

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)

»Ich habe ein tiefes Heimweh nach fremden Ländern.«

Rahel Varnhagen (um 1810)

»Die romantische Poesie faßt alles in sich was das ganze Europa in den folgenden Zeiten aus eigener Kraft hervorgebracht hat.«

Karl August Varnhagen von Ense, *Über den literarischen Geist des Zeitalters* (1804)

»Das Ende der Romantik, zu der ich noch gehöre, drückt sich auf alle Weise aus, auch und namentlich durch das Erbleichen und Absterben der Sexual-Symbolik, die fast identisch mit ihr ist. (Parsifal)«

Thomas Mann, Aus dem Tagebuch vom 24. Mai 1921

»Amerika kennt noch die Romantik des Schienenstranges.«

Wolfgang Koeppen, *Amerikafahrt* (1959)

»Ich lese Ihnen jetzt eine Stunde Novalis-Sätze vor, sagte er zu mir, und er blieb, während ich doch auf dem scheußlichen Loos-Sessel sitzen hatte müssen, stehen und las mir tatsächlich eine Stunde lang Novalis-Sätze vor.«

Atzbacher über Reger in: Thomas Bernhard, *Alte Meister. Komödie* (1988)



# 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
<i>Das unbekannte Meisterwerk</i> 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



## Préludes mit weiblicher Note ...

### I ... in As-Dur

Europäischer gestimmt war man nie als in der (frühen) Romantik, dieser Fortsetzung der Aufklärung mit anderen Mitteln und Themen. Ihr vorrangiges Mittel war das Poetische; ihr Hauptthema die Psyche. Ihr bevorzugtes Ausdrucksmedium wurde überall verstanden, wie Joseph Haydn (1732–1809) zu antworten wusste, als man ihm in Wien zu bedenken gab, dass man ihn, der des Englischen nicht mächtig war, in London nicht verstehen würde: Musik verstehe die ganze Welt – damals tat das zumindest die europäische.

Romantisieren, wie es der Dichter Novalis (1772–1801) als universales ästhetisches Prinzip forderte, bedeutete in erster Linie: die Musikalisierung des Empfindens und seiner künstlerischen Umsetzung, in welcher Kunstform auch immer. E. T. A. Hoffmann (1776–1822), weltweit als Universalromantiker anerkannt, imaginierte in seiner schizophrenen Kunstfigur Johannes Kreisler einen erzählenden Musiker, der »pianissimo mit gehobenen Dämpfern im Baß den vollen As-Dur-Akkord« greift, dessen »versäuselnde Töne« ihn zum Sprechen bringen; er erzählt daraufhin in verschiedenen Tonarten, wobei dieses Erzählen einem Improvisieren in Worten gleicht.<sup>1</sup>

Reflektieren wir denn eingangs auch in quasi tonartenhaft vorgegebenen Stimmungen, stilistischen Schattierungen, vorspielgleichen gedanklichen Klangfärbungen, und versichern wir uns dabei der Form des Prélude, derer sich romantische Musiker so gerne bedienten. Das Prélude ist eine musikalische Vorskizze, ursprünglich als Einstimmung gedacht, wobei diese Vorspiele nicht selten Hauptsachen enthielten, Leitthemen für ganze Werke und Entwicklungen. Um es paradox zu sagen, was gleichfalls eine beliebte Aussageform in der Romantik war, im Prélude drückten sich schlussfolgernde Vorwegnahmen aus. Ich möchte nämlich auch in der Form der Darstellung, der Sageweise, mit zum Ausdruck bringen, dass die Romantik Ungewöhnliches bot auf eine Art, die uns bleibend zu beschäftigen hat: (sozial-)politisches Engagement *und* Herz-Schmerz-Poesie, philosophischer Tiefgang *und* Ironie, Spiel mit Formen *und* emanzi-

patorische Ansätze, Gefühlsauslotung und (natur-)wissenschaftliche Analyse. Das soll in Anspielung auf Tonarten geschehen, deren Klangcharakter die Romantik bevorzugt verwendete.

In den verschiedenen Kulturen Europas erwies sich das Romantische als ein Thema mit nationalen Variationen, die zeitversetzt wirkten. So klein die künstlerischen und intellektuellen Kreise in den einzelnen Ländern auch gewesen sind,<sup>2</sup> in denen diese Variationen »gespielt« wurden, sie übten doch erheblichen Einfluss auf die Selbstfindung der bürgerlichen Gesellschaften aus.

Kinder der Aufklärung waren die frühen Romantiker allesamt – auch und gerade im Hinblick auf ihre politische, auf Europa bezogene Einstellung.<sup>3</sup> Sie probten im Schatten der Französischen Revolution und der Bewusstseinskritik Immanuel Kants die quasi radikale Gemeinschaft, das aber als Erzindividualisten, und verschwisterten sich quer durch Europa im Namen der Künste, die sie verflochten, wenn nicht gar vereinigen wollten.<sup>4</sup> Friedrich Schlegel (1772–1829) etwa wird sich am Ende seines Aufenthalts in Paris (1802–04) dazu entschließen, die Schriften Gotthold Ephraim Lessings neu herauszugeben, obwohl er selbst nicht gerade ein Musterbeispiel für Lessing'sche Toleranz war. Das Urteil des von der Aufklärung her die frühe Romantik bedenkenden Romanisten Werner Krauss hat an Gültigkeit und Triftigkeit nichts eingebüßt: »Die Romantik ist zunächst Modernismus« gewesen,<sup>5</sup> bevor sie sich der Restauration andiente.

Wie so oft schufen die ersten Vertreter einer neuen Zeitkultur, in diesem Fall die frühen Romantiker, zunächst eine *culture mineure*, eine Minderheitenkultur im Widerstand gegen den *mainstream*, bis diese selbst zur Mode wurde – und durch ihre romantisierenden Trivialnachahmer nicht selten zu einem ans Kitschhafte grenzenden Klischee. Man ließ die Perücken verstauben und trug das Haar offen; die Frauen in diesen intellektuell-künstlerischen Kreisen lockerten ihre Mieder. In den Salons in Berlin, die geistreiche Frauen jüdischer Herkunft als Orte geistiger Emanzipation begründet hatten,<sup>6</sup> rief man die Republik des Geistes im Namen der Universalpoesie aus. Die Gesprächskreise im Hause von Rahel Varnhagen (1771–1833), Henriette Herz (1764–1847) und Dorothea Veit (1764–1839), der Tochter des jüdischen Aufklärers Moses Mendelssohn, zogen die Literaten magisch an.<sup>7</sup>

Die Salons der romantischen Frühzeit frequentieren etwa die Gebrüder Friedrich und August Wilhelm Schlegel (1767–1845), die man bald als die Gedankenschmiede der Romantik wahrnahm, die Wissenschaftler Wilhelm und Alexander von Humboldt, der Cheftheologe der Romantik, Friedrich Schleiermacher (1768–1834), sowie – als ungekrönter König in republikanischen Phantasien – der Dichter Ludwig Tieck (1773–1853);<sup>8</sup> am Rande gehörte auch Novalis dazu. Man schätzt jedoch, dass in Berlin um 1798 gerade einmal einhundert Salonisten am ›Projekt Romantik‹ beteiligt waren – mit den Schlegels als Zentralgestirn und Novalis als geistesblitzendem Trabanten. Eine ähnliche Anzahl sammelte sich wohl in Jena um den jungen rebellischen Philosophen Johann Gottlieb Fichte (1762–1814). Bedeutend höhere Zahlen sind auch in den anderen europäischen Zentren und Schauplätzen der Romantik unwahrscheinlich. Aber was besagen schon Zahlen. Sie waren schon damals »Frevel«. Weitaus wesentlicher war die Wirkung dieser Einzelnen.

Als Zeugnis aus der Spätzeit dieser Gemeinschaft der Einzelnen, die sich mehr oder weniger vom Geist der Kunst für auserwählt hielten, mag dieses Bild der Bilder dienen, das von wahrer Eintracht unter kurzzeitig annähernd Gleichgesinnten geprägt scheint – man könnte auch sagen: Es übermalt ihre Spannungen. Es handelt sich um eine Ikonographie europäischer Romantik, geschaffen von Josef Danhauser am Ausgang der romantischen Kunstepoche (1840) im Auftrag des bedeutenden Wiener Klavierbauers Conrad Graf.

Der Betrachter dieses Gemäldes soll sich wie ein Zaungast fühlen dürfen, gar wie ein Eindringling in diesen Kunstsalon. Zu sehen ist des Wiener Bildkünstlers Rückblick auf eine urromantische Szene, die Danhauser »Liszt am Flügel« (s. Abb. 1) nannte. Danhauser schart die prominenten Vertreter der Künste um Franz Liszt (1811–1886), der im Frühjahr 1838 und im Winter des darauffolgenden Jahres in Wien auf einem Graf-Flügel konzertierte hatte. In dieser Zusammenstellung hatte sich diese Künstlergruppe nie getroffen, schon gar nicht in Wien; wenn überhaupt wäre das eher in einem Pariser Salon möglich gewesen, etwa in jenem des Bildkünstlers Ary Scheffer (1795–1858): Einträchtig sich dem Spiel Liszts hingebend zeigt das Gemälde die Schriftstellerin George Sand (1804–1876), den Violinisten Niccolò Paganini (1782–1840), die Schriftsteller Alexandre Du-

mas d. Ä. (1802–1870) und Victor Hugo (1802–1885), den Komponisten Gioachino Rossini (1792–1868) und schließlich Liszts Geliebte, die Schriftstellerin und Historikerin Gräfin Marie d'Agoult (1805–1876), die ihrer beider Tochter Cosima das Leben schenken wird, der späteren zweiten Frau Richard Wagners. Bedeutsam sind die Verstorbenen, die nur als Kunstwerke, als Bild im Bild, präsent sind: der über allem thronende Beethoven und der den Hintergrund diskret dominierende englische Poet Lord Byron (1788–1824).

Einen bildenden Künstler sucht man auf diesem Gemälde jedoch vergebens, kein Eugène Delacroix (1798–1863) in Sicht, ein William Turner (1775–1851) schon gar nicht. Auch die Komponisten Clara (1819–1896) und Robert Schumann (1810–1856) fehlen, die beide zu der Zeit in Wien auf einem Graf-Flügel konzertierten. Aber Schumann war in Wien eben als vermeintlicher ›Revolutionär‹ eher verdächtig, auch wenn George Sand literarisch als Libertine weitaus ›revolutionärer‹ war. Der unsichtbare Urheber dieses Bildes, Danhauser selbst, vertrat die bildenden Künste und hatte damit die anderen buchstäblich in der Hand – oder eben am Pinselende, als seien sie die Marionetten des Malers. Seine visuelle Macht ermöglichte es ihm, sie alle zusammenzubringen, das Spiel Liszts sozusagen sicht- und hörbar zu machen.

Beethoven, der Abgott der Romantiker, beherrscht die Szene. Hector Berlioz (1803–1869), ein weiterer großer Abwesender auf diesem Bild (manche haben ihn mit Victor Hugo verwechselt, der seinen Arm auf die Rückenlehne von George Sands Sessel gelegt hat), stand Beethoven eher skeptisch gegenüber, nicht anders als der andere große Abwesende, Frédéric Chopin (1810–1849). Auf Beethovens Spuren wandelte in jener Zeit kein Musiker bewusster als Liszt. Unter den Literaten tat E. T. A. Hoffmann dasselbe, dem freilich der kultivierte Salon weniger behagte als die rauchgeschwängerten Weinstuben in Bamberg und Berlin.

Unzweifelhaft schuf Danhauser, der selbst erst am Ende seines Lebens aus Wien herauskam und dann bis Holland reiste, mit diesem Gemälde, »Liszt am Flügel«, einen bildsymbolischen Höhepunkt europäischer Romantik.<sup>9</sup> Es zeigt Franz Liszt in souveräner Solistenpose, in schwarzen Samt gekleidet mit androgyn wirkendem Pagenhaarschnitt, neben sich den Hut der Geliebten auf der Sitzbank. Als

Danhauser diese imaginierte Szene malte und vollendete (1840), erschienen soeben die Klaviertranskriptionen, die Liszt von der Fünften, Sechsten und Siebenten Symphonie Beethovens angefertigt hatte, dessen Namen er für »heilig« hielt, wie er im Vorwort zu den Transkriptionen verkündete.<sup>10</sup> Liszt, der romantische Heros des Klaviers, hatte das rechtmäßige Erbe Beethovens angetreten. Diese Transkriptionen hatte er übrigens 1837 in Nohant, dem Landsitz der George Sand, und in der Gesellschaft Marie d'Agoult's erarbeitet. Unter Liszts zahlreichen Liebhaberinnen erwies sich freilich Euterpe, die Muse der Musik, als die wesentlichste. Mit diesen Klavierbearbeitungen hatte Liszt signalisiert, dass er das zu seiner Zeit gewaltigste orchestrale Korpus buchstäblich in der Hand und damit gefügig sowie für den Hausgebrauch verfügbar gemacht hatte.

Fast alle Künstler auf diesem Gemälde schauen auf die Beethoven-Büste, auch der spielende, stumm Zwiesprache mit ihr haltende Liszt. Nur die Gräfin d'Agoult scheint Liszt anzubeten, dem Virtuosen und Liebhaber beinahe zu Füßen liegend – vom Hals- und Brustansatz der Beethoven-Büste abgesehen bietet ihre obere Rückenhälfte die einzige leicht verführerische Blöße auf diesem Gemälde; George Sand schmachtet scheinbar ebenfalls, in Männerkleidung freilich – die Frisur gleicht jener Liszts, das schmale Gesicht mit seinem wissenden Ausdruck auch. Beethoven thront als Büste vor gewittrigem Hintergrund, entblößt, ungeschützt, unanfechtbar – der Modellfall eines Künstlers, der Künstler der Künstler ...

Wer Künstler und ihre Zeit will verstehen, muss in ihre Welten gehen – so wollen wir eines der »Zahmen Xenien« Goethes für uns abwandeln und uns auf den Weg machen. Gehen wir denn *in* die Romantik wie sonst nur in die freie Natur oder ins Kino, das aber jetzt mitten in einer Stadt, *der* europäischen Stadt: Paris. Unser Ziel liegt zwischen Pigalle und der Place de Clichy, in der Rue Chaptal No 16, und nennt sich Musée de la Vie Romantique. Je näher ich meinem Ziel komme, desto stärker regnet es. Die noch unbelaubten Bäume entlang der engen Auffahrt zum Eingang des von der Straße in einen Garten zurückversetzten (*rez-de-chaussée*) Museums triefen. Es handelt sich um das Stadthaus des holländischen Künstlers Ary Scheffer, der hier 1827 erlesenem Publikum seinen Salon öffnete.

In einem Vorgebäude befindet sich die Ausstellung *Cœurs du Romantisme dans l'Art Contemporain*, »Herzen des Romantischen in der Kunst der Gegenwart«. Sieben Ausstellungsbereiche erwarteten den Besucher: das offene Herz, das künstlerische Herz, das symbolische Herz, das liebende Herz, das gebrochene Herz, das gezeichnete Herz und das ewige Herz. Bei so viel ›Herz‹ fehlt das Klopfen nicht. Und genau das forderte Alfred de Musset, der auf einer der Schautafeln mit der Aufforderung zitiert wird: »Poche an dein Herz, denn dort befindet sich das Geniale.« Der so empfohlene Weg nach innen führt jedoch zu äußerst extrovertiert gearbeiteten Herz-Stücken, einschließlich einer kleinen Filminstallation, die eine offene Herzoperation zeigt. Danach gelangt der Besucher ins Herz der museal aufbereiteten französischen Romantik, ins Haus des Künstlers Ary Scheffer, der in Paris zunächst als Zeichenlehrer der Kinder des künftigen Bürgerkönigs Louis-Philippe Fuß fassen konnte.

Die Romantik besteht aus Stimmungen und großen Namen. Man muss diese Namen nennen, immer wieder, weil von ihnen bis heute eine Aura ausgeht, die jene Stimmungen mit erzeugt, die ihre Werke ausstrahlen. Hier in diesen recht engen Räumen gaben sie sich ein Stelldichein, die Stimmungen und die Namen: George Sand und Frédéric Chopin, Eugène Delacroix und Gioachino Rossini, der Komponist Charles Gounod (1818–1893) und Franz Liszt, die Opernsängerin Pauline Viardot-García (1821–1910) und der Bildhauer Auguste Clésinger (1814–1883), der Rodin jener Tage. Die Räume sind dunkel, schließlich soll ›romantische Stimmung‹ simuliert werden. Etwas Licht flackert im Salon George Sand, in dem auch einer der unzähligen vielen, über ganz Europa verteilten Gipsabgüsse von Chopins Hand liegt. Es riecht muffig hier.

Der Hausherr ließ sich zu seinen figurativen Bildern gern von literarischen Vorlagen inspirieren: Goethes *Faust*, Gottfried August Bürgers *Leonore*, Walter Scotts *The Heart of Midlothian* und Byrons *Manfred* standen im Frankreich der Romantik hoch im Kurs, *Faust* vor allem, vermittelt durch die bewundernswerte Übertragung von Gérard de Nerval (1808–1855). Zu einem europäischen Ereignis wurde Goethes *Faust* in der Romantik jedoch in erster Linie durch die Musik. Louis Spohrs (1784–1859) *Faust-Oper*, *Fausts Verdammnis* von Hector Berlioz, Schumanns *Scenen aus Goethe's Faust*, Wagners *Faust-*

*Ouvertüre* und Liszts *Faust-Symphonie* sind markante musiksöpferische Umsetzungen von Goethes Jahrhundertwerk.<sup>11</sup>

Im *Musée de la Vie Romantique* glaubt man, mit den französischen Romantikern auf engstem Raum flüsternd zu verkehren, wobei die Dielen und Treppenstufen nur allzu vernehmlich knarren, als moierten sie sich über diese Intimität. Dieses Knarren passt nicht zur Hand Chopins, die *Préludes* (op. 28) auf einem Klavier hervorzauberte, auf dem noch die große Wanda Landowska um 1910 spielte.<sup>12</sup> Chopins *Préludes* haben etwas von getupften Klängen, sind musikalischer Pointillismus; noch in ihrem Verklingen sind sie unbedingte Gegenwart. Später werden sie, wenn wir uns an ihre Gegenwart erinnern, zu Klangspuren einer *vie romantique*, wo immer sie sich leben lässt.

## II ... in cis-Moll

Weshalb nur verklärte die Romantik – von Weißenfels bis Rom und Paris – die tuberkulöse »Auszehrung« und hielt sie für die Krankheit der genialen Künstler? Die Wirklichkeit dieser Krankheit war grauenvoll, mit übelriechendem blutigem Auswurf. Was gab es da zu idealisieren? Mit der Syphilis ließ sich nicht ähnlich verfahren. Und warum nicht? Weil es bei der Auszehrung um den Atem ging, um das Aushauchen dessen, was der Geist seinen Lieblingen eingehaucht hatte.

In der Romantik entdeckte das Ich sein Unbewusstes in der Traumwelt; es erahnte Abgründe in sich selbst. Dieses labile Ich geriet und blieb in Bewegung. Befand es sich an Land, »wanderte« es, und auf hoher See erlitt es Schiffbruch selbst bei Flaute; in der Stadt wurde es zum Flaneur. Flaniert man heute nicht weit von der Place de Clichy die Rue de St-Petersbourg in südwestlicher Richtung entlang, stößt man auf die Place de l'Europe, auch eine Métro-Station, von der Straßen sternförmig ausgehen, die nach europäischen Städten benannt sind, ein einmaliges Straßenensemble gleich hinter der Gare St-Lazare. Durchschnitten wird es von der breit angelegten Rue de Rome, die an eine andere Art Romantik erinnert, eine urbane Ruinenromantik.

Sie erschließt sich einem diesmal nicht durch Kupferstiche von Giovanni Battista Piranesi, sondern durch jene, die François-René de

Chateaubriands Autobiographie *Mémoires d'outre-tombe* (1848–50) illustrieren (s. Abb. 2), *Erinnerungen von jenseits des Grabes*, mit denen sich der ›Vater der französischen Romantik‹ in die Weltliteratur eingeschrieben hatte. Kein europäischer Romantiker war weltläufiger, weltkundiger als Chateaubriand (1768–1848), dem freilich gerade diese Eigenschaft nicht in die Wiege gelegt worden war. Er war der Spross einer Adelsfamilie aus der tiefsten bretonischen Provinz, in der er sich auch bestatten ließ, und zwar auf der Insel Grand Bré bei Saint-Malo, in einem Grab direkt am Atlantik.

›Jenseits des Grabes‹ jedoch wirkte er als Diplomat und Schriftsteller konservativ-liberaler Provenienz, ein Gegner Napoleons, der ihn aber gewähren ließ, und Anhänger des *Ancien Régime* der Bourbonen, ein Weltreisender, der bis zum Mississippi und nach Jerusalem kam, nach Griechenland und Nordafrika, nach Italien ohnedies und mehrmals nach Spanien. Träumten deutsche Romantiker zu meist nur ›von der Welt‹, Chateaubriand erschloss sie sich reisend – und dazu auch neu den ›Geist des Christentums‹ (*Le Génie du Christianisme*, 1802), neben seinen Romanen *Atala* (1801) und *René* (1805) ein Kultbuch romantischer Zeit. Chateaubriand schuf sowohl den nach dem zweiten Teil seines Doppelvornamens benannten Protagonisten *René*, die klassische Figur des Weltschmerz-kranken Intellektuellen und Künstlers, als auch in *Atala* ihr weibliches Gegenstück: Das Buch erzählt die Geschichte einer Frau, die das Kloster der inzestuösen Liebe zu ihrem Bruder vorzuziehen lernt, schließlich aber ihren seelischen Konflikt durch Selbstmord ›löst‹. *René, ou les effets des passions* (*René, oder: Die Folgen der Leidenschaft*), dieser Roman über die Anatomie und Wirkungsweise der Leidenschaft, wurde für Stendhal ebenso zum Modell, wie er Gustave Flaubert zu seiner *Éducation sentimentale* inspirierte.

Chateaubriand, dieser – noch von Roland Barthes gepriesene – Stilist von hohen Graden, verfasste weniger ›Reiseliteratur‹, sondern eher eine Art Welterfassungsliteratur, die in ihrer Bedeutung jener Alexander von Humboldts in nichts nachsteht. Es gehört zu den subtilen Ironien der Romantik, dass gerade Chateaubriand, der nach Goethes *Die Leiden des jungen Werther* (1774) dem Weltschmerz neue literarische Formen verlieh, durch seine Welterkundungsliteratur viel zur Welterkenntnis in der damaligen Zeit beigetragen hat.

Haben wir den Kupferstich aus Chateaubriands Memoiren damit aus den Augen verloren? Keineswegs. Denn mit ihm ist der Hintergrund skizziert, der die darauf dargestellte Szene verständlicher macht:

Nun befinden wir uns inmitten der römischen Ruinenromantik mit Chateaubriand und seiner Geliebten, der gleichaltrigen Pauline de Beaumont (1768–1803), einer Frau von Welt und *femme de lettres*. In einem leeren Colosseum, heute kaum mehr – oder seit ›Corona‹ wieder – vorstellbar, ruht eine erschöpft wirkende Gräfin, den Blick ins Weite, nicht auf den Geliebten gerichtet. Chateaubriand wirkt halb besorgt, halb distanziert. Weiß er um ihre Krankheit (sie wird im November 1803 in Rom der Tuberkulose erliegen)? Geht er deswegen schon leicht auf Abstand? Der nahende Tod in Rom an einem Ort inmitten der Stadt, an dem das Töten zum Volksvergnügen gehörte, jetzt aber herrscht ... Totenstille in diesem Kupferstichmotiv.

Bei diesem Bild ließe sich auch an den englischen Dichter Robert Browning (1812–1889) und sein sizilianisches Gedicht »Love Among the Ruins« (»Liebe in Ruinen«, 1855) denken, das freilich in den Relikten der Antike das eigentliche Leben sieht. Darin erwartet ein Schäfer seine Geliebte; die innere Spannung des Gedichts besteht in der Differenz zwischen dem, was in der Gegenwart – spielerisch – erreichbar ist, und dem eigentlich Erstrebenswerten, das aber in der unerreichbaren Vergangenheit vergraben liegt.<sup>13</sup> Da kann nicht einmal die in der Epoche der Romantik erste Fortschritte machende Archäologie helfen.

Doch zurück zum Colosseum. Nicht allzuweit von ihm liegt die Piazza di Spagna mit der Spanischen Treppe und der Hausnummer 26, wo John Keats (1795–1821) starb: *der* Tod eines Romantikers in Rom. Auch ein Tuberkulose-Tod und wenig romantisch, verzweifelt eher, verstörend, entsetzlich.

Ich befinde mich im Sterbezimmer von Keats; man hat es unverändert belassen. Es ist der 28. Februar 2019; die Zeit steht hier still, trotz des bunten Touristentreibens auf der Spanischen Treppe. Auch wenn ich froh bin, allein dort zu sein, wundert es mich, dass sonst niemand das Museum besucht. Seltsam, immer wieder dieser Drang in mir, solche Gedenkstätten aufzusuchen, etwa das Wiepersdorf der Bettine von Arnim (1785–1859) oder das Sterbezimmer der Annette

von Droste-Hülshoff (1797–1848) in der Meersburg hoch über dem Bodensee. Dort freilich wäre man nur nachts allein, wenn sich keine Pilgerströme Schritt für Schritt durch ihr Zimmer schieben ...

Von Keats in Rom ist es nur ein gedanklicher Schritt zu Keats in Hampstead. Dort lebte er in Wentworth Place, einem Juwel von Haus, ganz in Weiß, umgeben von einem uralten Baumbestand, in dessen Wipfeln man glaubt, die Nachtigall zu hören, die Keats in seiner berühmten Ode besungen hat. Oder man denke an Rydal im nordenglischen Cumbria, wo William Wordsworth (1770–1850) seine oft die Natur beschreibenden Gedichte schuf und starb. Diese seltsame Faszination, die von ihren Nachleben ausgeht. Es ist geradezu, als begnete man diesem Nachleben in diesen Häusern.

Virginia Woolf hat den Wohnorten verstorbener Schriftsteller Stimmen zugeschrieben, etwa dem Haus des Schotten Thomas Carlyle (1795–1881) in Londons Chelsea, Cheyne Walk, dessen Beitrag zur Literatur der Romantik in einem satirischen Roman bestand, der unter dem Titel *Sartor Resartus* 1836 veröffentlicht wurde, zu Deutsch: *Der geschneiderte Schneider*. Die Hauptfigur mit dem aparten deutschen Namen Teufelsdröck ist ein Professor in Universalien an der Universität in Weissnichtwo, der sich mit einer philosophischen Arbeit über Kleidung hervorgetan hat, also ein Kulturwissenschaftler *avant la lettre*.

### III ... in G-Dur

Epochenbestimmungen bestehen aus Gretchenfragen: Wie halten wir es mit den zeitlichen Eingrenzungen? Endete die Aufklärung – die womöglich an sich selbst, sprich: ihren eigenen hochgesteckten Zielen scheiterte – mit der Französischen Revolution und ihren Guillotinen? Endete die Romantik mit dem Schalt- und Revolutionsjahr 1848 oder ein Jahrzehnt früher oder später? Wie viel an ›Aufklärung‹ führte die Romantik weiter? War der Sturm und Drang zwischen Aufklärung und Romantik eine geistige Pufferzone oder ein elektrisch aufgeladenes Feld? Statt dem 14. Juli 1789 könnten wir ebenso gut als Epochen- und Bewusstseinsgrenze den 5. Mai 1795 angeben, an dem in England die sogenannte *Hair Powder Act* vom Parlament

verabschiedet wurde. Mit diesem Gesetz wurde die Haarpudersteuer eingeführt, um das Bestäuben von Haaren und Perücken zu unterbinden. Damit verbunden war ein ›Zurück zur Natur‹ ganz im Sinne der aufklärerischen ›Romantik‹ Jean-Jacques Rousseaus (1712–1778), dem sich übrigens auch der Erzjakobiner Robespierre verpflichtet wusste.

Unterlassen wir diese didaktisch-säuberliche Aufbereitung der Zeitphasen, die den Überschneidungen und Überlappungen in der kulturellen Entwicklung nicht einmal annähernd gerecht wird. Überwinden wir diesen kulturkategorialen, aber geistesfernen Schematismus, um das Stichwort ›Romantik‹ eher als das zu verstehen, was es tatsächlich bezeichnet: nämlich die Fortführung der Aufklärung mit anderen Mitteln. Denn das ›Projekt Aufklärung‹ kennt ebenso wenig einen Abschluss wie die ›Romantik‹ selbst. Mit der Romantik gewann die Aufklärung eine neue Dimension: Denker begannen danach zu fragen, was das Menschliche im Innersten zusammenhält, und lernten, ›Innerlichkeit‹ als universales Phänomen im Menschlichen zu verstehen.

Die Romantik übersetzte das ›Projekt Aufklärung‹ ins Psychische und Künstlerische. Sie nahm sich vor, unter veränderten Vorzeichen über das Seelische und Schöpferische aufzuklären, was jedoch auch zu Ich-Verklärung, Eintrübungen oder gar Verdunkelungen führen konnte; Letzteres mündete unmittelbar in spiritistischen Irrationalismus und Nationalismus. Die Romantiker lebten vor, welchen Preis eine rein vernunftorientierte Aufklärung zu zahlen hätte. Sie *wollten* sozusagen die Gesetze der Optik *und* das Seherische von Stigmatisierten und Träumern gleichermaßen ernstnehmen. Dabei wussten sie durchaus, dass zum Beispiel aus der Besessenheit von Physiognomik nach dem Vorbild Johann Caspar Lavaters, der sich selbst ja auch als ein ›Aufklärer‹ verstand, ein ›Geistersehen‹ werden konnte: von der bizarr-›rationalen‹ Analyse der Gesichtszüge zum Sehen von Gesichtern, das ihnen William Shakespeares *Hamlet* (1603/04) ebenso beglaubigte wie Justinus Kerners *Seherin von Prevorst* (1845).

Lässt sich etwas in der sogenannten Romantik aufspüren, das der »pragmatischen« oder »religiösen« Aufklärung entspräche, wie sie Dennis Rasmussen und David Sorkin herausgearbeitet haben?<sup>14</sup>

Läge die Entsprechung in einer spezifisch romantisch-ästhetischen Aufklärung und einer eigenständigen Umarbeitung bewährter Mythen, die die Romantiker der Volkspoesie abgewannen? Gibt es ein Äquivalent in romantischer Zeit zu Kants ›kategorischem Imperativ‹ bezüglich der Art, wie der Mensch sich handelnd verhalten sollte?

Vor allem die Frühromantik – noch ganz in Tuchfühlung mit der Spätphase der europäischen Aufklärung – geizte keineswegs mit Verhaltensmaximen, die aber in der Hauptsache ästhetisch motiviert waren; sie konzentrierten sich auf das ›Romantisieren‹, das in diesen Maximen als ein ›Poetisieren‹ des Bewusstseins und der Gesellschaft in Erscheinung trat, ein Vorgang, der sich wiederum aus dem Nicht- oder Unbewussten speiste. ›Romantisieren‹ bedeutet für Novalis ein »qualitatives Potenzieren« und damit Intensivieren von Vorstellungskraft und Wahrnehmungsfähigkeit.<sup>15</sup>

Der Literaturwissenschaftler Manfred Frank hat gezeigt, in welchem Ausmaß die frühe Romantik auf Kants Anliegen aufbaut, die Ästhetik als einen »Brückenschlag zwischen Natur und Vernunft« zu verstehen und im Symbol einen Sinnträger im Ästhetischen zu sehen, der »die Vernunft mit der Sinnlichkeit versöhnt«.<sup>16</sup> Aber eben das wurde zu einem Bedürfnis, das nichtdeutsche Künstler der Romantik mit der trans-kantischen Frühromantik der Brüder Schlegel und Novalis zunehmend teilten, wenngleich es nicht unbedingt mit einer ebenso intensiven Reflexionslust einherging.

#### IV ... in E-Dur

Das romantische Freundschaftsideal war quer durch die Geschlechter amouröser Natur. Achim von Arnim (1781–1831) und Clemens Brentano (1778–1842) zum Beispiel lebten nach Aussage Joseph von Eichendorffs in Heidelberg, als sie an ihrer legendären Anthologie *Des Knaben Wunderhorn* arbeiteten, »wie ein [...] Ehepaar« zusammen, wobei Arnim den männlichen, Brentano den weiblichen Part dargestellt haben soll.<sup>17</sup> Carola Stern ergänzt: »Irgendwann tauchte dann meistens eine junge Dame auf, und die Leidenschaft wurde von dem Freund auf diese übertragen.«

Doch es gilt auch, geschlechtsspezifisch zu differenzieren. Während

Männer, junge Dichter, ihre überschwenglichen Glücksgefühle zuerst einem anderen jungen Mann zuwandten und bei diesem lieben lernten, war es bei Frauen umgekehrt. Freundinnen entschädigten sich gegenseitig für zu geringe, enttäuschende männliche Gefühle, für Ehen ohne Liebe, Gefühle der Verlassenheit und Einsamkeit. Nach zwei gescheiterten Verlobungen schrieb Rahel Levin an Rebecca Friedländer, häufig sei sie nicht beachtet, viel verachtet, lange nicht geliebt, oft gehaßt worden, wirklich geliebt übernatürlich selten.<sup>18</sup>

In der Rue de Clichy kam keine rechte Salonatmosphäre auf. Die Pariser blieben dem kleinen Kreis um die Schlegels fern. Zumeist fanden sich Deutsche ein, Achim von Arnim besuchte sie zum Beispiel auf der Durchreise. Es erschienen zudem die reichen, kunstbesessenen Brüder Sulpiz und Melchior Boisserée, die den Schlegels den Weg nach Köln ebneten sollten, aber auch der Orientalist Alexander Hamilton, der den Gastgeber täglich drei Stunden in Sanskrit unterrichtete. Man sprach über alle Wissensgebiete von der Kunstgeschichte bis zu den Naturwissenschaften, der Übersetzungspraxis und der Philosophie. Nichts davon wurde systematisch verstanden, wohl aber so enzyklopädisch umfassend wie möglich studiert.

Schlegel versuchte zwar vergeblich, in Paris Fuß zu fassen. Aber angesichts der dortigen Schätze in der Bibliothèque Nationale wurde er zum »Orientalisten«, lernte Sanskrit und legte den Grundstein für seine große Studie zur *Sprache und Weisheit der Indier* (1808). Aus seiner zweiten Ambition, als Vermittler neuester deutscher Kultur in Paris zu wirken, wurde allerdings nichts. Deutsche Literatur, das war für die Franzosen allenfalls Goethe, Schiller, Friedrich Gottlieb Klopstock (1724–1803), Christoph Martin Wieland (1733–1813) und August von Kotzebue (1761–1819), dessen Gegnerschaft zur Romantik sie nicht weiter kümmerte. Die Einsicht war ernüchternd: Die Franzosen »schickten sich zwar an, Europa zu erobern, aber von den Europäern wußten sie erschreckend wenig; das machte ihnen nichts« aus.<sup>19</sup> Eine ähnliche Einstellung hätte Schlegel in England und Spanien an-

treffen können: Die imperialistischen Nationen übten sich in einhelliger Einseitigkeit.

Aufschlussreich war aber auch diese Erfahrung: Es bedurfte des Umwegs über Paris, damit sich die Jenaer und Heidelberger Romantik in Gestalt Friedrich Schlegels und Achim von Arnims begegneten. Und spürbar wurde sogleich: In Heidelberg war man insgesamt<sup>20</sup> nationaler eingestellt als in Jena, wo man das Weltklima schätzte (oder was man dafür hielt). Zu einem Freundschaftsbund zwischen den beiden kam es jedenfalls nicht. Es kam aber auch zu keinem tieferen Verständnis Schlegels für die französische Kultur. Im Gegenteil, je länger er in Frankreich lebte, umso fremder wurden ihm das Land und dessen Kultur; umso näher rückten ihm die ›orientalische‹ Geisteswelt, die spanische und portugiesische Literatur. Das Französische schien ihm hauptsächlich in Form der provenzalischen Dichtung wesentlich. Seine Beschäftigungen damit waren – freilich immens fruchtbare – Ersatzhandlungen für seine Enttäuschung über die »Gallier«, die er 1804 eine »traurige Race« nannte.<sup>21</sup>

Und doch hatten Friedrich und Dorothea die Feuerprobe ›Paris‹ bestanden, die unbestrittene Hauptstadt Europas. Dort hatten sie ihren Lebensbund besiegelt. Von dort aus brachen sie auf in jenen Glauben, den sie als ›weltumspannend‹ im Wortsinn verstanden, den Katholizismus, der sie über Köln bis nach Wien führen sollte. Friedrich mag sich gefragt haben, ob er nicht doch den Aufsatz seines so unbegreiflich früh (1801) verstorbenen Freundes Novalis über *Die Christenheit oder Europa* hätte veröffentlichen sollen; denn im Grunde hatte er sich mit Dorothea genau in die richtige Richtung entwickelt, um zu verstehen, dass Novalis das ›Oder‹ im Titel nicht als Gegensatz gemeint, sondern komplementär gebraucht hatte: Europa war identisch mit einem neuen Verstehen einst gewesener Christlichkeit. Deren schwer lastende Schattenseiten hatte Schlegel übersehen wollen. Sein kritisches Bewusstsein drohte, im Weihrauch aufzugehen ...

Und als Schlegel kurzzeitig nach Frankfurt als Delegierter Österreichs und damit des Außenministers Klemens Wenzel Lothar von Metternich (1773–1859) ging, um in der dortigen ständigen Versammlung des im (Un-)Geist der Restauration gegründeten Deutschen Bundes habsburgische Interessen zu vertreten, hatte er tatsächlich geglaubt, dass sich dort ein am Mittelalter orientierter christlicher

Gesamtstaat bilden und er als Legationsrat entscheidenden Einfluss ausüben werde. Seine Abberufung erfolgte bereits im April 1818, als Metternich erkennen musste, wie wenig sein Protegé fürs diplomatische Fach geeignet war.

## V ... in D-Dur

Worin nun besteht der Zweck dieses Buchs? Es soll eine perspektivenreiche Annäherung an das Langzeitereignis »europäische Romantik« ermöglichen. Man kann es sich am sinnfälligsten als einen dunklen Kristall vorstellen, der an diversen Stellen blitzartig alle nur denkbaren Farben funkeln lässt, Töne von sich gibt, aromatisch angeereicherte Wörter freisetzt, Gerüche von sich gibt und zum Betasten einlädt: ein synästhetisches Phänomen also, länderspezifisch und zugleich kulturenübergreifend. Ein Kristall der Motive und Themen – in Fragmenten niedergelegt ebenso wie in ganzheitlich gemeinten Entwürfen –, der ebenso konzentrierten wie vagen Sehnsüchte bei gleichzeitiger wissenschaftlicher Arbeit, der Beschwörung ewiger Kindheit und anderer versunkener Welten.

Eine Annäherung auch an das Weibliche, an die erste wirkliche Stunde der Frau in der Neuzeit. In der Romantik steht die Frau unverkennbar in einem Mittelpunkt, der ihre Ausstrahlung verstärkt. Man führe sich ihre Namen und Leistungen wieder und wieder vor Augen, um sich bewusst zu bleiben, wie feminin die Romantik selbst dann noch ausgerichtet war, wenn Männer über Frauen schrieben und auf diese Weise auch ihre Phantasien über die Frau auslebten – und das zu einer Zeit, in der »die Frau« ihrer Stimme sonst nur unter Mühen und Opfern Gehör verschaffen konnte. Neben Ricarda Huch und Bertha Badt-Strauß hat in der Weimarer Republik, in der auch die junge Hannah Arendt mit Vorarbeiten zu ihrer später einflussreichen Biographie über Rahel Varnhagen begonnen hatte, vor allem Margarete Susman mit ihren Porträtessays *Frauen der Romantik* (1929) dazu beigetragen, deren kulturelle Leistungen zu würdigen.<sup>22</sup>

Damit sind nicht nur die Salons Rahel Varnhagens und Henriette Herz', Bettine von Arnims, Sophie Mereaus (1770–1806), Karoline Pichlers (1769–1843) und Ida Hahn-Hahns (1805–1880) gemeint,