

2. HISTORISCHER UND SOZIAL- GESCHICHTLICHER KONTEXT

2.1 Französische Revolution und napoleonische Kriege

Der Verlauf der Französischen Revolution und vor allem die aus ihr entstandene Expansionspolitik Napoleons zwang die europäischen Staaten, sich mit den revolutionären Errungenschaften auseinanderzusetzen. Insbesondere die Erklärung der Menschenrechte vom 26. August 1789, die Verkündung der Verfassung vom 3. September 1791 und die Erlassung des *Code civil* bzw. *Code Napoléon* im Jahr 1804 entwickelten so viel revolutionäres Potential, dass dieser zwar mit etlichen zeitlichen Unterschieden in den europäischen Staaten, letztlich aber flächendeckend als Vorbild einer politischen, ökonomischen und juristischen Modernisierung übernommen wurde (vgl. Fehrenbach 1974). Nach der Einberufung der Generalstände am 5. Mai und dem Sturm auf die Bastille vom 14. Juli 1789 kam es bereits Anfang August zur Abschaffung der Feudalordnung und am 26. August zur Erklärung der Menschenrechte, die sich an die *Bill of Rights* der amerikanischen Unabhängigkeit von 1776 anlehnte.

Die Proklamation persönlicher Freiheit (*Liberté*), Rechtsgleichheit (*Égalité*) und einer Art Weltbürgertum (*Fraternité*) als grundlegende Menschenrechte konnte jedoch weder über katastrophale Versorgungsverhältnisse noch über höchst unübersichtliche politische Machtkonstellationen von revolutionären und gegenrevolutionären Kräften hinwegtäuschen. Die Verfassungsverfassung vom September 1791 begründete eine konstitutionelle Monarchie, in der die Rechte und die Macht des Königs stark eingeschränkt und andererseits die legislativen Kompetenzen der Nationalversammlung gestärkt wurden. Ausgehend von einem Zensuswahlrecht, das die Möglichkeit des aktiven Wahlrechts an den über Besitz und Eigentum qualifizierten »Aktiv-Bürger« koppelte, wurde über ein Wahlmännergremium die gesetzgebende Nationalversammlung, bestehend aus 745 Abgeordneten, gewählt. Desgleichen wurden die Beamten, Richter und Geschworenen direkt gewählt und von der Legislative kontrolliert. Die systematische Trennung von Exekutive, Legislative und Jurisdiktion wurde zu einem Grundpfeiler aller späteren bürgerlichen Verfassungen (vgl. Droz 1949; Markov/Soboul 1977).

Ein Jahr nach dem Erlass der Verfassung, im September 1792, wurde die konstitutionelle Monarchie von der Nationalversammlung abgeschafft und Frankreich zur Republik erklärt. Die hieraus folgende Konventsverfassung hob das Zensuswahlrecht auf und entwarf eine direkte und absolute Volksherrschaft, in der über jedes Gesetz eine Volksabstimmung herbeigeführt werden sollte. Praktiziert wurde diese direkte Demokratie jedoch nicht. Stattdessen führten die inneren Zersplitterungen und Widersprüche der Revolution und ihre äußeren Bedrohungen durch die sogenannten Koalitionskriege zu einer Verschärfung der Auseinandersetzungen und zur Herausbildung von diktatorischen Verhältnissen.

Nach der Hinrichtung des Königs Ludwig XVI. am 21. Januar 1793 trat die Französische Revolution in eine Phase des Terrors ein, in der ausgehend vom Wohl-

fahrtsausschuss Robespierres und Dantons die Menschenrechte diktatorisch außer Kraft gesetzt wurden (vgl. Markov/Soboul 1977, 232 ff.). In der Schreckensherrschaft der Jakobiner und Sansculotten der Jahre 1793 und 1794 wurden Hunderte von Menschen der Konterrevolution bezichtigt, in Spruchkammerverfahren des Revolutionstribunals zum Tode verurteilt und sofort hingerichtet. Was als entschiedene Maßnahme zur Rettung der revolutionären Bewegung angesichts nach wie vor katastrophaler sozialer und ökonomischer Verhältnisse, politischer Unruhen in der Provinz, royalistischer Aufstände, militärischer Niederlagen und einer Zersplitterung der Revolutionäre selbst angelegt war, endete mit der Hinrichtung Robespierres, der Entmachtung der Jakobiner, der Aufhebung des Revolutionstribunals und der Einsetzung einer Direktorsverfassung, in der sich erneut das Zensuswahlrecht des girondistischen Besitzbürgertums durchsetzte.

Das Direktorium dauerte von 1795 bis 1799. Bereits seit 1795 wuchs, gestützt auf äußere und innere militärische Erfolge, der Einfluss Napoleons, der schließlich zum Staatsstreich des – laut Revolutionskalender – 18. Brumaire, des 9. November 1799 traditioneller Rechnung, führte. Napoleon beendete die Direktorsverfassung und bildete eine Konsularverfassung, die ihm selbst als Erstem Konsul unumschränkte Macht einräumte. Die demokratischen Errungenschaften der Revolution waren damit zwar wieder aufgehoben, die Sicherung bürgerlicher Rechte allerdings garantiert und die Modernisierung von Verwaltung und Wirtschaft gestärkt. Im Schatten undemokratischer Verhältnisse, die sich vor allem in Pressezensur, Spitzelwesen und einem insgesamt willkürlichen Polizeiapparat niederschlugen, kam es zu einer funktionalen Ausdifferenzierung der wichtigen gesellschaftlichen Bereiche: nach rationalen Kriterien wurden die Effektivität von Wirtschaft, Finanzen, Verwaltung, Schulwesen und Militär erhöht und auf die Bedürfnisse eines modernen Staates ausgerichtet. Grundlage für diese Modernisierung war der *Code civil* von 1804, dasjenige bürgerliche Gesetzbuch, das zahlreiche liberale Errungenschaften der Revolution sicherte, stark auf die Liberalisierungsbewegungen der übrigen europäischen Staaten ausstrahlte und zum wichtigen Vorbild für spätere bürgerliche Gesetzbücher wurde. Der *Code civil* garantierte persönliche Freiheit, Rechtsgleichheit, Privateigentum, zivile Ehe mit Möglichkeit der Ehescheidung, Öffnung der staatlichen und militärischen Berufskarrieren etc.

Napoleon, der zunächst auf zehn Jahre, dann auf Lebenszeit zum Ersten Konsul ernannt wurde, rundete seine Macht 1804 ab, indem er sich zum französischen Kaiser krönen ließ. Im Zuge seiner hegemonialen Tendenz gerieten in der Folgezeit zahlreiche europäische Staaten und insbesondere auch die deutschen Territorien unter den direkten oder indirekten Einfluss des nachrevolutionären französischen Kaiserreichs (vgl. Berding 1992). Damit verstärkte sich ebenso der Druck einer bürgerlichen Reformpolitik auf die nach wie vor altständisch verfassten Staaten Mitteleuropas. Dieser war dort jedoch schon seit Anfang der 1790er Jahre, vollends seit dem Beginn des ersten Koalitionskrieges 1792 deutlich zu spüren. Nach der Bildung einer Koalition von Österreich und Preußen gegen das revolutionäre Frankreich zu Beginn des Jahres 1792 erklärte dieses den Krieg. Der Vormarsch der österreichischen und preußischen Armee wurde in der berühmten Kanonade von Valmy, am 20. September 1792, an der im Gefolge des Herzogs von Weimar auch Goethe teilnahm, aufgehalten und zurückgeschlagen. Im Anschluss daran wurde die Stadt Mainz, die unter dem Präsidenten des Jakobinerklubs Georg Forster als erste revolutionäre Republik auf deutschem Boden

proklamiert worden war, zunächst von französischen Truppen besetzt. Im Juli 1793 eroberten die alliierten Truppen, unter denen sich auch der gerade erst 15-jährige Heinrich von Kleist befand, die Stadt zurück und bereiteten der Republik ein Ende. Nach wechselhaftem Verlauf beendete die französische Armee unter Napoleon den ersten Koalitionskrieg erfolgreich mit dem Frieden von Campo Formio 1797, in dem zahlreiche französische Gebietsansprüche bestätigt wurden. Preußen hatte sich bereits 1795 im Sonderfrieden von Basel aus der Koalition verabschiedet. Preußen trat darin die linksrheinischen Provinzen an Frankreich ab und erhielt rechtsrheinische Gebiete zurück. Im Gegenzug konnte Preußen damit seine interventionistischen Interessen bei der Auflösung Polens wahrnehmen und noch für ein Jahrzehnt seine äußere Integrität gegenüber dem napoleonischen Frankreich behaupten.

Im Schutz dieser aufgeschobenen, aber eben nicht aufgehobenen Konfrontation konnte sich der deutsche Klassizismus in Weimar und die deutsche Frühromantik mit Zentrum im benachbarten Jena entwickeln (vgl. Brunschwig 1975). Aufgrund der starken Zersplitterung des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation in über 300 souveräne Staaten und Kleinstaaten führten die kriegerischen Auseinandersetzungen der insgesamt fünf Koalitionskriege zu ständig wechselnden territorialen Strukturen und entsprechend schwer durchschaubaren Machtallianzen. Der Haupteffekt der französischen Expansionspolitik bestand für die deutschen Territorien zunächst in einer **Auflösung des Deutschen Reiches**. Der formaljuristischen Auflösung der Verfassung des Heiligen Römischen Reichs Deutscher Nation im August 1806 ging eine umfassende Neuorganisation der deutschen Territorien voraus.

Im sogenannten Reichsdeputationshauptschluss von 1803 wurden die kirchlichen Territorien aufgelöst und, zusammen mit den allermeisten vorher unabhängigen Reichsstädten und den Gebieten der Reichsritter, den etwa 40 übrigbleibenden Staaten unterstellt. In besonderem Maße gestärkt gingen die süddeutschen Staaten Bayern, Württemberg und Baden aus der napoleonischen Umorganisation der deutschen Länder hervor, denn um ein politisches Gegengewicht zu Österreich zu schaffen, setzte Napoleon vor allem auf diese Staaten, die er zu Königtümern bzw. zu einem Großherzogtum aufwertete. Mit der **Gründung des Rheinbundes** (1806), eines gegen geltendes Reichsgesetz verstößenden Zusammenschlusses von zunächst 16 süd- und westdeutschen Fürsten unter dem Protektorat Napoleons war das Ende des deutschen Reiches faktisch vollzogen. Mit dem Verzicht von Franz II. auf die deutsche Kaiserkrone wurde dieser Schritt am 6. August 1806 auch formal nachgeholt. In den Staaten des Rheinbundes wurden die juristischen, politischen und verwaltungsorganisatorischen Reformen Napoleons übernommen. Aufgrund ihrer formalen Rationalität wurden diese auch nach dem Ende des Rheinbundes, der endgültigen Niederlage Napoleons und der Restauration nach 1815 nicht vollständig zurückgenommen, sondern sie überdauerten als Grundgerüst einer bürgerlichen, funktionalen Gesellschaft (vgl. Berding/Ullmann 1981).

Der Bildung des Rheinbundes vorausgegangen war die militärische Niederlage Österreichs 1805 bei Austerlitz. Durch ständige Vertragsbrüche Napoleons provoziert, ließ sich Preußen im Jahre 1806 wieder in die militärischen Auseinandersetzungen hineinziehen. Es ging damit ein Jahrzehnt preußischer Neutralität zu Ende, das von einer ganzen Reihe von philosophisch-politischen Entwürfen zu einem universalen Frieden begleitet wurde. Aber weder Kants Schrift *Zum ewigen Frieden* (1795/96) noch Joseph Görres' *Der allgemeine Friede, ein Ideal* (1798) oder Novalis' früh-

romantische, den ewigen Frieden ästhetisch beschwörenden Entwürfe *Glauben und Liebe* (1798) und *Die Christenheit oder Europa* (1799) konnten darüber hinwegtäuschen, dass die politische und militärische Auseinandersetzung mit Napoleon und mit seiner bürgerlichen Reformpolitik nur aufgeschoben war. Im vierten Koalitionskrieg gegen Napoleon, in dem Preußen mit Sachsen und Russland eine Allianz einging, erlitt Preußen eine entscheidende Niederlage. Nach der sogenannten Doppelschlacht von Jena und Auerstedt im Oktober 1806 kam es zur völligen **Auflösung der staatlichen Strukturen** in Preußen. Ohne Widerstand zogen die napoleonischen Truppen in Berlin ein. Der preußische König Friedrich Wilhelm III. wich mit seiner gesamten Residenz nach Ostpreußen zurück. Nur der Intervention Russlands war es zu verdanken, dass es nicht zur territorialen Auflösung Preußens kam. Der preußische Staat verlor aber seine Gebiete westlich der Elbe, die z.T. in dem neu gegründeten, von Napoleons Bruder Jérôme regierten Königreich Westfalen bzw. im Großherzogtum Berg aufgingen, und den Großteil der polnischen Gebiete, einschließlich Warschau, mit der Ausnahme Westpreußens.

Wie eng die Biographien der Romantiker mit den politischen Veränderungen verwoben waren, belegt etwa E.T.A. Hoffmann, dessen nur drei Jahre dauernde Zeit als Regierungsrat in Warschau mit dem Einmarsch Napoleons im November 1806 ein abruptes Ende fand. Nach der Niederlage Preußens wurden die preußischen Beamten im nunmehr französisch besetzten Warschau aus dem Dienst entlassen. Vor die Wahl gestellt, einen Eid auf Napoleon (und den *Code civile*) zu schwören oder die Stadt zu verlassen, entschied Hoffmann sich für Letzteres (vgl. Kremer 1998, 19 ff.; Steinecke 2004).

Im Frieden von Tilsit wurden 1807 die preußischen Gebietsverluste, eine weitgehende Beschränkung der Armee und sehr hohe Kontributionsleistungen an Frankreich geregelt. Preußen hatte damit nicht nur seine Großmachtstellung verloren. Die **französische Okkupation** wurde von den Zeitgenossen zudem als Zusammenbruch der überkommenen Ordnung und als nationale Erniedrigung erfahren. Man reagierte darauf mit einer längst überfälligen Reformpolitik und einer Artikulation von deutschem Nationalbewusstsein, dessen chauvinistische und säbelrasselnde Auswüchse nicht zuletzt von einigen Romantikern getragen wurde. Die napoleonische Bedrohung der preußisch-deutschen Identität setzte eine starke nationalistische Zäsur gegenüber dem Universalismus der frühen Jenaer Romantik bzw. dem Weimarer Klassizismus.

2.2 Reformpolitik in Preußen

Die ersten Ansätze zu einer **Reformierung des altständischen Feudalsystems** nach napoleonischem Vorbild finden sich aus naheliegenden Gründen in den Staaten des Rheinbundes. Nach der Niederlage Preußens 1807 setzten sich Reformbestrebungen auch in den preußischen Gebieten durch. Sie sind zunächst mit dem Namen des Freiherrn vom Stein verknüpft, der als preußischer Verwaltungsjurist ein Reformpaket initiierte, das, nach seiner zweimaligen, auf Initiative Napoleons ausgesproche-

nen Entlassung, ab 1810 vom Staatskanzler Karl August von Hardenberg fortgeführt wurde. Es ist wichtig zu betonen, dass der Freiherr vom Stein, obwohl als »Jakobiner« beschimpft, eine konservative Reformpolitik verfolgte, die nur so viel demokratische und liberale Modernisierung zuließ, dass die 1794 im *Allgemeinen Preussischen Landrecht* (ALR) noch einmal bestätigten Machtverhältnisse zugunsten des Adels nicht angetastet wurden. Reinhart Koselleck hat das ALR als widersprüchliches Übergangsphänomen gedeutet: »Das Paradox des Gesetzeswerkes besteht darin, daß es im theoretischen Entwurf einer sich auflockernden sozialen Wirklichkeit weit vorauselte, in der Durchführung aber diese Wirklichkeit durch eine Fülle von Bestimmungen kodifizierte, die dem geplanten Rechtszustand hinderlich waren, ja ihm widersprachen« (Koselleck 1966, 56).

Die preußischen Gesetzgeber strebten unter dem unmittelbaren Einfluss der Französischen Revolution eine Synthese des aufgeklärten Absolutismus mit einer allerdings noch zu liberalisierenden Gesellschaft an. Getragen vom *Gedanken eines Gesellschaftsvertrags*, wie er sich in den philosophischen Diskursen des 18. Jahrhunderts verstärkt durchsetzte, schränkte das ALR die königliche Souveränität durch abstrakte Menschenrechte ein, die allerdings nicht konstitutionell verankert wurden. Ziel war nicht die Durchsetzung einer bürgerlichen Ordnung, sondern die rechtliche Fixierung altständischer Macht, die mit gerade soviel liberaler Programmatik durchgesetzt wurde, dass die ständische Vorherrschaft des Adels nicht angetastet wurde: »Eingewickelt in ständische Bestimmungen sind die Grundrechte ein Vorgriff auf die Zukunft« (ebd., 58).

Träger der preußischen Reformpolitik war das leitende, juristisch ausgebildete Beamtentum, das neben dem Offizierskorps die einzige Körperschaft war, die die Einheit und Kontinuität des in jeder Hinsicht heterogenen preußischen Staates garantieren konnte. Die in der Regel juristisch ausgebildete Beamenschaft rekrutierte sich überwiegend aus dem Bürgertum und dem kleineren und mittleren Adel zumeist außerhalb der höfischen Sphäre. Aus dem Kreis der Romantiker gehörten etliche dieser Gruppe juristischer Verwaltungsbeamter an. Neben Friedrich von Hardenberg (Novalis), Heinrich von Kleist und E.T.A. Hoffmann sind hier, um nur die bekannteren aufzuführen, Wilhelm Heinrich Wackenroder, Joseph Görres (1776–1848), Achim von Arnim, Joseph von Eichendorff, Ludwig Uhland (1787–1862), Zacharias Werner (1768–1723), Jacob und Wilhelm Grimm (1785–1863; 1786–1859) zu nennen. In der napoleonischen Zeit gab es so viele Autoren mit einem juristischen Universitätsabschluss, dass man von einer »Generation von Schriftsteller-Juristen« gesprochen hat, die »das literarische Leben in Deutschland während der romantischen Epoche prägte« (Ziolkowski 1994, 89). Die Attraktivität einer juristischen Beamtenlaufbahn bestand zunächst darin, dass, anders als in Frankreich oder England, die juristische Ausbildung an ein Universitätsstudium gebunden war, vor allem aber darin, dass sie die besten Aussichten bot, einen den Unterhalt sichernden Brotberuf zu erlangen, der zudem genügend Raum für schriftstellerische Tätigkeiten ließ.

Das Ziel der Reformpartei innerhalb der preußischen Verwaltung war es, »durch eine konsequente Beseitigung aller ständischen Schranken die Bedingungen für die Entfaltung einer freien Staatsbürgerschaft zu schaffen, deren einzige Gliederung die des Verdienstes nach Bildung und Besitz darstellen sollte. Die Reform wollte die Revolution auffangen und ihre soziale Bewegung in eine geplante Richtung weisen« (Koselleck 1966, 61). Diese Tendenz verstärkte sich in den Reformbestrebungen nach

1807. Alle Gesetze der Reformzeit haben planerischen Charakter, insofern sie ohne die Verbindlichkeit einer allgemeinen Verfassung erlassen wurden: »In Ermangelung einer parlamentarischen Verfassung war die Verwaltung genötigt, immer mehr zu sein als nur eine Verwaltung, nämlich der die Gesellschaft repräsentierende, politisch richtungsweisende Staatsträger« (ebd., 83).

Offensichtlich war die preußische Reformpolitik so erfolgreich, dass sie trotz eines gravierenden »soziopolitischen Rückstand[s]« (Wehler 1987 I, 361) gegenüber Frankreich oder England die Modernisierung des Staates so weit vorangetrieben hat, dass eine von einer Massenbewegung getragene Revolution ausblieb und stattdessen eine »Revolution von oben« (ebd.) verordnet wurde. Da diese jedoch lediglich eine Nachahmung des französischen Vorbildes war, ohne auf eine liberale Verfassung gegründet zu sein, ist die preußische Reformpolitik als eine »defensive Modernisierung« (ebd., 343) bezeichnet worden.

Die militärische Niederlage Preußens im Jahr 1807 wurde gleichzeitig als Niederlage einer überkommenen feudalen Staatsform und als Sieg der revolutionären Errungenschaften Frankreichs gewertet. Die preußische Reformpolitik ab 1807 stand unter der zwiespältigen Perspektive, die überlegenen Maßnahmen des revolutionären und napoleonischen Frankreichs in Politik, Verwaltung, Militär, Ökonomie, Sozialem und Bildung zu übernehmen, ohne die bestehende feudale und absolutistische Macht und das sie tragende Recht anzutasten. Zwischen Modernisierungen nach französischem Vorbild und einer entschiedenen Ablehnung der demokratischen Errungenschaften der Revolution geriet das preußische Reformwerk in eine Ambivalenz, die eine einheitliche Bewertung verhindert. Hans-Ulrich Wehler etwa bescheinigte ihm zwar »innerhalb deutlich markierter Grenzen zum Teil langlebige Erfolge« (ebd., 533), um dann aber ein eher skeptisches Fazit zu ziehen: »Kompromisse, Halbherzigkeit und Erfolglosigkeit charakterisieren die Ergebnisse der preußischen Reformtätigkeit auf nicht wenigen Feldern. Der Abgrund der Diskrepanz zwischen Reformanspruch und traditionalistischer Beharrung verschlang klug ausgedachte Projekte« (ebd., 541). Wehler macht eine Art Dialektik der Modernisierung aus, die für den preußischen Staat in der Restaurationspolitik nach 1815 sichtbar wurde. Die zentralisierte und funktional durchorganisierte Verwaltung, »die zeitweilig den Reformkurs ermöglicht hatte, konnte unter restaurativer Ägide immer massiver in das Leben seiner Bürger eingreifen« (ebd., 543).

Den Anfang der preußischen Reformpolitik bildete 1807 das sogenannte Edikt zur Bauernbefreiung, das den vorher erbuntertänigen Bauern persönliche Freiheit einräumte. Diese umfasste die Freiheit der Berufswahl, die freie Wahl der Wohnung und eine allgemeine Rechtsgleichheit. Die Bauernbefreiung beinhaltete allerdings auch eine Art Freiheit zur sozialen Verelendung, denn erstens bedeutete sie keine Landreform, die die kleineren Bauern zu überlebensfähigen Hofbesitzern machte, und zweitens entfiel mit ihr die Sorgepflicht des vormaligen Herren für den Fall der Not. Zudem wurden im Zuge der Bauernbefreiung die Grundherren durch Geld oder Landabtretungen entschädigt, was vor allem die »Mehrheit der Landlosen oder Landarmen« (ebd., 538) maßgeblich belastete und zu Tagelöhnern degradierte: »Ökonomisch profitierte die Mehrheit der Großagrarier von der Umgestaltung der Agrarverhältnisse, und politisch blieben die Ritter ohnehin noch jahrzehntelang die eigentlichen Herren des flachen Landes« (ebd.). Dennoch wurde mit dem Edikt von 1807 langfristig die Modernisierung der Landwirtschaft ermöglicht.

Einer der Stützpfeiler der preußischen Reformpolitik war die funktionale Umgestaltung der Verwaltung. Sie wurde zum Garanten dafür, dass die übrigen Reformakte durchgeführt werden konnten. Ziel der Verwaltungsreform war eine genaue hierarchische und transparente Gliederung der Entscheidungs- und Machtkompetenzen von den kleinsten Einheiten bis in die bürokratische Spitze in Berlin. Die damit verbundene Mediatisierung und Verstaatlichung der Verwaltungsordnung, in der ständische Sonderrechte und regionale Privilegien aufgehoben werden sollten, traf auf den Widerstand konservativer, an der patriarchalischen Ordnung Preußens orientierter Kreise vor allem des Adels. In höchst widersprüchlicher Weise sind an dieser Opposition auch Heinrich von Kleist und seine *Berliner Abendblätter* oder die sogenannte Christliche Tischgesellschaft um Achim von Arnim beteiligt, widersprüchlich deshalb, weil in beiden Fällen die konservative Fixierung an der preußischen Patrimonialordnung durchaus mit einem reformerischen Bewusstsein und einem nationalen Widerstand gegen Napoleon und die französische Besatzung gekoppelt war – von ihren avancierten ästhetischen Positionen nicht zu reden. In der Städteordnung von 1808 wurde die politische Selbstverwaltung der besitzenden Bürger geregelt, die ihren Magistrat selbst und unabhängig wählten. Kennzeichnend für die Verwaltungsreform ist, dass die Maßnahmen zur Steigerung der inneren Effektivität befördert wurden, die Ansätze zu einer politischen Demokratisierung jedoch in den Anfängen stecken blieben und nach 1815 massiv zurückgedrängt wurden.

Neben der militärischen Reform durch Scharnhorst, Gneisenau und Clausewitz, die nach französischem Vorbild auf ein patriotisch gestimmtes Volksheer, ab 1814 auf eine allgemeine Wehrpflicht setzten, muss noch auf die Bildungsreform, die Emanzipation der Juden und die Politik der Gewerbefreiheit hingewiesen werden. Die Aufhebung der Zunftbeschränkungen, der freie Zugang zu den Gewerben und die spätere Lockerung der Zollbestimmungen bezeichnen den unwiderruflichen Schlusspunkt unter eine kameralistische, staatlich dirigierte Finanz- und Wirtschaftspolitik und den Beginn einer liberalisierten kapitalistischen Ökonomie. Aufgrund der schwierigen wirtschaftlichen Situation in den Befreiungskriegen und ihrer Konsequenzen begannen die ökonomischen Reformen erst nach gut einem Jahrzehnt Erfolge zu zeitigen, dann aber in einer Weise, die die preußische Hegemonialstellung im Deutschen Bund im Verlauf des 19. Jahrhunderts garantierte (vgl. Wehler 1987 I, 539).

Lage der Juden

In einigen Fällen reagierte die romantische Literatur äußerst sensibel und zumeist ablehnend auf Anzeichen der ökonomischen Modernisierung. Am Ende seiner Erzählung *Die Majorats-Herren* (1819) verband etwa Achim von Arnim sein Ressentiment gegenüber den vermeintlich geldorientierten Juden mit seiner Reserve gegenüber kapitalistischer Ökonomie, hinter der er vor allem eine Liquidierung traditioneller Strukturen vermutete. Arnims Erzählung lässt keinerlei Zweifel daran, dass die Modernisierung gleichermaßen die Rechtsverhältnisse wie die Kunst betrifft: der »Credit« übernimmt die Stelle des »Lehnrechts«, und für die Umwandlung des Majoratshauses in eine wenig wohlriechende »Salmiakfabrik« müssen einige Gemälde verkauft werden. Nur vor dem Hintergrund von Arnims antijudaistischer Obsession ist zu begreifen, dass all dies auf Initiative der geldgierigen Jüdin Vasthi geschieht.

Das Majoratshaus übernimmt die Funktion einer architektonischen Allegorie des alten Ständestaats, während die Salmiakfabrik die kapitalistische Ordnung vor Augen stellt (vgl. Arnim IV, 146 f.).

Erst am 11. März 1812 wurde ein Großteil der gesetzlichen Restriktionen gegenüber den Juden durch das »Edikt betreffend die bürgerlichen Verhältnisse der Juden in dem Preussischen Staate« aufgehoben. Die preußischen Juden wurden damit erstmals als Staatsbürger anerkannt und mit den gleichen Rechten und Pflichten versehen wie die Einwohner christlichen Glaubens (vgl. Mattenklott 1992; Volkov 1994). De facto wurden Juden allerdings weiterhin von der Offizierslaufbahn und von Karrieren in der Universität und zivilen Staatsämtern ausgeschlossen. Das änderte jedoch nichts an einem breiten sozialen Aufstieg der jüdischen Bevölkerungsschicht im Verlauf des 19. Jahrhunderts. Gehörten um 1780 noch etwa neunzig Prozent der Juden den sogenannten unterbürgerlichen Schichten zu, so gilt das um 1830 nur noch für die Hälfte und 1870 sogar nur für zehn Prozent (vgl. Berding 1988, 38).

In dem Maße wie sich die ökonomische und soziale Lage der Juden verbesserte, verstärkten sich auch antijudaistische und antisemitische Tendenzen vor allem in den unteren und mittleren Bevölkerungsschichten. Bereits mit dem Beginn der Restauration ab 1815 wurde das deutlich. Um ihre traditionalistischen Vorstellungen von einem organischen deutschen und christlichen Staat durchzusetzen, war es für die nationalkonservativen Kreise der sogenannten »Politischen Romantik« – Adam Müller, Friedrich Gentz, Philipp Ludwig Wolfart und andere – erklärtes politisches Ziel, das Judentum in der Weise zu bekämpfen, dass Aufstiegschancen für Juden an die christliche Taufe und umfassende Assimilation gebunden wurden. Wolfart brachte den vorrangig religiös motivierten antijudaistischen Vorbehalt auf den Punkt: »Solange der Jude aber Jude bleibt, kann er keine Stellung im Staate einnehmen, in welcher er als Repräsentant der Regierung über christliche Staatsbürger gebieten würde« (zit. b. Berding 1988, 48).

Es dauerte nicht lange, bis die antijudaistische Haltung durch eine national und rassistisch argumentierende antisemitische Haltung überboten wurde, die auch die Taufe nicht mehr als hinreichendes Kriterium einer sozialen Einbindung der Juden akzeptierte. Antijüdisches Ressentiment ist bei Romantikern und im Kreis derjenigen, die ihnen nahestanden, häufig anzutreffen. Friedrich Carl von Savigny (1779–1861) etwa, Juraprofessor und enger Vertrauter von Arnim und Brentano in Heidelberg, stellte 1817 klar: »Die Juden sind und bleiben uns ihrem inneren Wesen nach Fremdlinge, und dieses zu verkennen konnte uns nur die unglücklichste Verwirrung politischer Begriffe verleiten« (zit. ebd., 48). Krasser noch fiel das Urteil Johann Gottlieb Fichtes (1762–1814) aus, der Juden nur für den Fall als Staatsbürger akzeptieren wollte, dass man bereit wäre, ihnen »die Köpfe abzuschneiden, und andere aufzusetzen, in denen auch nicht eine jüdische Idee sei« (zit. ebd., 63). Den verbreiteten ideologischen Vorbehalten gegenüber den Juden entsprachen bald auch antijüdische Ausschreitungen in zahlreichen deutschen Städten. Die sogenannten »Hep-Hep«-Krawalle nahmen ihren Ausgangspunkt in Würzburg, wo seit dem 2. August 1819 Läden und Wohnungen jüdischer Mitbürger zerstört wurden. Von hier griffen die Tumulte auf Frankfurt, Hamburg und etliche andere deutsche Städte über. Zwar endeten sie sehr schnell zumeist mit der Rücknahme von Emanzipationsrechten; im Verlauf des 19. Jahrhunderts kam es aber immer wieder zu antijüdischen Ausschreitungen (vgl. Berding 1988, 66 ff.; Katz 1989, 95 ff.; Och 1995; Hartwich 2005).

Bildungsreform

Die von Wilhelm von Humboldt (1767–1835) projektierte preußische Bildungsreform war im Wesentlichen auf die sogenannten höheren Bildungsanstalten gerichtet. Im Bereich der Elementarschulen tat sich nicht viel. Die Bildungsreform war ein Ideal der Freiheit von Wissenschaft, Forschung und Lehre verpflichtet und bemühte sich um eine autonome, das heißt von staatlichen Direktiven weitgehend abgekoppelte Führung und Organisation der Universität und des humanistischen Gymnasiums. Der Autonomieanspruch der Humboldt'schen Universität beinhaltete aber auch eine relative **Unabhängigkeit der akademischen Ausbildung** gegenüber wirtschaftlichen Interessen und den Anforderungen der sogenannten Brotberufe. Mit einem breiten Spektrum des Wissens, das als humanistisches nicht an unmittelbaren Verwertungsinteressen ausgerichtet war, versuchten Humboldt und seine Nachfolger, den weitgespannten Anspruch der Universität in Zeiten nationaler Konfrontation zu realisieren. Es liegt jedoch in der Logik einer Reform, die wesentlich eine Verwaltungsreform war, dass der staatliche Durchgriff auf Gymnasien und Universitäten im Zuge der Bildungsreform noch intensiver wurde. Es setzte sich faktisch eher die Vorstellung des Konservativen Adam Müller durch, der die Funktion der Universität vor allem in der Ausbildung von Staatsbeamten sah (vgl. Ziolkowski 1994, 379).

Vorbild für **Humboldts Universitätsreform** war die Universität Göttingen, eine im Sinne der Aufklärung fortschrittliche Neugründung des 18. Jahrhunderts. Nachdem die Universität Jena die Bedeutung, die sie in den 1790er Jahren berühmt gemacht hatte, verlor und die Universität Halle durch Napoleon geschlossen wurde, gelang es einigen Professoren, unter ihnen auch dem künftigen Gründungsrektor der Universität Berlin, Theodor August Heinrich Schmalz, den in Memel exilierten König Friedrich Wilhelm III. im Jahre 1807 von der Notwendigkeit zu überzeugen, die Berliner Universität zu gründen – mit der Bemerkung, »der Staat müsse durch geistige Kräfte ersetzen, was er an physischen verloren habe« (zit. ebd., 364).

Zum Wintersemester 1810 nahm die Berliner Universität ihren Lehrbetrieb auf. Vor allem wegen ihres Lehrkörpers konnte die Neugründung von den Romantikern als Reformuniversität gefeiert werden. In allen Fakultäten wurden die Lehrstühle mit berühmten Professoren besetzt. In der Klassischen Philologie wurde Friedrich August Wolf berufen. Für die Rechtswissenschaft konnte man, auf Vermittlung von Achim von Arnim, Friedrich Carl von Savigny gewinnen, der ein Schwager Arnims war. Er stand einer romantischen Position ebenso nahe wie Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher (1768–1834), ein Angehöriger des Jenaer frühromantischen Zirkels, der in die theologische Fakultät berufen wurde. Für die medizinische Fakultät wurde der berühmte Arzt und Psychiater Johann Christian Reil (1759–1813) gewonnen, der den Mesmerismus und den animalischen Magnetismus – wichtige Bestandteile romantischer Wissenschaft – unter anderem durch seine Schrift *Rhapsodien* von 1803 in Deutschland bekannt gemacht hatte (vgl. Segebrecht 1978; Dörner 1969; Auhuber 1986; Barkhoff 1995). Der berühmteste unter den Professoren war aber wohl der Philosoph Johann Gottlieb Fichte, der wegen des sogenannten Atheismusstreits, also wegen angeblich mangelnden religiösen Bekenntnisses, aus Jena und dem Herzogtum Weimar vertrieben worden war und der zum Wintersemester 1811 als erster gewählter Rektor der Berliner Universität bestätigt wurde.

Die anfängliche Zusammensetzung des Lehrkörpers könnte tatsächlich zu der Meinung verleiten, es habe sich bei der Berliner Neugründung um eine **romantisch inspirierte Universität** gehandelt. Auch Brentanos Engagement bei der Eröffnungsfeier deutet in diese Richtung. Zwar beteiligte sich ein großer Teil der Berliner Professoren im Zuge der seit 1812 beginnenden Befreiungskriege, wie zahlreiche Anhänger der Romantik, an der patriotischen Bewegung und sogar an militärischen Aktivitäten (vgl. Ziolkowski 1994, 388). Nach der für Preußen siegreichen Beendigung der Befreiungskriege, vollends nach dem Wiener Kongress und dem Beginn einer restaurativen Politik, wurde allerdings sehr schnell klar, dass der preußische Staat kein Interesse an einer romantischen Universität und einem humanistisch inspirierten »studium generale« hatte, sondern an gut und funktional ausgebildeten akademischen Staatsbeamten und verstärkt auch an den industriell verwertbaren Naturwissenschaften.

2.3 Romantischer Patriotismus in den Befreiungskriegen

Die preußische Niederlage durch die napoleonischen Truppen 1807 und der Zusammenbruch des preußischen Staates beförderten neben den skizzierten Reformbestrebungen und Modernisierungen eine **starke patriotische Bewegung**, die in den Befreiungskriegen ihren chauvinistischen Höhepunkt hatte. Die ideologische Projektion eines deutschen Vaterlandsgedankens wurde schon seit einigen Jahrzehnten vorbereitet; vor allem von Johann Gottfried Herder (1744–1803) als einem der maßgeblichen Wortführer des Sturm und Drang der 1770er Jahre gingen starke Impulse auf die Romantiker aus. Allerdings standen seine Überlegungen zur Eigenart der unterschiedlichen Völker – etwa die *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784–1791) – weniger im Zusammenhang mit einem politischen Freund-Feind-Schema oder einer nationalistischen Überpointierung des deutschen Volkes. Herders Spekulationen über die Charakteristik des Deutschen sind eher in einem entwicklungsgeschichtlichen und kulturanthropologischen Kontext einzuordnen und standen unter einer weltbürgerlichen Perspektive. Vor allem galten sie der Sprache und im Speziellen der poetischen Sprache als dem zentralen Ausdrucksmedium von nationaler Identität. Woran Herder und Goethe und etwas später Schiller interessiert waren, lässt sich als deutsche Kulturnation verstehen, deren Hauptmerkmal zunächst darin bestand, dass sie einen Vorsprung der französischen und englischen Kultur und Literatur nachzuholen sich gedrängt sah. Akzentuiert wurde dabei eine deutsch-englische und in Ansätzen germanische Kulturallianz gegen ein »gekünsteltes«, in starre höfische Korsetts gespanntes französisches Feindbild.

Die in der deutschen Poetik von Gotthold Ephraim Lessing (1729–1781) begründete Option für Shakespeare – etwa in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767/69) – war nicht frei von Ausfällen gegen den französischen, als Un-Kultur diffamierten Klassizismus. Eine gewisse Neigung, deutsche Kultur vor dem Schreckbild der französischen Kultur zu inszenieren, lässt sich bis in die 1770er und 1780er Jahre

2.4 Restauration

Auf dem Wiener Kongress, der von September 1814 bis Juni 1815 tagte, wurde die politische Machtverteilung in Mitteleuropa nach dem Zusammenbruch des napoleonischen Imperiums neu geordnet. Die in Aussicht gestellte Neuordnung erwies sich jedoch sehr schnell als Bestätigung von fünf europäischen Großmächten (Frankreich, England, Russland, Österreich und Preußen) sowie als Restauration der durch die Französische Revolution erschütterten fürstlichen Zentralgewalt und der aristokratischen Macht insgesamt. Die nationalpatriotisch gefärbten reformerischen und demokratischen Bestrebungen fanden zunächst keine politischen Konsequenzen, sondern wurden entschieden zurückgedrängt. Der Reichsdeputationshauptschluss, d. h. die Auflösung des alten Deutschen Reiches, wurde jedoch nicht rückgängig gemacht. An seine Stelle trat der Deutsche Bund, der allerdings mit seinen 39 Mitgliedern keine einheitliche deutsche Politik begründen konnte. Immerhin konnte Preußen (das nur mit einem Teil seiner Territorien dem Bund angehörte) sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts, gestützt auf eine vereinheitlichende Zoll- und Wirtschaftspolitik, als diejenige zentrale deutsche Macht etablieren, die die deutsche Reichsgründung 1871 durchsetzte, nachdem sie 1866 das Ende des Deutschen Bundes bewirkt hatte (vgl. Koselleck 1966).

Seit der Schlussakte des Wiener Kongresses war klar, dass die deutschen Fürsten ihre demokratischen Versprechen während der Befreiungskriege nicht nur nicht einhalten, sondern umgekehrt die vorrevolutionären, spätfudalen Machtverhältnisse wieder etablieren würden. Anstatt der versprochenen Verfassung und nationalen Einheit etablierte sich im September 1815 die **erkonservative Heilige Allianz**, deren erklärtes Ziel es war, gestützt auf die Restitution des fürstlichen Gottesgnadentums und eines uneingeschränkten Interventionsrechts alle liberalen Bewegungen zu verhindern oder zu zerstören und ihre Träger zu verfolgen. Die in Aussicht gestellte verfassungsmäßige Meinungs- und Pressefreiheit ging unter in terroristischer Zensur, geheimpolizeilicher Gesinnungsschnüffelei und juristischer Willkür.

Hauptgegner waren die demokratischen und nationalen Studentenbewegungen, die sich seit 1815 in den Deutschen Burschenschaften unter der schwarz-rot-goldenen Fahne organisierten und vor allem mit dem **Wartburgfest** im Oktober 1817 von sich Reden machten. Die Ermordung des Schriftstellers und vermeintlichen zaristischen Spions August von Kotzebue durch den Burschenschafter Karl Ludwig Sand im Frühjahr 1819 gab den Obrigkeiten den willkommenen Anlass, alle politisch Unliebsamen unter dem Feindbegriff »Demagogen« zusammenzufassen und mit aller Härte und Willkür zu verfolgen.

Unmittelbar im Anschluss an die politischen Wirren um die Ermordung Kotzebues berief der österreichische Außenminister und spätere Staatskanzler Metternich den Karlsbader Kongress (1819) ein, auf dem sich der Deutsche Bund auf die Karlsbader Beschlüsse verständigte, um die – in sich sehr heterogene – antifeudale Opposition zu zerstören. Man einigte sich u. a. auf folgende Maßnahmen: staatliche Aufsicht der Universitäten, Auflösung der Burschenschaften, damit eng zusammenhängend: Turnverbot, strenge Zensur der Presse und des Verlagswesens insgesamt, Inhaftierung der Oppositionsführer, unter ihnen die bekanntesten: Ernst Moritz Arndt, Joseph Görres und der »Turnvater« Friedrich Ludwig Jahn. Zur Durchführung dieser Maßnahmen wurde ein nahezu lückenloses Netz von Geheimpolizei, Spitzeln und

Denunzianten aufgebaut, das für den Deutschen Bund in der Zentraluntersuchungskommission in Mainz zusammenlief. Für Preußen berief Friedrich Wilhelm III. am 1. Oktober 1819 in Berlin die »Immediat-Kommission zur Ermittlung hochverrätherischer Verbindungen und anderer gefährlicher Umtriebe« ein. Sie bestand aus Juristen des Kammergerichts, denen auch E.T.A. Hoffmann angehörte, einer jener Romantiker, die sich nicht an der patriotischen Bewegung der Befreiungskriege beteiligt hatten. Zwar hatte diese Kommission die Aufgabe, als Anwalt der Monarchie mit aller Härte gegen die »Demagogen« vorzugehen, doch ließ sich der Kammergerichtsrat Hoffmann, obwohl er nicht gerade ein Sympathisant der Burschenschafts- und Turnbewegung war, ganz offenkundig nicht einschüchtern, sondern wies in allen Fällen, mit denen er befasst war (u. a. auch Ludwig Jahn), die Haltlosigkeit der Anschuldigungen in unparteiischen Gutachten nach. An dem politischen Schicksal der Betroffenen änderte das in der Regel freilich wenig.

Dass das **restaurative System** nach dem Wiener Kongress auf längere Sicht einen unhaltbaren Anachronismus darstellte, da es die ökonomische und finanzielle Bedeutung des aufstrebenden Bürgertums nicht mit seiner politischen Repräsentation beantwortete, zeigte sich spätestens in der französischen Julirevolution 1830 und dem daraus resultierenden sogenannten Vormärz, der zur Revolution von 1848 führte. Die »defensive Modernisierung« und die politische Ausgrenzung des Bürgertums und des seit der fortschreitenden Industrialisierung zunehmend wichtigeren Proletariats war nicht in der Lage, die Modernisierungstendenzen und die mit ihnen verbundenen sozialen Konflikte zu regeln.

2.5 Reflexive Öffnung und restaurative Schließung

Die durchgreifenden Veränderungen im Zuge der Französischen Revolution bewirkten einerseits einen epochalen Verlust an Tradition. Andererseits ermöglichten sie im Sinne eines »offenen Zukunftshorizontes« neue Spielräume. Bezogen auf Hölderlins oben zitierte Evokation des »Untergangs oder Übergangs des Vaterlandes« aus *Das untergehende Vaterland* lässt sich die Romantik insgesamt als eine Art gedankliches Experimentierfeld über die Frage verstehen, wie viel Kontingenz, wie viel Differenzierung und wie viele revolutionäre Möglichkeitsentwürfe die Gesellschaft ertragen kann, ohne ihre strukturierende und formgebende Funktion einzubüßen. Was geschieht mit kulturellen Identifikationen, wenn die Verbindlichkeit religiöser, sozialer, landschaftlicher und dynastischer Bindungen in Frage gestellt wird, das »Mögliche«, von dem Hölderlin spricht, aber erst möglich, und das heißt nicht wirklich ist?

Die Frühromantik zeichnete sich parallel zur Französischen Revolution durch ein Moment der Offenheit für »das Unerschöpfte und Unerschöpfliche, der Beziehungen und Kräfte« (Hölderlin XIV, 174) aus. In einer der Programmschriften der Frühromantik, Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie* (1800), wurde die Erkenntnis, »daß kein Mensch schlechthin nur ein Mensch ist, sondern zugleich auch die ganze Menschheit wirklich und in Wahrheit sein kann und soll«, in existentieller

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. Artussagen zu amourösen und phantastischen Geschichten verwoben. Aus ihm entstand neben der Gattungsbezeichnung »Romanze« 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 »romantic« 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 »romanhaft« im Sinne einer unwahrscheinlichen, phantastischen und zu Übertreibungen 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 »romanhaft« 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 Ordnungen in der Kunst andererseits markierten. So legte man den englischen Gartenformen im scharfen Kontrast zur Geometrie der französischen Gärten das Etikett »romantisch« bei. Ebenso wurden exotische Landschaften, wie etwa Gegenden 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 Liebender, die sich selbst um den Preis des Liebestodes gegen gesellschaftliche Konventionen behauptet. Im Alltagssprachlichen Gebrauch hat sich »romantisch« bis in die Gegenwart 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 Ausrichtung an der Transzendentalphilosophie Kants und Fichtes hat Schlegel die romantische Literatur überdies als »Transzendentalpoesie« bestimmt, d. h. als eine Poesie, die gleichzeitig die Bedingungen ihrer Möglichkeit mitreflektiert und deshalb als eine selbstreflexive Poesie der Poesie anzusehen ist (vgl. Frank 1989a; Menninghaus 1987; Frank 1990; Kremer 1993). Darüber hinaus baute Schlegel das Romantische zu einer Reflexionsfigur aus, die die Grenzen der Literatur zu überschreiten hatte und in einer Art universalem Beziehungssinn 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. Heftrich 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 Rückbezug 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, Petrarca, 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 Regelmäßigkeit hatte.

In einem sehr weit gespannten Verständnis wird romantische Kunst mit moderner, wesentlich durch das Christentum und historische Reflexion bestimmter Literatur, 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 Jahrhunderte reicht. Eichendorff sprach deshalb in seiner literarhistorischen Bilanz der Romantik von 1846 von einer »modernen« bzw. »zweiten Romantik«, um das zu unterscheiden, was vom frühen Tieck und Schlegel bis hin zu Hoffmann und Eichendorff 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 Ahndung« (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 neuern 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 seinem Schüler Hotho 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 gemäßen 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 Altphilologe und Homer-Übersetzer Johann Heinrich Voß (1751–1826) profiliert, der zum Wortführer in einem Streit mit Brentano, Arnim, Görres und Creuzer avancierte und das Etikett »romantisch« in etlichen 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 christkatholische 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 Sternbalds 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 differenziert genug, um einige der Spätromantiker, vor allem Arnim und Hoffmann, aber auch den frühen 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 Epochenbegriff »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 Epochenbegriffe 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; Auerochs/Petersdorff 2009).

Die Plausibilität für literaturgeschichtliche Zäsuren wird nach Verabschiedung von literaturwissenschaftlichen Epochenbegriffen 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,

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 Loslösung der Literatur von anderen Aussagesystemen stellen. Tieck, Brentano, Arnim und später Hoffmann und Eichendorff stehen in der Tradition dieser Programmatik, 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 Nacht- oder Rückseite des rationalen Diskurses, auf Angst, Schrecken, Kreatürlichkeit, Wahn Sinn 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 spannungsreiche 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 auseinanderzuidividieren, 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 Roman-*

tik findet in der frühromantischen Forderung nach »Reflexivität« und radikaler struktureller Autonomie des Kunstwerks (Benjamin I.1, 71 f.) die revolutionäre Begründung literarischer Modernität (vgl. Knatz/Otobe 2005).

Radikaler 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 Kunstgeschichte: sie eröffnet eine neue Epoche« (Blanchot 1987, 116). Als Nachweis romantischer Modernität nimmt er – ähnlich wie Michel Foucault (vgl. 1974, 76) – die »intransitive 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 Selbst- 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 Weigerung 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) unversöhnlich 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 frührealistischen 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. Hölter 1991, 795). Hierzu zählen die dramatischen Versuche *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 Wackenroder verfassten *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797), vor allem den frühen Märchen *Der blonde Eckbert* (1796), *Der getreue Eckhart* (1799) und *Der Runenberg* (1802), den Komödien *Der gestiefelte 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 *Hymnen an die Nacht* (1800) und dem Roman *Heinrich von Ofterdingen* (1802) des Novalis, Schlegels Roman *Lucinde* (1799), den *Nachtwachen* (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 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 Novellensammlung *Der Wintergarten* (1809), *Die Deutschen Volksbücher* (1807) von Görres sowie die *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-philologische 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 (vgl. Tebber 2008; Ziolkowski 2009).

Ein sehr viel stärkerer Akzent auf genuin literarische Publikationen zeichnet die mittlere romantische Phase mit Zentrum in Berlin aus. Sie lässt sich zwischen 1809 und 1822, dem Todesjahr E.T.A. Hoffmanns, datieren. 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* enthielt. 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 Elixire 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 Annerl* (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 Invalide auf dem Fort Ratonneau* (1818) und zahlreiche weitere Erzählungen), aber auch die weniger bedeutenden 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 eingestuft 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 distanziert. Neben vereinzelt bedeutenden, 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 Augustinernonne Katharina von Emmerich heraus, die sich zu einem handschriftlichen Konvolut von ungefähr 15000 Seiten auswuchs (vgl. Gajek 1971; Schmidt 1991). Aus diesem Konvolut publizierte Brentano 1832/33 *Das bittere Leiden unseres Herrn Jesu Christi*; ein dritter Teil erschien postum.

Neben Wien, wo Friedrich Schlegel mit wenigen Unterbrechungen bis zu seinem Tode im Jahre 1829 lebte und politisch im Sinne der Restauration 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 traditionbildend für die Moderne wurde, konnte hier kaum mehr erreicht werden.

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

fangreiches Novellenwerk, bevor er 1841 einen Ruf des preußischen Königs Friedrich Wilhelm IV. nach Berlin erhielt und dort bis zu seinem Tod 1853 als Geheimer Rat lebte. Hier sollte als politisches Gegengewicht zur Vormärzbewegung ähnlich wie vorher in München ein Zentrum des späromantischen Konservatismus entstehen. Tiecks Novellen und sein später Roman *Vittoria Accorombona* (1840) sind im Zusammenhang einer zeitlichen Epochenbegrenzung der Romantik interessant, weil sie ein genuin romantisch-phantastisches Profil in Richtung auf eine historistische Perspektive verschieben (neben dem genannten Roman z. B. *Der Aufruhr in den Cevennen* von 1826) bzw. die politischen Herausforderungen sozialreformerischer Protestbewegungen in einem frührealistischen Gestus auffangen, der nicht ganz frei von biedermeierlichen Tönen bleibt (vgl. Ribbat 1978, 207 ff.; Paulin 1987, 80 ff.). Friedrich Sengle hat in seiner großangelegten Studie zum literarischen Biedermeier dem späten Tieck eine »entdämonisierte Romantik« (Sengle 1971 I, 248) bescheinigt. Das literarische Programm der Romantik bleibt in etlichen späten Erzählungen Tiecks, etwa *Des Lebens Überfluß* (1839) oder *Waldeinsamkeit* (1841), in einer ironischen und selbstironischen Haltung durchaus präsent.

3.5 Abriss der germanistischen Romantik-Forschung

Das 19. Jahrhundert

Zwar gilt die Romantik gemeinhin auch als Beginn einer germanistischen Literaturwissenschaft, der Beginn der germanistischen Rezeption der Romantik steht jedoch unter einem eindeutig negativen Vorzeichen. Gestützt auf Goethes und Hegels Kritik der Romantik bekämpfen das *Junge Deutschland* und die sogenannten *Linkshegelianer* die Romantiker als rückwärtsgewandte, katholische Dunkelmänner, die zur Frage einer liberaldemokratischen Revolution keine Argumente beizutragen haben (vgl. Peter 1980; Bohrer 1989; Schanze 1994).

Das bekannteste und bis heute interessanteste Verdikt über die Romantik stellt Heines *Romantische Schule* (1836) dar. Heine will dem französischen Publikum einen ersten literarhistorischen Abriss der jüngst vergangenen deutschen Romantik liefern und tut dies in einer gleichermaßen detaillierten und polemischen Art und Weise. Im pauschalen Überblick charakterisiert Heine die Romantische Schule als Restitution eines verklärten Mittelalters und schlimmer noch als Kampforgan der katholischen Reaktion. In einigen Detailuntersuchungen, vor allem zu Hoffmanns und Arnims Prosa sowie zu Brentanos Lyrik, gelangt er allerdings auch zu wesentlich differenzierteren Standpunkten und kann hier bisweilen seine eigenen romantischen Züge einräumen. Bemerkenswert ist jedoch, dass die Aufwertung von Hoffmanns und Arnims Prosa darauf hinausläuft, dass beide schon außerhalb der Romantik gesehen werden (vgl. Heine V, 440, 457 f.). Heine hat damit eine Struktur etabliert, die über die marxistische Literaturwissenschaft (Georg Lukács, Hans Mayer, Claus Träger u. a.) bis in die Gegenwart hinein tradiert wird: eine Kritik der Romantik

über eine Loslösung der »fortschrittlichen« Autoren, vor allem Hoffmanns, aus dem Zusammenhang der Romantik. In struktureller Hinsicht berührt sich Heines *Romantische Schule* mit Eichendorffs *Geschichte der neueren romantischen Poesie in Deutschland* (1847): Beide legen die Romantik einseitig und polemisch auf Katholizismus fest, der eine als später, selbst noch im Kontext der Romantik argumentierender Wortführer einer katholischen Literatur, der andere als liberaler Kritiker des Katholizismus.

Heines jungdeutsche Kritik setzt sich in der linkshegelianischen Publizistik Arnold Ruges und Theodor Echtermeyers fort. Ihr wichtigstes Manifest ist *Der Protestantismus und die Romantik* (1839/40). Die gleiche ablehnende Haltung kennzeichnet auch die germanistische Literaturgeschichtsschreibung (vgl. Fohrmann 1989). Einer ihrer wichtigen Begründer im 19. Jahrhundert, Georg Gottfried Gervinus, folgt dem Vorbild Heines. Er stellt die Romantik insgesamt unter den Verdacht des katholischen Obskurantismus und wirft ihr vor, den politischen Konflikten der Gegenwart in eine nebulöse Vorzeit und in Traum- und Wahnwelten ausgewichen zu sein. Sein politisches Engagement für Demokratie und nationale Einheit lässt gerade noch die anti-napoleonische Befreiungsliteratur Kleists, Arnolds, Körners u. a. gelten, mit der Phantastik Hoffmanns, Brentanos oder Arnims kann er nichts anfangen. Seine philosophische und ästhetische Option für Aufklärung und Klassizismus setzt konsequenterweise Goethe und vor allem Schiller als Maßstab einer liberalen nationalen Literatur ein.

Mit Gervinus' erstem Hauptwerk *Geschichte der poetischen Nationalliteratur der Deutschen* (1835–42) sind damit Goethe und Schiller als Dioskuren einer *nationalliberalen Literaturpflege* inthronisiert. Verstärkt durch das Schiller-Jubiläum 1859 und die sogenannte »Klassik-Legende« (vgl. Grimm/Hermand 1971) ändert sich an der liberaldemokratisch gemeinten kulturpolitischen Vormachtstellung der deutschen Klassik bis zum Ende des Jahrhunderts prinzipiell nichts. Mit der Pflege des Schiller-Bildes ist eine Ausrichtung am Drama und an der Lyrik verbunden, was den Blick für die romantische Prosa naturgemäß verstellen muss und die Dramen und Lyrik der Romantik abwertet. »Den Bruch der Brüder Schlegel mit Schiller befrachtete er [Gervinus, D.K.] als die verhängnisvolle Wende zum Bösen« (Peter 1980, 4).

Ähnlich wie Gervinus sind auch August Koberstein (*Grundriß der Geschichte der deutschen National-Litteratur* 1827; 4. völlig überarbeitete Auflage in 3 Bänden 1845–66), Theodor Danzel (*Gotthold Ephraim Lessing. Sein Leben und seine Werke* 1850), Julian Schmidt (*Geschichte der deutschen Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert* 1853); *Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod* (5. Auflage 1866–67) und Hermann Hettner (*Literaturgeschichte des achtzehnten Jahrhunderts* 1856–70) in ihren Literaturgeschichten stark an der Tradition der Aufklärung und vor allem an der deutschen Klassik orientiert.

Die epochalen Neuerungen der romantischen Literatur kommen weder in diesen Literaturgeschichten noch sonst irgendwo in der germanistischen Literaturwissenschaft des mittleren bis ausgehenden 19. Jahrhunderts vor. Nach der Reichsgründung setzt sich diese Tendenz beispielhaft in den Schriften Wilhelm Scherers (*Geschichte der deutschen Literatur*, 1880–83) fort, allerdings mit einer entscheidenden, für die germanistische Rezeption der Romantik bis 1945 wichtigen Änderung, die bei aller Reserve gegenüber den ästhetischen Errungenschaften der Romantik ihre nationalen Tendenzen in einer Weise aufwertet, die einem gegen Frankreich gerichteten Chauvinismus und der späteren Volkstümelei zuarbeitet.

E. T. A. Hoffmanns Erzählungen

Hoffmanns erste Buchveröffentlichung, die *Fantasiestücke in Callots Manier*, erschien in vier Einzelbänden 1814 und 1815 (vgl. Steinecke 1997, 59 ff.; Kremer 1998, 39 ff.; Steinecke 2004, 136 ff.; Kremer 2009; Lubkoll/Neumeyer 2015). Der Begriff der »Fantasiestücke« suggeriert wie seine zweite Sammlung von Erzählungen, die *Nachtstücke* (1816/17), einen literarischen Bezug Hoffmanns auf ein traditionell eingeführtes malerisches Genre von der Art des Seestücks oder eben des Nachtstücks. Obwohl »Fantasiestück« in der Kunstgeschichte nicht als Genrebegriff eingeführt war und vor Hoffmann nur ein einziges Mal belegt ist (vgl. Steinecke 1993, 585), muss dennoch für Hoffmann die Vorstellung einer pikturalen Orientierung seiner Texte geltend gemacht werden. Sie bezeichnen heitere phantastische Bild-Text-Metamorphosen, ganz so wie die »Nachtstücke« Transformationen düsterer, unheimlicher Bilder sind.

Es handelt sich um eine heterogene Sammlung von über 20 Einzeltexten, kunst- und musiktheoretischen Abhandlungen, musikalischen Rezensionen, novellistischen und märchenhaften Erzählungen. In thematischer Hinsicht ergibt sich die Einheit der Texte über das kontrastive Zusammenspiel von prosaischer Alltagswirklichkeit und der phantastischen Welt der Kunst. Der Wechsel von der einen in die andere vollzieht sich durchweg abrupt und plötzlich. In dem Fantasiestück *Don Juan* markiert eine unscheinbare Tapetentür die Schwelle zwischen einem profanen Hotelzimmer und der phantastischen Welt der Oper.

Die einleitende Miniatur über den titelgebenden lothringischen Kupferstecher Jacques Callot (1592–1635) ist weniger ein kunstgeschichtlicher Exkurs als ein dichtgedrängter poetologischer Selbstkommentar Hoffmanns:

»Schaue ich deine überreichen aus den heterogensten Elementen geschaffenen Kompositionen lange an, so beleben sich die tausend und tausend Figuren, und jede schreitet, oft aus dem tiefsten Hintergrunde, wo es erst schwer hielt, sie nur zu entdecken, kräftig und in den natürlichsten Farben glänzend hervor. – Kein Meister hat so wie Callot gewußt, in einem kleinen Raum eine Fülle von Gegenständen zusammenzudrängen, die ohne den Blick zu verwirren, neben einander, ja ineinander heraustreten, so daß das Einzelne, als Einzelnes für sich bestehend, doch dem Ganzen sich anreihet« (Hoffmann II/1, 17).

In den Stichen Callots findet Hoffmann die Spiegelung seiner Poesie der manieristischen Figurenhäufung und des Phantastischen, in der sich das Alltägliche mit dem Wunderbaren vermischt und etwas »fremdartig Bekanntes« (ebd.) entsteht, dessen Paradoxie dafür Gewähr zu leisten hat, dass es nicht auf Begriffe des Verstandes zu reduzieren ist. Mit dem Hinweis auf »Callots aus Tier und Mensch geschaffene groteske Gestalten« (ebd.) orientiert Hoffmann seine Prosa an einer Ästhetik des Heterogenen, die Grenzen zwischen Mensch und Tier, Ironie und Ernst einer grotesken Inversion öffnet. Frühe Beispiele für satirische Hybridbildungen von Mensch und Tier, die in den späten Märchen und im *Kater Murr* gipfeln, sind im Rahmen der *Fantasiestücke* die Erzählungen *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza* und *Nachricht von einem gebildeten jungen Mann*, in der ein Affe namens Milo über seine Zivilisation und sein Künstlertum ironischen Bericht gibt. Hoffmann beschließt seine einleitende Skizze mit einer rhetorischen Frage, die eine romantische Poetik des Phantastischen im Hinblick auf Callot bestätigt:

»Könnte ein Dichter oder Schriftsteller, dem die Gestalten des gewöhnlichen Lebens in seinem innern romantischen Geisterreiche erscheinen und der sie nun in dem Schimmer, von dem sie dort umflossen, wie in einem fremden wunderlichen Putze darstellt, sich nicht wenigstens mit diesem Meister entschuldigen und sagen: er habe in Callots Manier arbeiten wollen?« (ebd.).

Die bis zum Schluss unaufgehobene Spannung und Verwirrung von Alltagsverstand und Phantastisch-Traumhaftem bestimmt den Reiz des ersten eigentlichen »Fantasiestückes«, das seinen Titel vom Opernkomponisten Christoph Willibald Gluck (1714–1787) bezieht: *Ritter Gluck. Eine Erinnerung aus dem Jahre 1809* (vgl. Neumann 1995). Die Verwirrung von Vernunft und Wahn stellt sich bei Hoffmann – wie in der Romantik generell – als Verwirrung von Identität dar. Nach der kongenialen Klavierinterpretation der *Armida*, einer der berühmteren Opern Glucks, fragt sich Hoffmanns Ich-Erzähler, sichtlich bewegt, wer denn der geheimnisvolle Virtuose eigentlich sei. Anstatt einer direkten Antwort kleidet sich der Unbekannte in ein antiquiertes Galagewand und gesteht dann, sonderbar lächelnd: »Ich bin der Ritter Gluck!«. Dieser Selbstidentifikation steht allerdings sein Interesse an Anonymität entgegen, das er schon beim ersten Zusammentreffen mit dem Erzähler bekundet: »Ich kenne Sie nicht; dafür kennen Sie mich aber auch nicht. Wir wollen uns unsere Namen nicht abfragen: Namen sind zuweilen lästig« (Hoffmann II/1, 23). Was ist auch mit dem Hinweis auf den Namen Gluck gewonnen? Was für ein Gluck tritt hier, zwanzig Jahre nach dem Ableben des Meisters, degenbewehrt und im Prachtkleid, die Werke des Komponisten freihändig nach leeren Notenblättern, aber kongenial improvisierend, in sein Zimmer von verjährtem Glanz?

Eher als einen genialischen, etwas verrückten Gluck-Kopisten (vgl. Hoffmann, Briefwechsel I, 261) skizziert Hoffmann einen zeitlich verschobenen Doppelgänger, einen phantastischen »Revenant« Glucks, der einer »Schattenwelt« von Vergangenheit und Gegenwart angehört. Hoffmann hat die Verschiebung der Zeitebenen kompositionell durch eine Verschränkung der Raumbezüge vorbereitet. Die realistischen Details der Anfangsszene, die auf die wirtschaftlichen Engpässe während der napoleonischen Kontinentalsperre im Berliner Herbst/Winter 1807/08 und ganz nebenbei noch auf den Berlin-Aufenthalt Mozarts im Jahre 1789, zwei Jahre nach Glucks Tod, anspielen, dürfen nicht naturalistisch missverstanden werden: Sie haben eine präzise Funktion in der Erzählökonomie Hoffmanns. Sie zeichnen den Hintergrund, vor dem sich die andere Welt der Phantastik und Phantome abhebt und auf den sie doch immer wieder zurückverwiesen ist. Der Ich-Erzähler nimmt in einem Berliner Gartenlokal mit dem festen Ziel Platz, sich dem »leichten Spiel« seiner Phantasie zu überlassen, das ihm »befreundete Gestalten zuführt« und ihn in »phantastische Gesellschaft« versetzt.

Die Verschiebung der Raum- und Zeitordnungen geht in Hoffmanns Erzählungen mit der Konstruktion eines imaginären Raumes einher. Sie nimmt ihren Ausgang zumeist von einem verfremdenden Blick, der die gewöhnlichen Dinge in eine perspektivische Ordnung überführt. Bis in sein Spätwerk hinein inszeniert Hoffmann immer wieder Blickarrangements, bisweilen wie im *Meister Floh*, im *Sandmann* oder in der *Prinzessin Brambilla* durch ein perspektivisches Instrument verstärkt (vgl. Neumann 2011). Hoffmann hält es in der Schwebe, ob er seinen Helden als eine phantastische Wiedergeburt des alten Meisters versteht oder als einen Wahnsinnigen, der sich nur dafür hält. Genau darin gründet der Reiz der kurzen Erzählung,

dass er aus chronologischen Gründen nicht Christoph Willibald Gluck sein kann und es dennoch ist. Die Chronologie stellt kein adäquates Maß zur Verfügung, dem Ritter Gluck gerecht zu werden. Er gehört einer Zwischenwelt an. Seine leeren Notenblätter sind vergilbt, das Tintenfass von dicken Spinnweben überzogen. Zur rastlosen Existenz des »Ewigen Juden« wurde er verdammt, weil er, wie es heißt, Heiliges an Unwürdige verraten hat. Seine Strafe ist es, fortan als einsames Genie unter lauter »Unheiligen« und Dilettanten herumzuirren, um bisweilen vielleicht einen Wahlverwandten im Geiste der Kunst zu treffen.

Der gestaltlose, sprunghafte Gluck ist Hoffmanns erste Imagination eines besessenen Künstlers, der das Wesen der Kunst zum wenigsten für einen Moment gesehen hat und mit seinem »inneren Auge« über die Möglichkeit verfügt, an ihrem Sein teilzuhaben. Dann aber untersteht er als Komponist oder Schriftsteller von Gelderwerb dem äußeren Zwang, seine Kunst vor einem Publikum von Ignoranten preiszugeben. Hoffmann versteht seine Kunst nicht nur als Divination, sondern gleichermaßen auch als Profanation. Für ihn ist Kunst nicht in erster Linie das identitätsstiftende Medium, in dem ein im bürgerlichen Leben gebrochenes Individuum zu sich selbst kommt, sondern eher ein Fluchtraum, in dem er seine Alltagsidentität ablegen und in phantastische Möglichkeiten auflösen kann. In dieser Bewegung konstituiert sich der romantische Dichter als Außenseiter. Hoffmanns Bild des Künstlers orientiert sich am Ausnahmefall, der die Rückbindung in sozialen Verhältnissen, Familie und Ehe, im aufopferungsvollen Kampf für die höheren Werte der Kunst aufgibt, um dafür im Gegenzug mit psychischen Leiden und drohendem Wahnsinn, aber mit wenig Gunst und noch weniger Verständnis beim Publikum entlohnt zu werden.

Wie in einem Archiv enthalten die *Fantasiestücke* die zentralen Topoi und Strukturen von Hoffmanns Erzählungen. Das bereits angesprochene Doppelgängermotiv, das in seinen unheimlichen Effekten in den *Nachtstücken* ausgespielt wird, steht in einem engen funktionalen Zusammenhang mit dem Verlust des Spiegelbilds und dem Verlust des eigenen Schattens. Sie dementieren die Identität des Subjekts. In Chamisso's phantastischer Erzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814) ebenso wie in Hoffmanns *Die Abenteuer der Sylvesternacht* aus den *Fantasiestücken*, Hauffs Märchen *Das kalte Herz* (1828) und Ludwig Bechsteins *Die Manuscripte Peter Schlemihl's* (1851) steht das Motiv im Kontext einer romantischen Kritik der beginnenden modernen Geld- und Warenökonomie. Seinen Schatten oder sein Spiegelbild, für sich genommen höchst immaterielle und überflüssige Dinge, zu veräußern, um dafür im Gegenzug alle materiellen Wünsche befriedigen zu können, scheint auf den ersten Blick ein guter Handel zu sein. Den gravierenden Preis einer Veräußerung des Schattens oder Spiegelbilds bezeichnet jedoch die Isolation von der Gesellschaft der Mitmenschen.

Der erste Band der *Nachtstücke* (1816/17) umfasst vier Erzählungen. Auf den *Sandmann* folgt die Räuber- und Schauergeschichte *Ignaz Denner*. Den Band beschließen *Die Jesuiterkirche in G.* und *Das Sanctus*. Der zweite Band beinhaltet ebenfalls vier, im Umfang sehr unterschiedliche Erzählungen: *Das öde Haus*, *Das Majorat*, *Das Gelübde* und *Das steinerne Herz*. Die *Nachtstücke* gehen ähnlich wie *Die Elixiere des Teufels* über die gothic novel hinaus, indem sie die schauerlich-schreckhaften Momente mit einer ästhetischen Reflexion der Nachtseiten der menschlichen Psyche verbinden. Dabei sind es sicherlich nicht die Bilder des Schauerlichen und Gespenterhaften in *Das Majorat* oder die blutrünstigen Räubereien und Alchemiste-

reien in *Ignaz Denner*, aber auch nicht die etwas platt anmutende psychologische Auflösung in *Das Sanctus* oder die satirische Wendung in *Das steinerne Herz*, die den Erzählungen ihren unverwechselbaren literarischen Rang zuweisen. Es sind auch nicht die psychiatrischen oder hermetischen Motive von Wahnsinn, Magnetismus oder Alchemie als solche, die die literarische Prägung der Erzählungen garantieren, sondern ihre ästhetische Komplexität, ihre »Dichte und Unentrinnbarkeit« (Frank 1978, 352), die zwischen Wahn und Wirklichkeit, Traum und Bewusstsein ständig neue Beziehungsräume öffnet. Als in dieser Hinsicht mustergültige »Nachtstücke« sind in der Forschung immer wieder *Der Sandmann* und – mit einigem Abstand – *Das öde Haus* gehandelt worden, wobei Letzteres eigentlich eine leicht variierte Wiederholung des *Sandmann* darstellt (vgl. Kremer 1993, 163 ff.; Lieb 2002). Die Bedeutung der Erzählungen Kleists für Hoffmann zeigt am deutlichsten *Das Gelübde*, deren weiblicher Hauptfigur eine »unerhörte« Begebenheit widerfährt, die derjenigen der Marquise von O. in Kleists gleichnamiger Erzählung sehr ähnlich ist. Bei Hoffmann kommt die Dame zwar nicht während einer Ohnmacht in andere Umstände, sondern in einem somnambulen Zustand. Gleich rätselhaft ist beiden aber die Tatsache ihrer Schwangerschaft.

Wie zumeist steht eine Liebesgeschichte im Mittelpunkt der Erzählung vom *Sandmann*: Ein junger Student namens Nathanael hat sich sanft und zärtlich in ein Mädchen namens Clara verliebt und geht eine Verlobung mit ihr ein (vgl. Kittler 1977; Schmidt 1981; Koebner 1988; Orlovsky 1988; Kremer 1993, 143 ff.; Steinecke 1997, 100 ff.; Kremer 1999, 64 ff.; Steinecke 2004, 287 ff.). An der bürgerlichen Vereinigung hindert den Helden jedoch ein aufbrechendes Kindheitstrauma, das seine Liebe, die jetzt eine passionierte wird, auf eine künstliche Frau mit dem klangvollen klassischen Namen Olimpia umlenkt (vgl. Kremer 1987). Im Gegenzug verkehrt sich ihm seine Verlobte Clara zum Automaten, und die seltsam starre Olimpia, die außer ihrem »Ach! Ach!« und einem vielsagenden »Gute Nacht, mein Lieber!« kein Lebenszeichen von sich gibt, erscheint ihm als himmlisches Ziel all seiner Wünsche. Die Ablenkung seines Begehrens in leidenschaftlichere Bahnen muss der Jüngling mit dem Tod bezahlen. Bei Hoffmanns Automatenfrau handelt es sich um eine grotesk entstellte Variation des Venus-Motivs, das in der Ambivalenz von erotischer Animation und skripturaler Mortifikation in zahlreichen romantischen Texten mit Todesbildern besetzt ist. Der kühle Marmor der klassischen Statue wird reduziert auf die Kälte und Starre der Maschine.

Verständlich wird Nathanaels Automaten-Liebe, die als perspektivische Verkehrung und Trübung der Wahrnehmung ausgeführt wird, durch das Ammenmärchen über einen imaginären Sandmann, der Kindern die Augen raube. Verstärkung erfährt dieses Sandmann-Märchen, indem Nathanael es mit der Figur des Advokaten Coppélius verknüpft, der gemeinsam mit seinem Vater alchemistische Experimente durchführt. Der Vater selbst ist der Macht des Sandmanns verfallen, er spricht ihn ehrfürchtig als »Meister« an. Das Familiendrama spitzt sich zu, nachdem der Vater beim letzten hermetischen Versuch ums Leben gekommen ist. Die Figur des Sandmanns hat sich so sehr Nathanaels Phantasie eingeschrieben und steuert seine Wahrnehmung so nachhaltig, dass er das okkulte Experiment der Alchemisten nur als Wiederholung des Sandmann-Märchens erleben kann. Coppélius und der Vater haben sich der künstlichen Menschenschöpfung verschrieben. Als der Advokat mit drohender Stimme nach Augen verlangt, um das Werk zu vollenden – »Augen her, Au-

gen her!« – , da bezieht Nathanael diese Forderung sofort auf sich selbst, und außer sich vor Angst stürzt er aus seinem Versteck. Das Ammenmärchen hat im Blick Nathanaels konkrete Gestalt angenommen, so dass seine Angst, der Augen beraubt zu werden, zur treibenden Kraft der nächtlichen Szenerie wird. Der Sand des Märchen-Sandmanns verwandelt sich in »glutrote Körner«, die Nathanaels Augenlicht bedrohen, die Flammen des Schmelzfeuers versengen schon sein Haar. Der Sandmann raubt ihm zwar nicht die Augen, er behandelt ihn aber als »Automaten«, als Simulation des Lebens vom Tode her. Er nimmt die Rechte des Todes an seinem lebendigen Körper wahr: »Und damit faßte er mich gewaltig, daß die Gelenke knackten, und schrob mir die Hände ab und die Füße und setzte sie bald hier, bald dort wieder ein« (Hoffmann III, 17 f.).

Dieser Moment markiert die phantastische Geburt der Puppe Olimpia aus dem Schrecken Nathanaels. Psychoanalytisch gesprochen erscheint die mit Hilfe eines Fernglases aus der Werkstatt eines gewissen Coppola animierte Puppe als narzisstische Projektion und mithin feminines Spiegelbild Nathanaels (vgl. Freud XII, 244 f.). In der alchemistischen Sitzung wurden Nathanaels Augen im übertragenen Sinne gestohlen: »alles um mich her wurde schwarz und finster« (Hoffmann III, 18). Als ihn sein eigenes, noch blutiges Augenpaar an der Brust trifft, als seine geraubten Augen als etwas Fremdes von außen auf ihn zurückkommen, da vollzieht sich nicht nur die Beziehung zu Olimpia, da schließt sich auch der »Feuerkreis« seines Wahnsinns endgültig. Dieses Ereignis reißt Nathanael augenblicklich in eine schockhafte Korrespondenz zu seinem Kindheitserlebnis, eine Korrespondenz, die sich über den Anblick der leeren schwarzen Augenhöhle als pointierte Allegorie des Todes einstellt: »Erstarrt stand Nathanael – nur zu deutlich hatte er gesehen, Olimpia's toderbleichtes Wachsgesicht hatte keine Augen, statt ihrer schwarze Höhlen« (ebd., 45).

Mit drei Briefen führt Hoffmann in seine Erzählung ein. Er knüpft daran eine ironisierte Herausgeberfiktion und das ebenso ironisierte Eingeständnis, keinen anderen Eingang in seinen Text gefunden zu haben. Da er jedoch »zu dem wunderlichen Geschlechte der Autoren gehöre«, fängt er natürlich, obschon ihn »niemand nach der Geschichte des jungen Nathanael gefragt« (ebd., 26) hat, dennoch an zu erzählen und ist mit wenigen Strichen an seinem *Nachtstück* mitten im Geschehen. Sein Spiel mit austauschbaren Erzählstrategien des Anfangs erweist gerade die Unmöglichkeit des Erzählens als ironische Bedingung seiner Möglichkeit.

Hoffmann hat seine Erzählung quer zur Chronologie der Handlungsereignisse komponiert und dabei Begebenheiten der Erzählgegenwart mit korrespondierenden Situationen der Erinnerung verschränkt. Der Text lässt sich in zwei Handlungsphasen gliedern, die symmetrisch angelegt sind. Beide unterhalten eine Beziehung der Ähnlichkeit und Wiederholung. Medium der Transformation und Verknüpfung der einzelnen Sequenzen ist immer die metaphorische Präsenz von Augen und Wahrnehmung, die garantieren, dass die Figuren und ihre Beziehungen, namentlich die Sandmänner Coppelius und Coppola, gleich bleiben und dennoch andere werden. Die Namen des Sandmanns bezeugen die zentrale Funktion der Augen. Das französische »coupeur« verbindet den alchemistischen Scheidekünstler mit dem profanen Kuppler, das wenig gebräuchliche italienische »coppo« bedeutet Augenhöhle, und als Bindeglied zwischen beiden fungiert die »coppella«, die schwarze Höhlung des Schmelztiegels. Sogar der Name von Olimpias Konstrukteur, Professor Spalanzani, bezeugt die Allgegenwart der Augen: das italienische »spalancare« bedeutet »(die Augen) aufreißen«.

Der Großteil der späteren Erzählungen Hoffmanns ist, nachdem sie vorher zumeist schon in Zeitschriften erschienen waren, in der Sammlung *Die Serapionsbrüder* (1819/21) zusammengefasst und mit einem Gesprächsrahmen versehen, der die tatsächlichen Zusammenkünfte Hoffmanns und seiner »Serapionsbrüder« in Berlin simuliert (vgl. Schnapp 1962; Pikulik 1987; Steinecke 1997, 112–129; Kremer 1999, 162–180; Steinecke 2004, 352 ff.). Der oben entwickelten historisierenden Tendenz nach 1815 folgend, haben etliche dieser Erzählungen historische Themen zum Gegenstand. Die wichtigeren sind: *Doge und Dogaresse*, *Meister Martin der Kufner und seine Gesellen*, *Der Kampf der Sänger*, *Die Bergwerke zu Falun* und *Das Fräulein von Scuderi*. Bereits der Anfang dieser Sammlung steht unter dem Vorzeichen melancholischen Eingedenkens. Hoffmanns literarisches Alter ego mit Namen Lothar stellt die gesamte Folge der erzählerischen Zusammenkünfte unter eine existentielle Trauer über die Vergänglichkeit des Lebens und der Zeiten:

»Stelle man sich auch an, wie man wolle, nicht wegzuleugnen, nicht wegzubannen ist die bittere Überzeugung, daß nimmer – nimmer wiederkehrt, was einmal da gewesen. Eitles Mühen, sich entgegenzustemmen der unbezwinglichen Macht der Zeit, die fort und fort schafft in ewigem Zerstören. Nur die Schattenbilder des in tiefe Nacht versunkenen Lebens bleiben zurück, und walten in unserm Innern, und necken und höhnen uns oft, wie spukhafte Träume« (Hoffmann IV, 13).

Hoffmann führt hier ein Motiv ein, das über ein melancholisches Eingedenken der verlorenen Zeiten den narrativen Gestus des Historismus mit einer, wie er sagt, »serapiontischen« Poetik verbindet. Für das »Serapiontische« in seinen Erzählungen reklamiert er eine Vorgängigkeit des Visuellen. Im historischen Kontext hat Hoffmann dies auf »Schattenbilder« bezogen, in denen die Vergangenheit gleichsam archiviert ist und die, weil sie verdrängte Bilder, eben *Schattenbilder* sind, in der Erzählung zu lebendiger Imagination gebracht werden müssen. In zweifacher Hinsicht findet Bildlichkeit Resonanz in der serapiontischen Poetik des Erzählzyklus. Als »wahrhaft serapiontisch« lassen die Serapionsbrüder nur eine solche Erzählung gelten, die auf der Vision eines inneren Bildes beruht und die Suggestionskraft dieser Vision auch vermittelt. Für die historischen Erzählungen Hoffmanns übernehmen entweder farbige Geschichten aus älteren Chroniken oder ganz explizit Gemälde aus dem historischen Genre (oder beides) die inspirierende Funktion von Urbildern.

Von den *Fantasiestücken* und den *Nachtstücken* her ist die Bedeutung malerischer Genres für Hoffmanns Erzählen geläufig. Aber auch in anderen Texten dienen Hoffmann immer wieder konkrete Gemälde als Auslöser einer literarischen Metabzw. Anamorphose. Zu Beginn der titelgebenden Erzählung über den wahnsinnigen Eremiten Serapion nennt Hoffmann, wie schon für die *Nachtstücke*, die düsteren und bizarren Landschaften Salvator Rosas, des wichtigen Vertreters der sogenannten Neapolitanischen Schule des 17. Jahrhunderts. Am Ende der *Serapionsbrüder* taucht dieser in *Signor Formica* wieder auf, einer weiteren historisierenden Erzählung. Aus der Verpflichtung des Visuellen auf ein inneres Sehen folgt eine zweite Bestimmung des Serapiontischen, die Hoffmann vom Beginn seines Schreibens an befolgt hat: das Phantastische. Die Duplizität von Alltäglichem und Phantastischem aus der Zeit der *Fantasiestücke* fasst Hoffmann in den *Serapionsbrüdern* als Zweiklang von Historischem und Phantastischem. Es sei an den Abspann des *Fräulein von Scuderi* erinnert, eine Erzählung, die man »wahrhaft serapiontisch« nennt, »weil sie auf geschichtli-