beibehalten, im Deutschen macht das Adjektiv einen Bedeutungswandel durch. Der Begriff „romantisch“, dessen pejorative Nuance die deutschen Romantiker wohl gerade reizte, sich selbst als solche zu bezeichnen, wird zum Ausdruck einer eingesehenen Krisensituation – und des Versuchs, aus dieser Krise zu einer neuen Kultursynthese
105 zu kommen. Was darunter zu verstehen ist, werde ich nun im Folgenden darzustellen versuchen. Ich werde dabei vornehmlich von der deutschen Romantik sprechen. Denn ich meine sagen zu dürfen – und diese Voraussetzung möge sich später als berechtigt erweisen –, dass in der deutschen Romantik am radikalsten entwickelt und daher am klarsten zu erkennen sei, was wir *die Struktur des Romantischen* nennen wollen. Mit der Kühnheit aber lässt sich auch das Bedenkliche,
110 ja Verhängnisvolle der romantischen Denkbewegung am genauesten wahrnehmen.

Gehen wir von den Gemeinplätzen aus, die mit dem Begriff der Romantik verbunden zu werden pflegen. Sie kritisiere die Aufklärung, versuche sie rückgängig zu machen. Und sie wende sich in einem liebenden, historischen Interesse der „ursprünglicheren“ Zeit, der Vergangenheit, vor allem dem Mittelalter zu. Die kulturpsychologische Ergänzung: Die romantische Generation leidet
115 an der zunehmenden Profanierung der Welt, an ihrer bloß mechanistischen Interpretation, am Schwund der Poesie des Lebens. Daher verklärt sie die letzte große, geschlossene, universale Kultur vor der Aufklärung: die mittelalterliche. Und sie leidet daran, dass diese hierarchisch gestufte, im Gradualismus ihrer Symbole aber alle Einzelnen bergende Kultur zerfiel und seit der Neuzeit die moderne sich spaltete in eine der Gebildeten und eine des einfachen Volkes. So kann
120 man die Romantik – mit dem Philosophen Gerhard Krüger – als die „erste Selbstkritik der Neuzeit“ auffassen.

Solche Kulturkritik erreichte eine größere Öffentlichkeit zuerst durch die Berliner Vorlesungen August Wilhelm Schlegels zu Anfang des 19. Jahrhunderts. Auch ließ er 1803 den kulturkritisch entschiedensten Teil dieser Vorlesung in der Zeitschrift „Europa“, die sein Bruder
125 Friedrich herausgab und von Paris aus redigierte, erscheinen. Dieser programmatische Aufsatz trägt den Titel: „Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters“. Die Zurücknahme der Aufklärung ist wohl niemals in der Romantik provozierender vorgetragen worden. Und wenn die deutschen Romantiker bisher eine esoterische, auf lose und komplizierte Weise miteinander operierende Schriftstellergruppe waren, so schien im Schlegel'schen Manifest all das zusammengefasst und
130 öffentlich werden zu sollen, was in Literatursatire, bissigen aphoristischen Angriffen, in poetischen Geschichtsvisionen und geschichtsphilosophischer Spekulation vereinzelt von den romantischen Generationsgenossen gegen die Aufklärung vorgebracht worden war. Denn als klägliches Produkt dieser modernen Aufklärung analysiert A. W. Schlegel seine Gegenwart. Ihr lästigstes Kennzeichen: Alles ist aufs Ökonomische reduziert. Seit der Aufklärung hat das
135 Quantitative gesiegt; die Welt ist ihr ein Rechenexempel. Alles Irrationale, Poetische ist ihr verhasst. Sie verkennt die Nachtseite des Lebens, das Dunkel, „worin sich die Wurzel unseres Daseins verliert“. Sie verkennt die *Magie* der Sprache, die nicht bloßes Instrument ist oder eine „Ziffernsammlung, aus $a + b$, x und anderen solchen algebraischen Zeichen bestehend“. Auch verwendet Schlegel öfter das Argument, die Aufklärung habe die Welt entzaubert. Für ihn ist es
140 gar keine Errungenschaft, die Naturgesetze zu entdecken. Die magische Naturansicht ist die höhere, adäquatere. Entzauberung sieht er auch in dem Bestreben der empirischen Psychologie, den Seelengesetzen auf die Spur zu kommen, oder die Träume physiologisch zu erklären. Nicht einmal die Befreiung der Menschen vom Aberglauben rechnet Schlegel der Aufklärung hoch an. Mit den bösen Vorbedeutungen nahm man auch die guten. Mit den Geistern sind auch die Engel
145 vertrieben. Und die Befreiung des Menschen von Furcht und Grauen wird keiner Aufklärung je gelingen. Die aufgeklärte Moral trennt Sittlichkeit und Religion, vernichtet die mittelalterliche Idee der Ehre als die eigentlich romantische Sittlichkeit. In der Religion wurden die Mysterien und die Geheimnisse profaniert. Es blieb die vernünftige Gottesverehrung ohne Bild und Kult.

Schlegel rechtfertigt im Gegenteil den Anthropomorphismus. Nichts mehr von „Befreiung des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit“ – wie Kant die Aufklärung definiert hatte; sondern Schlegel verdächtigt geradezu die Werte der Aufklärung: Denkfreiheit, Humanität, Toleranz. Ist diese Toleranz nicht verkleideter Indifferentismus? „Denn unmöglich kann es einem gleichgültig sein, ob Menschen, für die er sich interessiert, über die wichtigsten Angelegenheiten mit ihm gleich denken.“ Und bei der Erörterung der Humanität gibt sich Schlegel als konservativer Realist: Ob die Abschaffung der Todesstrafe wirklich so nützlich sei? Denn jede Kultur sei von der Gefahr der Rebarbarisierung bedroht. Die ritterliche Courtoisie ist edler und ernster als die Humanität. Die Denkfreiheit sei samt aller Publizität nur die Erlaubnis zum Schwätzen. Die literarische Scheinöffentlichkeit ersetze nicht den Mangel an jener Öffentlichkeit, mit der in wahren Kulturen das Gemeinwohl behandelt wurde. Seit dem Beginn der Neuzeit gebe es nur Erfindungen, welche dem Kult der technischen Mittel frönen und die Herrschaft des Menschen über die äußeren Dinge erweitern. Er bezweifelt den Wert dieser Erfindungen. Schießpulver und Buchdruck hätten eher Unheil als Heil gebracht. Und unter die überflüssigen Entdeckungen rechnet er auch die Entdeckung Amerikas. Die Schusswaffen vernichteten den ritterlichen Geist, die Entdeckungen brachten zwar den Spaniern und Portugiesen kulturelle Blütezeiten, aber auch den Fluch des Luxus und die frühkapitalistische Industrie, „den Despotismus des Geldes, die Abhängigkeit der Armen von den Reichen“. Und die Erfindung des Buchdrucks hat „den ungeheuersten Missbrauch der Schrift möglich gemacht“ (und Schlegel setzt in Klammern hinzu: Fausts Bündnis mit dem Teufel – und ist damit der Erste, der von einer faustischen Kultur als der Kultur der Neuzeit spricht). Der Druckstock tötet das mündliche Erzählen, die rhapsodische Lebendigkeit der Poesie. So sieht Schlegel überall, auch in der Kunst, die Dekadenz. Übrigens schützt er sich gegen den Vorwurf, er halte ja mit und lasse auch drucken, ganz witzig. Er wandelt die englische Redensart ab, mit der man behauptet, nur deshalb zu rauchen, weil im Zimmer schon geraucht wird: to smoke in one's own defence; so sagt er – „I print in my own defence“. Das zentrale Argument Schlegels aber ist, dass die Aufklärung die Poesie getötet habe. Denn ein mathematisches Denken frage nur: Was wird durch das Gedicht bewiesen? Wenn Mythologie bloßer Aberglaube ist, versiegen die Quellen der Imagination. Auch ist dem reinen Nützlichkeitsdenken das Genie und seine demiurgische Phantasie der gefürchtete, große, zügellose Feind; dem Göttlichen in der Genialität der Dichter wird alle Ehrfurcht verweigert. Kurz: Schlegel ist überzeugt, dass „jedes Zeitalter in Rücksicht auf Poesie und Kunst vorzüglicher sei als das unsrige“.

Die Argumente Schlegels kehren in der romantischen Kulturkritik immer wieder. Sie sinnt den Wendungen nach, welche die Geschichte hätte nehmen können, wenn nicht das Unheil der bloßen Verstandeskultur samt Wissenschaft und Technik über sie gekommen wäre. So sucht sie mit Vorliebe die Wendepunkte der Geschichte auf: den Beginn der Neuzeit, die Reformation. Und sie setzt mit Ingrimms die faktische Geschichte ins Unrecht. Allerdings mündet die romantische Kulturkritik nicht wie die unserer Gegenwart mit unerbittlicher Schärfe in die Logik der Endzustände, in die negative Utopie als drohende Wirklichkeit: „silent spring“, Termitenstaat oder Selbstvernichtung der Menschheit. Sondern das romantische Schema solcher Kritik fordert den dialektischen Umschlag. So sucht auch Schlegel die Rückkehr ins Bessere, Heile. Er beruft den Trost der organischen Regeneration, das Vertrauen auf den Genius der Menschheit, dessen Symbol der aus der Asche auffliegende Phönix ist. Er sagt: Dem wahren Historiker werde die Aufklärung zur bloßen Phase der Geschichte. Die Zeit selbst wird den freien Menschen, wie ihn der Idealismus dachte, hervorbringen. Denn das Gesetz von Kontraktion und Expansion gilt auch für den Geist. Aber das Denken muss dieses Gesetz in seinen Willen aufnehmen. In der Steigerung des Bewusstseins sieht Schlegel das Heil. „Soviel ist gewiss, dass in der Form der neuesten Philosophie [und Schlegel denkt dabei an Fichte] ein gesteigertes Bewusstsein, ein Grad des Selbstverständnisses ausgedrückt ist, wie es sich zuvor noch nie in philosophischen Unternehmungen offenbart hat.“ Und da Schlegel von der Repoetisierung der Kultur durch eine neue Dichtung die Heilung der Moderne erwartet, fährt er fort: „So muss auch der heutige Dichter über das Wesen seiner Kunst mehr im Klaren sein, als es ehemalige große Dichter konnten, die wir daher besser begreifen müssen, als sie sich selbst; eine höhere Reflexion muss sich in seinen Werken wieder in Unbewusstsein untertauchen. Deswegen ist jetzt Universalität das einzige

Mittel, wieder etwas Großes zu erschwingen ...“ Schlegel meint auch die Ahnen für ein solches zukünftiges Dichtertum zu kennen: Lessing und Winckelmann, Klopstock, vor allem aber Goethe, den „Wiederhersteller der Poesie“, wie er ihn nennt. So mündet die Kritik der Aufklärung in den Lobpreis des poeta doctus. Allerdings nicht mehr im Sinne Lessings, der mit Wachheit und Überschau über die Weltliteratur produziert, sondern als eines neuen Typus, der den modernen Salto mortale des schöpferischen Bewusstseins fertigbringt: das Wissen von den Möglichkeiten und Mitteln der Dichtung so zu steigern, bis dieses Wissen wieder magisch wird, unbewusst. Die Dichtung soll aus künstlicher Trance kommen, der poetische Kalkül soll zum archetypischen Traum werden. An anderer Stelle sagt es Schlegel ganz deutlich: „Die Poesie ist eine künstliche Herstellung jenes mythischen Zustandes, ein freiwilliges und waches Träumen“.

Es dürfte deutlich geworden sein, dass diese romantische Kulturkritik im Grunde nichts anderes will als eine neue Poetik. Diese aber zielt auf eine neue Mythologie. Indem die Romantiker mit entschlossener Versunkenheit in die alten Mythologien zurückgehen, hoffen sie, das aufgeklärte Erwachen aus der mythologischen Menschheitsstufe rückgängig machen zu können. Wenn Schlegel aber von der „künstlichen Herstellung jenes mythischen Zustandes“ spricht, so ist damit genau die Problematik der romantischen Situation bezeichnet. Ich meine, dass sie für lange Zeit von unüberholter Aktualität bleiben wird. Die moderne Lyrik seit der Romantik ergänzt sich immer durch die Reflexion der Dichter auf den Vorgang des Schaffens. Ich brauche nur Namen wie Edgar Allan Poe, Baudelaire, Mallarmé, Rimbaud, Valéry zu nennen. Ich brauche nur auf die Manifeste und Programme des Surrealismus, des Lettrismus zu verweisen. Hier werden immer wieder Gedanken über den Schaffensprozess gedacht: Dichtung als willentlicher Traum, als künstlicher Rausch, als künstliches Paradies einer wiedergewonnenen Unschuld der Sprache. Imagination und Montage, Traum und Kalkül, Sprache, die von sich aus einen Sinn ergibt, und ihre operative Handhabung – das ist die Spannung, in der offenbar seit der Romantik das moderne Gedicht steht. [...]

Quelle: Arthur Henkel: Was ist eigentlich romantisch? In: Festschrift für Richard Alewyn. Hrsg. von Herbert Singer und Benno von Wiese. Köln/Graz: Böhlau, 1967. S. 292–302.