

ACTA UNIVERSITATIS UPSALIENSIS

Historia litterarum

29

Constructions of German Romanticism
Six Studies

Konstruktionen der deutschen Romantik
Sechs Studien

Editor
Mattias Pirholt



UPPSALA
UNIVERSITET

Keywords: German Romanticism, Ideology, Construction, Literary History, Deutsche Romantik, Ideologie, Konstruktion, Literaturgeschichte

© The authors 2011

ISSN 0440-9078

ISBN 978-91-554-8152-0

urn:nbn:se:uu:diva-159448 (<http://urn.kb.se/resolve?urn=urn:nbn:se:uu:diva-159448>)

Printed in Sweden by Edita Västra Aros, Västerås 2011.

Distribution: Uppsala University Library, Box 510, SE-751 20 Uppsala, Sweden

www.uu.se, acta@ub.uu.se

Contents

Acknowledgements	7
Introduction	9
<i>Anna Cullhed</i> Poetry and Philosophy. Enlightenment, Romanticism, and A. W. Schlegel's Jena Lectures	17
<i>Andreas Kubik</i> Restauration oder Liberalisierung? Christentumstheoretische Aspekte in Novalis' „Die Christenheit oder Europa“	45
<i>Roland Lysell</i> Madame de Staël as a Critic of Drama and Theatre in <i>De l'Allemagne</i> (1810)	79
<i>Gernot Müller</i> Auf romantischem Grund, der Intention nach klassisch? Zur Rezeption Heinrich von Kleists in Schweden	93
<i>Todd Kontje</i> The Uses of German Romanticism in the Work of Thomas Mann	127
<i>Mattias Pirholt</i> Romanticism and Modernity. Master Narrative and the Ideological Construction of Literary History	153
Contributors	183
Index	185

Acknowledgements

The collection of essays presented in this volume constitutes one result of a research project sponsored by the Swedish Research Council (dnr 2007-1366). The overall aim of the project has been to analyse the early stages of German Romanticism as a period of transition and to reveal connections between Romantic and classicist thinking. Having focused my research on how the novel has been used in the reception of early German Romanticism, I felt the need for a broader perspective on how Romanticism has been received, interpreted and constructed through history. As a result, I invited a handful of scholars working in the field of eighteenth-century and Romantic studies to give their view of this particular problem. The question they all were asked was how has the Romantic age been ideologically constructed from the late eighteenth and early nineteenth centuries to the present time. The result is indeed a variety of readings, conclusions and suggestions, all aiming at disclosing how people, including the Romantics themselves, have again and again attempted to construct the essence of Romantic poetry, philosophy and aesthetics. These constructions are ideological in the sense that their ambition has been to provide models for grasping the nature of such themes as history, development and utopia.

As editor I would like to thank the contributors for their enthusiasm, inventiveness and readiness to assist – my editorial task has not been difficult at all. I would also like to thank professor Torsten Pettersson, the general editor of *Historia litterarum*, for backing the project, and Catherine Dahlström for the careful language editing of the texts. The Swedish Research Council has generously sponsored the publication of this book (dnr 2010-7343).

Uppsala, June 2011
Mattias Pirholt

Introduction

In 1970 Hans Rober Jauß formulated his “provocative” thesis that the history of literature is

ein Prozeß ästhetischer Rezeption und Produktion, der sich in der Aktualisierung literarischer Texte durch den aufnehmenden Leser, den reflektierenden Kritiker und den selbst wieder produzierenden Schriftsteller vollzieht.¹

Today, forty years later, Jauß’ conclusion does not appear so provocative but is widely accepted among literary scholars. No one working in the field of literary history would maintain that he or she is presenting an objective, unbiased image of past literary events. The consciousness of historical processes as well as the methodological pluralism that has dominated literary theory for the last decades prevent – or at least should prevent – scholars from promoting any one and only valid view. Rather, the threat of being accused of being reductive tends to make scholars anxious about advocating their own view at the expense of others. It is not unusual to see that the author of an essay defends his or her theses by underscoring that they constitute only one of many possible perspectives. Yet, as Jauß’ line of argument reveals, the critic is in no way able to independently present a unique perspective, standing apart in relation to the process of reception and production. Each and every unique view of a work is part of a network of interpretations.

What Jauß, due to his aestheticism, fails to spot, however, is that this process that involves readers, critics and writers, should not be construed as an autonomous *aesthetic* field of practice. Like all other forms of practice, the aesthetic is caught up in an ideological struggle for hegemony. How we choose to construct literary history is inevitably an ideological act, which gives literature purpose and meaning in a much larger context. We do not only narrate the history of literature as the succession of aesthetic forms, but these forms are construed as combatants in an ideological battle for hegemony. In *Iconology* (1986), W. J. T. Mitchell discerns a continuous struggle, the *paragone*, between opposing views of the sign, the natural versus the conven-

1 Jauß 1970, 172.

tional view, which at different stages in the history of art have attained dominance.² Mitchell's interpretation may be generalized and be applied to almost any aesthetic form that evolves, dominates and dies away, only to later reappear again in the history of artistic expressions. Thus, such ideas and concepts as realism, mimesis, imagination and autonomy, to mention only a few powerful examples, are all involved in a still ongoing ideological battle.

The combatants in this battle are rarely antithetical but elements in a more complex structure or continuum. For instance, the opposition between Enlightenment and Romanticism which is often underscored in presentations of eighteenth-century literature, is mediated, on the one hand, by the appearance of *Sturm und Drang* in the 1770s, a movement which has been construed as both a late form of Enlightenment and as pre-form of Romanticism, and, on the other hand, by "Weimarer Klassik," which is seen as the antithesis of Romanticism but whose connections with the Romantic school are profound. Nor are such contrasting aesthetic concepts as *mimesis* (imitation) and *poiesis* (production) as exclusive as one would think; quite the contrary, they tend to mutually define each other, constructing the one as an expression of the other.

Clear-cut oppositions between concepts, then, derive from ideological constructions of literary history. Ideas are associated with one movement or epoch and as a result, other movements or epochs must be construed as the expression of other, often opposing ideas. However, the texts of one epoch or another tend to present a much more complex relation to specific ideas or concepts which are often *transepochal*, reappearing throughout history in ever-changing manifestations. Nevertheless, when we as literary scholars look at a particular segment of history, say the late eighteenth century, with the aim of narrating a good story, we are likely to overlook the "transepo-chality" of ideas and to pigeonhole Classicism as completeness (*Vol-lendung*) and Romanticism as infinity (*Unendlichkeit*).³

It seems that our approach to the literatures of the past is governed by various hegemonic paradigms, "selective traditions" (Raymond Williams) or "allegorical master narratives" (Fredric Jameson)⁴ whereby we order the exceedingly multifaceted expressions that we come across. These narratives of history are never just narratives but are inevitably teleological and thus ideological. They tell the stories of

2 See Mitchell 1986, 47 ff. et passim.

3 Cf. Strich 1949.

4 Williams 1980, 39, and Jameson 1981, 28.

ideals and utopias, of catastrophes and animosity. We use them to explain, justify or criticise our current situation. Thus, literature is always more than just literature, at least not in literary history that interprets texts as symptoms of another story.

More than any other epoch in literary history, Romanticism is defined by the ideological view that is currently dominant. Thus, for the better part of the nineteenth century, the Romantics were construed as diehard reactionaries, obsessed with the Catholic inheritance of the Middle Ages. The ferocious attacks in Heinrich Heine's *Die romantische Schule* (1833) and Theodor Echtermeyer and Arnold Ruge's *Der Protestantismus und die Romantik* (1839) were perhaps the most eloquent expressions of the hegemonic anti-Romantic tradition, which remained in force far into the twentieth century. Georg Lukács 1947 essay on "Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur" is perhaps the latest expression of the long history of anti-Romanticism,⁵ although even today critics, Hermann Kurzke for instance, construe the Romantics as politically ignorant servants of the reaction.⁶

What is more, the Romantics themselves were deeply engaged in the ideological construction of literary history in general and of the contemporary epoch in particular. In fact, they involve more or less the entire history – from Greek antiquity, via the Middle Ages, to the French Revolution – with the ambition to articulate their own political and moral ideals. The romantic, originally not a term that pertained to the (neo-)Romantics themselves but to the art and literature of the Middle Ages, constituted the antithesis of the classical, particular the Greek; whereas the classical was associated with objectivity, absoluteness and universality, the artificial poetry (*Kunstpoesie*) of the post-classical age was seen as typically subjective, incomplete and particular.⁷ Soon, however, the term "romantic" came to denote a more specific dimension of the post-classical literature, namely the works of Dante, Ariosto, Tasso, Shakespeare and Cervantes.⁸ Friedrich Schlegel saw the need for a concept that referred to "das Wesentlich-moderne,"⁹ which clearly was an implicit self-definition of the young generation and an equally implicit critique of the contemporary literary landscape. *Das Romantische* denoted literature written in romance languages, the romantic-fantastic, the novel (*Roman*), which, at least to Schlegel's mind, were characteristics foreign to classical literature.

5 Lukács 1964.

6 See Kurzke 2001.

7 See Schlegel 1979, 205–216.

8 See Wellek 1963, 131 ff.

9 To August Wilhelm Schlegel, the 27th of February 1794 (Schlegel 1987, 185).

There were, he acknowledges, trends in modern, post-classical poetry that did not represent the anti-classical romantic poetry. Nevertheless, the romantic constituted "ein Element der Poesie, das mehr oder minder herrschen und zurücktreten, aber nie ganz fehlen darf."¹⁰ As a matter of fact, poetry after the death of Shakespeare and Cervantes seemed to have departed from the romantic path, and thus, contemporary literature, Schlegel argued, should resurrect the essentially modern, the romantic.¹¹

As a backdrop to the discussion of the classical versus the romantic we find the French Revolution, whose profound influence on the young generation of the 1790s cannot be overestimated. Schlegel's words, that "[d]ie Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre, und Goethes Meister" were "die größten Tendenzen des Zeitalters,"¹² are often quoted as proof of the romantics' revolutionary tenor. However, just as important was the almost unison conversion to Catholicism and the reactionary turn of the early 1800s. Rather than being *either* progressive *or* reactionary, Romanticism seems to harbour a multitude of even contradictory ideological tendencies. As Klaus Peter has shown, Friedrich Schlegel's moral progressivism is intimately connected to his political reaction: his extremely inflated moral ambitions were unrealisable in reality and this resulted in a political reaction.¹³

* * *

The six essays collected here all aim at disclosing and scrutinizing the ideological constructions of German Romanticism, from the Romantics' own attempt to define themselves to the academic endeavours of twenty-first-century criticism. To be sure, the contributors all emphasise the difficulties associated with reducing Romanticism to either reaction or progression. The reader will find that there is a mutual understanding of the conflicts and contradictions inherent in Romantic thinking, which of course is why the period in question still attracts our attention. The interpretations in this volume, whether they focus on the romantics' self-construction of their place in history, or present-day scholarship dealing with essence of Romanticism, emphasise the ideological constructiveness of Romanticism, the fact that

10 Schlegel 1967a, 335.

11 Eichner 1972, 108-115.

12 Schlegel 1967b, 198.

13 Peter 2007, 51-58.

they and we constantly strive to define and delimit the idea of the romantic.

Taking her point of departure in Frederick Beiser's radical reinterpretation of early German Romanticism, Anna Cullhed underscores that, if we are to completely grasp the range of the Romantic revolution, we need an equally radical and historical reinterpretation of the concepts of the Enlightenment and poetry. Beiser construes early Romanticism as primarily a philosophical and political reorientation – rather than as an poetic one – for which literary scholars have not been able to fully account. Cullhed argues that Beiser does not historicise the concept of poetry sufficiently enough, and that accordingly, he misapprehends its philosophical and political origin. Poetry was never, neither during the Enlightenment, nor during the Romantic period, construed in opposition to philosophy or ethics but rather subsumed under them. Prior to the Romantic revolution, poetry was viewed first and foremost as a specific use of language in general, which explains its close connection with philosophical, rhetorical and political uses. August Wilhelm Schlegel's articulation of the romantic idea of poetry in the early lectures on art and poetry suggests a similar unity of historical and scientific perspectives in poetic.

In the second essay, Andreas Kubik investigates Novalis' utopian project of "Romantisierung" and how it is articulated in the influential speech "Die Christenheit oder Europa." Seeing that Novalis does not operate with empirical historical entities, that is the Middle Ages as a definable period in history, the interpretation of medieval Catholicism is not so much a historical account as it is a utopian view projected into the future. However, he does not consider the past a utopia in itself but rather an original, pre-modern condition. The process of "Romantisierung" requires a revolutionary transformation, which Novalis finds in the Reformation, which he construes as originally – as a pure concept (*reiner Begriff*) – a movement of protest and revolution. This protest is soon deprived of its potentiality, and with the Enlightenment the negative trend – namely, the separation of religion and politics since the Reformation and the deterioration of religiosity – is cemented. Nevertheless, the contemporary religious anarchy constitutes the very condition of a new religious world order. As a result, Novalis' conception of Christianity is extremely broad, transcending both dogmas and contemporary ideas of the church. His future Europe, Kubik concludes, endorses the piety and community of the people.

Roland Lysell's contribution is an analysis of another paradigmatic text in the history of the reception of German Romanticism: Mme de Staël's *De l'Allemagne* (1810). Lysell focuses on Staël's opinions on drama, which are torn between her devotion of the German spirit, on the one hand, and her profound knowledge of French classicist drama, on the other. The German texts are in fact read through the eyes of French classicism, which enables Staël to praise such qualities as the three unities (the unity of action in particular), the separation of tragedy and comedy and the use of theatrical techniques. Although German drama is praised for its emphasis on truth, sincerity, naturalness and elaboration of dramatic characters, it is criticized for lacking the unity of action and for missing out on the importance of dramatic effects. Mme de Staël criticizes the French for being too superficial and for disregarding the whole as they concentrate on immediate effects, but she never abandons the French emphasis on knowledge of theatrical technique. As a result, she celebrates the French acting tradition but is more sceptical about the German. Imagination, Lysell concludes, must always be accompanied by art, and nature seems more natural when it is reached through art, something Staël was well aware of, being a playwright herself.

The problematic and ideologically biased reception of Heinrich von Kleist's work in Sweden is the topic of Gernot Müller's essay. Although he was appreciated for his comedies, during the entire eighteenth century Kleist was primarily seen as an exponent of the negative, unwholesome aspects of Romanticism to which already Goethe had drawn attention. In August Stjernstedt's dissertation, *Heinrich von Kleist och hans poesi* ("Heinrich von Kleist and his poetry," 1869) which essentially paraphrased the rather derogatory reception of the poet's work in Germany, Kleist, having committed suicide, is depicted as the ultimate personification of Romantic unsoundness. However, in the early twentieth century the literary scholar and critic, Fredrik Böök, was able, at least for a short period, to transform the image of Kleist in Sweden. Focusing on political tendencies in the oeuvre, particular on nationalism, Böök portrays Kleist as a nationalist – and as it turns out, classical – writer, whose work is epitomized by clarity and plasticity, rather than as a cosmopolitan Romantic. Unfortunately, Böök's ideological association of Kleist with the ideas of 1914, just as the equally ideological conception during the nineteenth century of Kleist as unsoundly suicidal was devastating for his reputation in Sweden.

Thomas Mann's oeuvre, Todd Kontje shows in the fifth essay, reveals the ideological contradictions that constitute the very essence of the long history of the reception of German Romanticism. Throughout his life, Kontje argues, Mann never changed his political views which were consistent with ideas already present in the Romantic age, at least not in any profound sense. Among the Romantics he sees the contradiction between, on the one hand, a progressive embrace of democracy and cosmopolitanism and, on the other hand, a reactionary fascination with violence, myth and anti-Semitism. In Mann's work this contradiction is manifest in its opposition to National Socialism and the simultaneous mystification of the German soul that led him to demonise the enemies of Germany. Mann's conception of German cosmopolitanism constitutes a benign alternative to modern European nationalism and imperialism as well as a dangerous obsession with the dark sides of man. The protagonist in *Doktor Faustus*, Adrian Leverkühn, embodies the two forms of cosmopolitanism; he refrains from notions of ethnic purity untouched by foreign influences, but at the same time he is inspired by the "chthonic cosmopolitanism" of Romanticism, in which the foreign is associated with sexuality, violence, irrationality and artistic genius.

Mattias Pirholt, finally, discusses how critics have attempted to order German Romanticism in general and early Romanticism (*Frühromantik*) in particular in the master narrative of European modernity. According to some critics Romanticism constitutes the continuation or even the fulfilment of the ideas of the Enlightenment, whereas others consider it a fundamental break with the rationalism of the eighteenth century. Analogously, the Romantics have been construed as either revolutionaries or reactionaries and, as a result, as either positive agents in the progressive history of modernity or as a members of a parenthesis or a backlash in history. When it comes to aesthetics and the ideal of mimesis, literary historians are unisonous, constructing Romanticism as a break with tradition and as completely new aesthetic expression. However, the definition of romantic aesthetics as anti-mimetic as well may be seen in the light of the master narrative of modernity, where mimesis, the imitation of nature, points to the problematic relation of the subject to the world of objects. The mimetic taboo of modern bourgeois society (Adorno) should be construed as an attempt to liberate the subject from nature.

Bibliography

- Eichner, Hans, "Romantisch - Romantik - Romantiker," *"Romantic" and Its Cognates. The European History of a Word*, ed. Hans Eichner (Manchester: Manchester University Press, 1972), 98–156.
- Jameson, Fredric, *The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act* (Ithaca, NJ: Cornell University Press, 1981).
- Jauß, Hans Robert, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970).
- Kurzke, Hermann, "Romantik und Konservatismus," *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische Zeit* 61 (2001), 55–66.
- Mitchell, W. J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1986).
- Lukács, Georg, "Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur" (1947), *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur* (Neuwied & Berlin: Luchterhand, [1953] 1964), 15–135.
- Peter, Klaus, "Die politische Romantik in Deutschland" (1985), *Problemfeld Romantik. Aufsätze zu einer spezifisch deutschen Vergangenheit*, Neue Bremer Beiträge, vol. 14 (Heidelberg: Winter, 2007), 47–88.
- Schlegel, Friedrich, "Brief über den Roman" (1800), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 2, *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, ed. Hans Eichner (Paderborn etc.: Schöningh, 1967), 329–339 [= 1967a].
- Schlegel, Friedrich, "Fragmente" (1798), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 2, *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, ed. Hans Eichner (Paderborn etc.: Schöningh, 1967), 165–256 [= 1967b].
- Schlegel, Friedrich, *Studium der Poesie der Griechen (1795–1797)*, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 1, *Studien des klassischen Altertums*, ed. Ernst Behler (Paderborn etc.: Schöningh, 1979), 205–367.
- Schlegel, Friedrich, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 23, *Bis zur Begründung der romantischen Schule. 15 September 1788–15. Juli 1797*, ed. Ernst Behler (Paderborn etc.: Schöningh, 1987).
- Strich, Fritz, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, 4th ed. (Bern: Francke, [1922] 1949).
- Wellek, René, "The Concept of Romanticism in Literary History," *Concepts of Criticism*, ed. Stephen G. Nichols, Jr. (New Haven, NJ & London: Yale University Press, 1963), 128–198.
- Williams, Raymond, "Base and Superstructure in Marxist Cultural Theory" (1973), *Problems in Materialism and Culture. Selected Essays* (London: Verso, 1980), 31–49.

Anna Cullhed

Poetry and Philosophy
Enlightenment, Romanticism, and
A. W. Schlegel's Jena Lectures

The concept of Romanticism was a topic of continuous debate between historians and philosophers during the twentieth century. Arthur O. Lovejoy's and René Wellek's dispute about the nature and meaning of Romanticism is famous. Lovejoy argued in 1924 that the term had lost a unified meaning in "On the Discrimination of Romanticisms". However, in his 1949 essay "The Concept of Romanticism in Literary History" Wellek maintained an idea of a unified European concept of Romanticism.¹ The issue has since then been addressed anew in books and essays in English and in German and in many other languages, and it has been transformed by various critical approaches – not least postmodernism – into a broader discussion about historicity, gender, and, indeed, ideology. Romanticism has finally emerged in the plural sense as Romanticisms, not in Lovejoy's sense but as a consequence of the theoretical developments of the second half of the twentieth century. The plurality of Romanticism emerges from a criticism of the very kind of concepts that Romanticism has come to represent and not so much from a change of criteria defining the movement. It is primarily the monolithic history of the Western world, neatly divided into clear-cut epochs, that has been challenged. A summary of the discussions of the twentieth century suggests that the very concepts are more often seen as dead ends, or, rather the historical epistemology they suggest is.

The preceding period, the Enlightenment, has been the object of similar debates and theoretical shifts of focus. Lately, in defining the concept historians in different fields have focused on practices and not on immaterial "ideas". The concept has also been presented as a more inclusive set of cultural artefacts and conventions. One of the important shifts of emphasis is the challenge to the eighteenth century as the "Age of Reason". The Danish literary historian, Thomas Bredsdorff, summarises this trend with his proposal that the Kantian

1 Lovejoy 1948, 228–253; Wellek 1963, 128–198.

sapere aude should be supplemented with *sentire aude*. The combination of the keywords “dare to use your reason” together with “dare to use your sensibility” offers an inclusive definition of the Enlightenment, a definition that does not exclude the radical religious movements of the period.²

The concepts of the Enlightenment and Romanticism have both been affected by the scholarly trends of the twentieth century. One of the most apparent results is that the binary opposition between Enlightenment reason and Romantic emotion is rejected, and for valid reasons. Further, the scholarship of the last decades has emphasised the multiplicity of critical points of view, and the emergence of several histories, instead of the essentialist concepts of specific epochs.

Despite the dissolution of teleological modes of history and of the notion of a master history, the decades before and after 1800 have maintained a privileged position in European intellectual history. Irrespective of the assessment of the concepts of Enlightenment and Romanticism, the turn of the century is continuously defined as an era of decisive change. The age of revolutions, the period that turned from gender to biological sex, the end of rhetoric, the *Sattelzeit* – as it has recently been termed – seems to have an appeal to scholars of various disciplines, despite obvious differences between different language areas, and between ideological positions.³ It is as if a sound scepticism with regard to history as a neat succession of epochs characterised as binary oppositions tends to evaporate in contact with the sources of the period in question.

The appeal of early Romanticism in Germany is proven anew by the many scholars who return to the fragments, the poetry, the novels, and the various treatises by the productive group centred in Jena. It is evident that the circle is perceived as provocative, and that it inspires historians of many disciplines. The purpose of this study is to address the ideological status of the texts of early German Romanticism as one aspect of their historicity.

2 Bredsdorff 2003, 208. It is difficult to find a precise translation of the Latin words, originally from Horace's *Epistulae* (1.2.40), that retains the brevity of the original and the complementary character of *sapere* and *sentire*. Bredsdorff's definition of the Enlightenment, however, should not be interpreted as if *sapere* and *sentire* functioned as binary oppositions. His inclusion is rather a recognition that several factors contribute to human knowledge and that they were equally invested with epistemological value in the eighteenth century.

3 See for example Laqueur 2001, *passim*, Bender & Wellbery 1990, 3–39, Koselleck 1972, XV.

Frederick C. Beiser's Imperative

Frederick C. Beiser's keenly argued book, *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism* from 2003, is the starting point for my discussion on the ideological dimensions of the early Romantics. As an introduction to German Romanticism, the book is directed mainly to an English speaking audience that is not familiar with the German sources. Beiser's aim is to discuss the concept of *romantische Poesie*, Romantic poetry, established by the youthful Jena circle in the few years between 1797 to 1801. Among the central figures were the Schlegel brothers, F. W. J. Schelling, F. D. Schleiermacher, Ludwig Tieck, and Friedrich von Hardenberg, "Novalis". The main problem with definitions of *Frühromantik* in the scholarship of the last hundred years is, according to Beiser, the "academic division of labor."⁴ Philosophers have, mistakenly, left the area to literary scholars, and literary scholars have failed to recognise the "fundamental metaphysical, epistemological, ethical, and political ideas that are the real foundation of early Romanticism". Beiser's conclusion is as well phrased as it is pointed: "As a result, philosophers have narrow intellectual horizons, while literary scholars have a very amateurish understanding of their subject."⁵

Being a literary scholar, I have every reason to feel humbled by Beiser's diagnosis of current interpretations of the Jena circle.⁶ I readily admit that his argument is convincing, but I would like to continue the discussion from a slightly different angle with the aim of adding to and extending his interpretation. It is, in my view, important to scrutinise some of the very fundamental concepts of Beiser's investigation, in order to attain a richer understanding of their historicity. First of all, I would like to concentrate on the concept of poetry, a concept central to Beiser and, indeed, to the German Romantics. The interrelation between poetry and the fine arts is an additional aspect of this first line of argument. Second, I would like to discuss the

4 Beiser 2006, 8.

5 Beiser 2006, 8.

6 In my dissertation I discussed 18th-century poetics along with the treatises by the early Romantics focussing on the lyric genre. Admittedly, I underestimated the metaphysical aspects of Romantic aesthetics and conducted a rather narrow textual analysis of their theoretical texts. This paper is an attempt to reconsider the relationship between the sources. On the one hand, I still insist on the relevance of close readings of theoretical texts and the possibility of reading against the grain. On the other hand, I see the necessity to provide a contextual reading that does not neglect the overarching philosophical system. For more information on the sources in question, see Cullhed 2002.

epochal designation *Aufklärung*, Enlightenment, the concept that Beiser needs as the point of comparison for his assessment of the *Frühromantik*. In his 2009 book, *Diotima's Children. German Aesthetic Rationalism from Leibniz to Lessing*, Beiser discusses several important eighteenth-century thinkers and makes an unequivocal assessment of the Enlightenment; that is that it coincides with “the sovereignty of reason”.⁷ In the following, my discussion of poetry and of the decades preceding the ominous years of the 1790s, will be intertwined. I shall focus on specific aspects that arise from Beiser’s book of 2003 and in each case relate them to the two overarching issues, poetry and the turn from the era of Enlightenment to the era of early Romanticism.

As the Romantic point of comparison I shall refer to A. W. Schlegel’s lectures, held in Jena in 1798–1799.⁸ They represent one of the earliest attempts to present the new theories to an audience used to the eclectic lectures of professors such as Johann Joachim Eschenburg and familiar with the entries in Johann Georg Sulzer’s *Allgemeine Theorie der schönen Künste* from 1771–1774. The Jena lectures thus serve as an example of how the early Romantics began their revolutionary task of transforming the discussion about poetry, art, and philosophy. They also serve as a reminder of the continuity that exists between Schlegel and his predecessors. This question needs some further elaboration, as Claudia Becker has shown in her book on Schlegel’s aesthetic theory, *“Naturgeschichte der Kunst”. August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik* (1998).⁹ Becker argues for a nuanced discussion of the position ascribed to Schlegel in the usual history of epochal labels. It is important to bear in mind the vanguard position adopted by the young Romantics, and their conscious attempt to present their views as groundbreaking. But even with respect to the partial continuity and revolutionary self-consciousness of this group of young men, I agree with Beiser that their theories represented an outline of human existence that was in several respects a novelty.

In what sense are Enlightenment and Romanticism to be interpreted as opposites and how are they related? Beiser acknowledges the “misleading oversimplification” of commonplace definitions of Romanticism as a contrast to the Enlightenment.¹⁰ His argument could be extended to the definition of the Enlightenment. A short comment about the German philosopher and author of a poetics Jo-

7 Beiser 2009, 24.

8 Schlegel 1989, henceforth referred to in the main text as *ASW V*.

9 Becker 1998, *passim*.

10 Beiser 2006, 44.

hann Christoph Gottsched will serve as an example of the way the preceding era is introduced in Beiser's book. In other words, Beiser contrasts the work of the early Romantics with "the utilitarian aesthetics of Gottsched, who had made art serve moral and political ends."¹¹

In *Diotima's Children* (2009) Beiser turns to Gottsched's work under the *aegis* of aesthetics.¹² But, from a historical point of view to use the term "aesthetics" for Gottsched's work may be misleading. Gottsched's major work on poetry, *Versuch einer Critischen Dichtkunst* from 1730, with several new editions during the following decades, is rather to be seen as a rational poetics within the tradition that defined poetry and eloquence as sister arts.¹³ It should come as no surprise that Gottsched two years earlier wrote a handbook in rhetoric, *Ausführliche Redekunst* (1728). As professor of philosophy he had also published a German metaphysics, based on Christian Wolff's Latin treatise.

Beiser is well aware of the problem of anachronisms and dwells on the choice of terminology in his book about the earlier eighteenth century.¹⁴ However, his choice of term in *The Romantic Imperative* seems to suggest that Gottsched proposed a system of fine arts. This is not the case – his poetics relies on Horace's *Ars poetica* and solely discusses poetry as *eloquentia ligata*, eloquence in verse. Horace's contested statement *ut pictura poesis* certainly inspired comparisons between painting and poetry, but its influence on theories about the relationship between the arts is a complex matter that reaches beyond the focus of this paper. In Gottsched's view, poetry was defined as a specific use of language, and he did not enter into a thorough discussion of the relationship between the fine arts. The comparisons he makes between poetry and the other arts are very concise and introductory. They are to be seen as part of the Aristotelian tradition of definitions, where a subject matter is positioned in relation to its cognates. The "liberal arts", mentioned by Gottsched, seem to function as a very basic classification that was common within the educational institutions

11 Beiser 2006, 41.

12 Beiser 2009, 72–100. Beiser's account of Gottsched's aesthetics is certainly nuanced and he defends the German rationalist from his often one-sided critics.

13 Gottsched 1751, *passim*.

14 For example, Beiser argues that Wolff should be included in a history of aesthetics. Wolff did not use the specific term aesthetics, but thanks to the importance he gave to the arts – "understood in the broad classical sense", Beiser adds – his philosophy is fundamental to the eighteenth century. Beiser 2009, 45 ff. (quotation, 47).

of the time.¹⁵ Therefore, the term “art” is inaccurate as a description of the subject matter of Gottsched’s treatise, just as “aesthetics” suggests a theoretical foundation that was non-existent in 1730.

The kind of description of eighteenth-century poetry Beiser briefly suggests in his comparison between Gottsched and the *Frühromantik* is much influenced by historical hindsight and the construction of early Romanticism as the opposite of the preceding era. While I completely agree with Beiser that early German Romanticism did form a very specific and “new” theory of poetry, embedded in a general philosophy, I find it important to try to investigate the competing views of poetry and the arts during the eighteenth century. Our attention to the scope of the Romantic theory of poetry needs to be extended to the preceding era. Beiser devotes a chapter to the relationship between the *Aufklärung* and early Romanticism, where he emphasises differences between phases and representatives of Romanticism but represents Enlightenment thought without these kinds of nuances.¹⁶ Similarly, his outline of eighteenth-century rationalism in *Diotima’s Children* comes to halt before the 1790s and the developments in Jena.¹⁷

The idea of successive intellectual movements has the pedagogical advantage of succinctness, but has to be treated with great caution. Completely opposed movements tend to exist side by side, at least for a certain time. Gottsched’s 1730 poetics, for example, re-appeared in the 1750s with new introductions where he took the opportunity to continue the debate with his opponents.¹⁸ His views on the founda-

15 Beiser writes that the modern concept of the fine arts was accepted in the mid-eighteenth century. He refers to the older distinction between manual arts, “which worked with the hands” and the liberal arts, “which used the mind”. Beiser 2009, 46.

16 Beiser 2006, 43–55. Beiser’s starting point is a consensus “that the old antithesis is no longer tenable” (45). Within the short chapter the Enlightenment is represented by the French *philosophes* and the Berlin *Aufklärer* and defined by “fundamental values” such as radical criticism, individuality, and *Bildung* (46 f.). In Beiser’s outline, the Enlightenment functions as a necessary and fairly stable background for the issues discussed by the early Romantics and he concludes as follows (55): “Like a phoenix, the *Aufklärung* was consumed by its own flames. From its ashes arose romanticism.” In 2009 Beiser equates the Enlightenment with “the sovereignty of reason”. Beiser 2009, 24.

17 Beiser’s use of the term “proto-Romantic” about the Swiss critics conceals the question of how their standpoints functioned within the current system of knowledge. Beiser 2009, 113.

18 Gottsched’s introduction to the 4th ed. of 1751 ends in a polemic note: “Wie nämlich meine Dichtkunst itzo ist, so soll sie bleiben: meine Widerbeller mögen sagen, was sie wollen.” Gottsched 1751, XII.

tions of poetry did not change, however, even though he revised parts of the handbook.

The existence of competing and co-existing trends is not unique for the eighteenth century, but this tendency was strengthened by the ideal of continuous debate as a means to enhance knowledge. In compilations and eclectic handbooks for educational use, conflicting theories and entirely incompatible statements often existed side by side. Changes that to us seem revolutionary were often expressed within the framework of a discussion that still incorporated Aristotle and Horace into the exchange of views, and used the same concepts that were provided by the ancient authorities. These factors contribute to making the relationship between the Enlightenment and early German Romanticism a challenging subject.¹⁹

Poetry and the Enlightenment

In their curricula academic literary studies seemingly present “poetry”, or “literature”, as a homogeneous concept and outline a coherent history of the Western world for the last two thousand years. A superficial organisational order of educational disciplines tends to suggest a corresponding order in the field of study. But one of the tasks of academic teaching is to counteract this kind of simplified unity. To neglect the historical dimension of terms used is particularly problematic in the study of the late eighteenth and the early nineteenth centuries, as I propose to show. But, as long as a relevant context is provided and with the shifting meaning of the term, poetry, in mind, it should be possible to discuss elaborate uses of language from different eras..

It is not only the formal criteria for poetry that are of interest for a historically accurate definition of the term. It is even more important to try to assess the position of poetry on the map of the disciplines as well as its ideological status. Beiser’s elaboration of the philosophical and indeed political aspects of the early Romantic concept of poetry has to be supplemented with the views on this matter connected to the *Aufklärung*. Otherwise it will prove difficult to discuss the relationship between the theories of the Jena group and their predecessors.

19 For a more extensive discussion of epochal labels and their ontological and pedagogical status, see Cullhed 2002, 308-317.

Enlightenment poetry and early Romantic poetry alike were ideological and strove to serve certain purposes – the fundamental differences between them have to be sought in how they positioned poetry in relation to other areas of knowledge, or art, and how they defined the purpose of art.

So far, I have used the term “poetry” when Beiser uses the term “art”, as he does when discussing Gottsched’s poetics. This is, in fact, one of the key questions to the understanding of the historical position of early German Romanticism. In the eighteenth century, both the concept of poetry and that of art appeared in new settings that fundamentally changed their meaning and their interrelation.

Let us take a closer look at the characteristics of poetry during the eighteenth century and the position claimed by the discipline of poetics. Since the poetry of the eighteenth century is often described in terms of its rhetoric as a message serving a certain purpose defined by the specific occasion, it follows that it is to be regarded as ideological. Poetry served political power, the church, and other institutions, and the poet had to be ready to adapt his or her work to any ideology and any patron. Poetry was a part of ceremonies affirming the legitimacy of power but also functioned in various subversive contexts. It is evident that some poets saw themselves as independent from institutions of power and sought authority from other sources, such as Divine inspiration. Poetry was partly communal, partly appreciated in settings where a single reader conversed with a single text, in an increasingly market oriented social structure. Poetry thrived within society, in religious and political contexts, and its nature, its use and scope was a constant matter of dispute between professors of various disciplines, between the academies, and contributors to the emerging press.

The attempt by the Romantics to emphasise the political aspects of poetry as an integral part of society was certainly not new. It was rather their specific manner of combining this aspect with an overarching philosophy that separates them from their predecessors. The very bluntness of eighteenth-century ideological poetry is Schlegel’s target when criticising a play: “Is there really no other way to improve humanity than spoiling its taste?” (Beiser’s translation.)²⁰ Schegel and his group aimed at the combination of artistic excellence with the philosophical, political and moral foundations of art. Eighteenth-century moral philosophy that embraced poetry and a number

20 Beiser 2006, 42; Schlegel 1847, 65: “Giebt es denn wirklich kein andres Mittel die Menschen zu beßern, als ihren Geschmack zu verderben?”

of other activities was depreciated by Schlegel, but his interpretation is very biased. It would be quite possible to find examples of eighteenth-century poetry that combine a subtle philosophical world view with poetic quality.

While the term poetry generally comprised every utterance written in verse during the eighteenth century, prose was usually defined as part of the discipline of rhetoric. It is important to remember that most plays were written in verse – such as the disappointing play that Schlegel saw – and consequently defined as poetry, while fictional prose was seen as an exception in the eighteenth century. The novel had become a popular genre during the century, but it still struggled for an acceptance within the framework of eighteenth-century poetics. In contrast to tragedy, the novel lacked the authority given to genres with a lineage from classical antiquity.²¹

Poetry and prose, and their theoretical cognates poetics and rhetoric, were often defined as two sides of an overarching definition of linguistic utterances as *oratio*, speech. We have met with this view in Gottsched's treatise on poetics. To Cicero, rhetoric was the principal concept; and poetry became a special case, defined as speech in verse form.²² Beiser points out that Friedrich Schlegel in his early years accepted the prose-verse distinction.²³ With all due respect for the difficulty of comparing the systematic structure of the earlier poetics with the aesthetics of absolute idealism, the novel as a genre, as we know, turned into a key concept for the early Romantics.

In the handbooks of the second half of the eighteenth century, poetry was positioned in relation to other fields of knowledge as well.²⁴ Based on criteria proposed by the classical authorities, poetry was defined according to its means, modes and objects of imitation. For example, poetry was defined as an art using arbitrary signs, just like music. With the help of varying criteria a number of possible subdivisions and combinations were suggested. Many of the handbooks offered parallel and incompatible combinations that functioned more

21 On the theoretical position of the novel in eighteenth- and nineteenth-century rhetoric and poetics, see Gustafsson 2002, *passim*.

22 Gustafsson 2002, 54 ff., Cullhed (forthcoming), 2: "Neither Aristotle, nor Quintilian, defined poetry according to the verse criterion – a *versificator*, a verse maker, was not necessarily a *poeta*, a poet. These two traditions, the Aristotelian (and Quintilian) that separated rhetoric and poetics and the Ciceronian that saw poetry as a special case of eloquence, competed well into the eighteenth century."

23 Beiser 2006, 14.

24 On the characteristics of 18th-century poetics, see Cullhed 2002, chapter 1.

as an outline of previous suggestions than as a decisive alternative theory.²⁵

This way of describing the poetry of the late eighteenth century makes the alternative posed by the *Frühromantik* look slightly different. The context is not only that of a strict utilitarian aesthetic represented by Gottsched as Beiser suggests. The purpose of poetry was under constant discussion. A good example is the debate between Gottsched and the *Zürcher*, Bodmer and Breitinger, and their heated discussion about the supernatural as a subject for poetry. In fact, Beiser comments on the “bitter quarrel” and concludes that it “is better seen as a conflict about ideology rather than aesthetics”.²⁶ Beiser creates a separation between the two concepts. On the contrary, I would suggest that the quarrel confirms the strong bonds between aesthetics, the term Beiser prefers, and ideology as inherent aspects of the definition of poetry. Klopstock, finally, elaborated his ideas regarding “holy poetry” and met with enthusiastic supporters as well as harsh criticism.²⁷ In this case, it was the relationship between poetry and revelation that was at stake, that is, how poetry was related to religion. The discussion about poetry was extended to the field of theology. Many of the radical Protestant movements insisted on the fundamental importance of emotions as sources of knowledge. That poetry played an important part in religious services, especially combined with music, was evident. Hymns, oratorios and cantatas conveyed emotional and religious messages to the audience. The quarrels just mentioned reveal deeper philosophical concerns: the nature of human communication, the relationship between humankind and a supernatural sphere, and the nature of poetry in relation to other arts and human activities.

Beiser touches on the conflict between Gottsched and the Zürich school in his book *The Fate of Reason. German Philosophy from Kant to Fichte* (1987) and concludes that the opponents, after all, agreed on “the sanctity of aesthetic norms”.²⁸ However, even though Bodmer, Breitinger, and Gottsched did not make a full break with the traditional normative poetics, they certainly disagreed on the limits of poetical inspiration. Their disagreement had an important impact on the contemporary discussion about the relationship between poetry and

25 Cf. Cullhed 2002, part 2.

26 Beiser 2009, 107.

27 For an overview of Klopstock’s views and his position in 18th-century poetics, see Kemper 1997, 417–422. On lyric poetry and religion, see Cullhed 2002, 286–302.

28 Beiser 1987, 34. In his 2009 book, Beiser concludes that the debate led to a “break with the Enlightenment”. Beiser 2009, 105, 116.

religious revelation. I suggest that this kind of discussion did contribute to reconsiderations of how to organise human activities, how to assess knowledge, and how far a normative theory of poetry could be taken. And it would certainly be misleading to describe the aesthetics of early German Romanticism as completely rejecting all norms of art.

Poetry, Rhetoric, and Aesthetics

One of the main ways of understanding poetry was as a special form of speech, as I have already mentioned. According to this definition, poetry was not primarily defined as a member of a group of fine arts. The idea of a set of fine arts became generally accepted during the eighteenth century, for example influenced by the French author Charles Batteux.²⁹ For poetry it meant that an increasing gap opened between the "sister arts," eloquence and poetry.³⁰ Alexander Gottlieb Baumgarten's Latin treatises on aesthetics were presented in German by his disciple Georg Friedrich Meier. Their appreciation of the so-called lower faculties of the soul united poetry, painting, music, and so forth, as representations of sensate perfection. Baumgarten's strictly logical treatises were soon combined with British empirical theories of the mind in an enthusiastic embracement of emotional expression.

Poetry, as a distinctly ideological activity, was thus shoved from the neighbourhood of rhetoric towards the philosophical rigour of Baumgarten's aesthetics, and further to the popularised psychology of the British empiricists, subjecting it to the eclectic stance of the individual eighteenth-century professor. The second half of the century can very well be analysed as a time of crisis for the definition of poetry, and – indeed – for the map of science and knowledge.³¹ It does not take a Foucauldian perspective to recognise the fundamental changes that were encouraged by the academies and other intellectual institutions that competed with the often neglected universities. Discussions taking place in periodicals of different kinds contributed to the intense debate about the nature and value of the arts. Poetry turned from being a specific linguistic activity into a vessel for emo-

29 Cf. Beiser 2009, 46.

30 The rather complex relationship between the fine arts and the pair eloquence-poetry in the late eighteenth century is discussed in Cullhed (forthcoming).

31 Beiser suggests a "crisis" of the *Aufklärung* in the 1790s, as a background for the Romantic philosophy. Beiser 2006, 55.

tions. In both cases, both as language and as emotional expression, poetry was embraced by moral philosophy and was meant to serve a specific purpose.

The rhetorical tradition of poetics, that encouraged concise and normative collections of examples during the seventeenth and eighteenth centuries, went side by side with the eighteenth-century handbooks that concentrated on the emotional foundation of poetry and the other arts. The latter kind of handbook, with its aesthetic foundation, seemed to have abandoned a convincing theory of language as the foundation of poetry. These books concentrated on the emotional phase preceding the work of art and also on the emotional response of the audience, but had surprisingly little to say about the poem as a linguistic artefact. Sulzer, for example, describes enthusiasm, *Begeisterung*, in one of his entries. When imagination has transported the artist into a passionate state of mind, he just has to choose between picking up a pen or a brush. The resulting work of art turns out to be either a poem or a painting.³² In contrast to Sulzer's complete disregard for the medium of art, the rhetorical handbooks had a technical slant, providing the poet with long lists of tropes. The late eighteenth century confronted the dilemma of language in new ways. It is evident that Schlegel and the Romantics brought language back to poetics in a new sense, as the foundation for human existence, but also as a factor separating humankind from nature.

Following on an aesthetic definition of poetry as one of the fine arts the epistemological rise of emotions furthered the new assessment of the value and impact of poetry. On the other hand, poetry seemed to lose its linguistic foothold due to its separation from eloquence. The late eighteenth century saw an intense interest in promoting poetry, but failed to contribute a theoretical framework and a suitable theoretical language for communicating these ideals.

Poetry, History, and Language

Poetics in the eighteenth century was a matter of philosophical and ideological subject matter struggling with its relation to the disciplines of rhetoric and aesthetics respectively. The question is how Schlegel approached poetry in his Jena lectures from 1798–1799. How did he relate to the lectures by his many predecessors? In what sense

³² Sulzer 1994, vol. 1, 354 (“Begeisterung”), cf. Cullhed 2010, 9 f.

are the lectures a manifestation of the early Romantics and their new approach to poetry, the arts, and the position of art in human life? In what respect is this revolutionary message discernible in the lectures?

The title of the lectures signals Schlegel's ambition to transport poetics to the realm of philosophy: "Vorlesungen über philosophische Kunstlehre", lectures on the philosophical theory of art. In spite of this ambition, it is evident that poetry occupies a very prominent position. Schlegel begins with more than 100 pages on poetics and concludes with less than ten pages on the other arts. The second part of the Jena lectures consists of the history of the *Kunstlehre*, and there is a concluding section on contemporary theories of art, beginning with Baumgarten; in total about 50 pages.³³

Even though Schlegel begins with poetics, he clearly states that he is concerned with a larger subject matter. The lectures begin with an announcement: "Die Kunst ist Zweck des Menschen an sich, (wobei die Vernunft nicht weiter fragen kann, wozu?) letzter Zweck" (AWS V, 3). With this declaration that art is the final purpose of humankind and beyond reason's question of "for what purpose?", Schlegel cuts the link between political power and art, as it had been manifested, for example, in occasional poetry. His Kantian critique of the purposiveness of art leads to a new purposiveness that is founded in human existence. As Becker puts it, the poetic becomes a synonym of the autonomy of art.³⁴

This first sentence of the lectures points in the direction Beiser indicates, towards the early Romantic theory of understanding art as a far-reaching phenomenon, and not just concerned with poetry in a narrow sense of the term. It poses the question about the link between knowledge and art anew and suggests a tremendous belief in art as a foundation for humankind.

It is evident that Schlegel focuses on poetry, but the concept is in need of elaboration. One of Schlegel's arguments is historical - he suggests a "natural history of art," and this is one reason for the priority of poetry:

Da die Kunst der Töne und Gebärden als natürliche Musik und Mimik anfänglich von der Poesie unzertrennlich war und diese den Mittelpunkt ihrer Vereinigung ausmacht, so muß die Naturgeschichte der Kunst von der Poesie ausgehen. (AWS V, 5)

33 Cf. Becker 1998, chapter 4 on the Jena lectures and their relationship both to Enlightenment poetics and to the ideas of Schlegel's fellow romantics.

34 Becker 1998, 100.

Both the positioning of art as the primary subject matter of the lectures and the focus on the *Naturgeschichte* indicate the specificity of Schlegel's lectures.³⁵ Late eighteenth-century lecturers had indeed begun to include historical aspects offering overviews of poetry from different language areas and from different time periods. Even though these extensions in time and space suggested a shift of focus in the canon of poetry and an increasingly historical mode of structuring knowledge, they were usually just added to existing outlines, in a patch-work fashion. The eclectic theoretical foundation was not shaken by this new emphasis on the historicity of poetry. Schlegel's historical awareness was, in contrast, part of an entire world view, even metaphysics, which was presented as a contrast to his predecessors' contributions to the debate.

In Becker's analysis of Schlegel's art theory, the *Naturgeschichte* plays a fundamental role as a classificatory and at the same time progressive principle.³⁶ This key concept in Becker's study, in Latin *historia naturalis*, was invested with historical meaning in the late eighteenth century. From covering descriptions and systematisations of natural phenomena it came to designate nature as a historical process.

It is evident that in his lectures on the theory of art Schlegel introduced a more thoroughly historical point of view that was incorporated as a fundamental aspect of Romantic philosophy. Eighteenth-century scholars had continued their conversation with Aristotle, undisturbed by the time gap.³⁷ They turned to the Greek and Roman authorities not with awe, but in a creative mode of interpretation that was far from submissive. However, it was almost obligatory for eighteenth century professors to quote Aristotle, or Horace, and to relate their theories to the ancient models, even though they carried their argument far beyond that of the authorities. To Schlegel and his circle, the historical mode of thinking made the old Greeks and Romans part of a specific historical moment, and no longer discussion partners in a never-ending dialogue. It is also obvious that compared to their predecessors the Jena group preferred the Greeks to the Romans, and that they emphasised other parts of the classical heritage. In addition, they constructed an opposition between ancient Greece and modern art. For Schlegel the resulting historical distance led to a fundamental breach in the theoretical discourse on art. While many revolutionary ideas were presented in the eighteenth century under the guise of old concepts, such as imitation, Schlegel and the early

35 Becker 1998, 93 ff.

36 Becker 1998, 19–27.

37 Cf. Cullhed 2002, chapter 1.

Romantics in Germany let go of conceptual commonality, and started anew with a new set of critical concepts.³⁸

Even though, according to the early Romantic dictum, the philosophical and the historical dimensions were not to be separated, Schlegel comments on the problems arising in his introduction to the poetical genres. A strictly “scientific” (*wissenschaftliche*) poetics with the purpose of providing a philosophical principle for the derivation of poetical genres is a first priority. But as Schlegel admits, he chooses the easier path – his discussion of literary genres is based on a historical order, and not on the scientific mode aspired to (*AWS V*, 59).³⁹ That the two levels, the historical and the scientific, should be intertwined is evident, but the reader of the lectures meets with mainly historical analyses interrupted by statements that indicate the underlying philosophical construction. The full elaboration and meaning of the theory seems to be in the process of creation – it is not unfolded in the lectures.

In the lectures, Schlegel subordinated poetics to his philosophical aims through a number of short declarations and he offered his readers a historical poetics, to be followed by a truly scientific theory. He also touches on the eighteenth-century conception of poetry as a specific use of language. In one sense, he reinstates poetry as a linguistic activity, the tool of poetry is language: “Das Werkzeug der Poesie ist Sprache” (*AWS V*, 5).⁴⁰ But he immediately criticises current theories of the origin of human language and how they had jumbled philosophical and historical propositions. Plato, Rousseau, and Herder are mentioned representative of insufficient theoretizing and Schlegel’s own proposal is concise. Human language is coefficient with human existence, “es ist ein erstes Losreißen von der Natur, wodurch der Mensch sich selbst konstituiert” (*AWS V*, 5). Language turns into the criterion for the human, but in contrast to his predecessors, Schlegel splits nature and humankind. In the Jena lectures, as Becker points out, Schlegel did not perceive language as an articulation of emotions which was the view of many eighteenth-century theorists that he had accepted in his earlier writings.⁴¹

Schlegel’s criticism of ideas of the origin of language offers a good example of the structure of the arguments in the lectures. He criticises his predecessors’ lack of philosophical rigour of, makes a concise

38 Cf. Cullhed 2002, 251–258.

39 Schlegel’s elaborations of theory and history especially in the later Wien lectures are discussed by Becker. Becker 1998, 197–215.

40 Cf. Becker 1998, 96 ff.

41 Becker 1998, 97.

judgement of previous theories, and concludes with his own alternative. It can be pointed out that many of his statements at first seem similar to common Enlightenment views, but they are transposed into a new philosophical context that to some extent changes their meaning. The characteristic focus on the productive aspects of existence as a whole – and of poetry as creating language – shines through in Schlegel's statement.⁴² It suggests, as Beiser points out, the aim "to romanticize the world itself."⁴³

The comparison between the Enlightenment view and Schlegel's can be taken a step further. The "primitivism" of the late eighteenth century saw original language as inborn, emotional, and metaphorical, and it praised so-called original poetry from all over the world. Schlegel adjusts this view by emphasising that language also creates the world: "Poesie ist eine bildende Darstellung der innern Empfindungen und der äußern Gegenstände vermittelt der Sprache" (*AWS V*, 7).⁴⁴ Language, metre, and rhythm are defined as fundamental to poetry, and not arbitrarily connected with poetry, as had been suggested in earlier treatises. As the examples indicate, Schlegel's line of argument is primarily historical – his aim is to define poetry and language as essential to human existence within his historico-philosophical system.

Schlegel's lectures reveal a new interest in language. But how did rhetoric, the former sibling of poetics, fare in Schlegel's lectures? In the concluding – and brief – discussion concerning "the other fine arts" rhetoric is defined as related to poetry. They share the same tools and subject matter, but Schlegel prefers to connect rhetoric with architecture. They both serve a specific purpose, but are subject to the overarching goal of all the arts – beauty. To Schlegel, the unity of the fine arts is a priority, and the arts are separated through non-essential criteria (*AWS V*, 119).

In his historical discussion of theories of art Schlegel expands on the rhetorical treatises by Aristotle, Dionysius of Halicarnassus, Cicero, Quintilian, and Horace. The historical outline is yet another sign of the importance of language in connection with a theory of art. To Schlegel, it is relevant to include the rhetorical tradition, since it contains fundamental theories of the relationship between language and philosophy, and – indeed – between language, politics and ethics. Schlegel's sophistication is also revealed in his analysis of the differ-

42 Becker 1998, 99.

43 Beiser 2006, 19.

44 An excellent overview of the eighteenth-century debates on the origin of language, with specific reference to Herder, is found in Beiser 1987, 130–141.

ent kinds of treatises, that lays bare the philosophical status and the purpose of the individual Greek and Roman sources. Schlegel emphasises the fundamental difference between poetry and eloquence at the same time as he offers an initiated historical critique of the ancient treatises.

Schlegel's discussion of rhetoric in the section on "the moderns" is too brief for far-reaching conclusions. It is, however, an example of an alternative estimate of rhetoric if compared to Immanuel Kant's repudiation in the *Kritik der Urteilskraft* of 1790.⁴⁵ It also shows that it was indeed possible to transform not only poetry, but also rhetoric from the point of view of the philosophical aesthetics of early Romanticism, and include it in a set of fine arts. A combination of historical philosophy and a new approach to language made it possible to discuss the traditional sister arts poetry and rhetoric anew.

Poetry and Art

The second part of Schlegel's Jena lectures is concerned with the history of the theory of art and contains the discussion of rhetorical theories mentioned above. It is followed by a section about contemporary theories. In the short introduction to the theory of the arts of "the moderns" it is obvious that Schlegel mainly discusses current theories of poetry, and not the other fine arts. He seems to use the terms aesthetics and poetics as synonyms, and most of the works mentioned concern poetry.

It is quite evident that Schlegel's Jena lectures concentrate on poetry, in quantitative terms as well as in qualitative terms. Poetry is the main subject matter, and poetry is given a key position in the history of humankind. As Schlegel in the lectures does not elaborate on aspirations for a "scientific" version of poetics, readers are faced with a subtle historical analysis of poetics – and rhetoric – with occasional statements concerning the overarching philosophical aesthetics. The return of language as the foundation for absolute aesthetics is evident, but the presentations also retain many characteristics of eighteenth-century poetics. Whereas the ambitions of the Jena circle shine through, their fulfilment is postponed and exists solely in an uncertain future.

45 Kant 1983, 429 ff. (§ 53). Kant criticises *ars oratoria*, but accepts rhetoric as a fine art.

The notion of a crisis in late eighteenth-century poetics and aesthetics is the background for Schlegel's Jena lectures. We meet with reactions to the theories and discussions of the previous decades. To Schlegel, the concept of fine arts was primary, but his lectures mainly concern poetry. In the later Berlin lectures the order is reversed, but the space allotted to poetry by far exceeds the other fine arts. This time, Schlegel chose to begin with a longer discussion of theories of beauty, of the fine arts, followed by a criticism of specific predecessors, such as Edmund Burke and Kant.⁴⁶

In 1798–1799, the priority of poetry is evident, at least on a superficial level. But how was poetry understood in relation to the other arts? Many of Schlegel's statements hover between the demand for a truly philosophical theory and the impossibility of producing this kind of theory – so far. Poetry is certainly offered a key position in the system to be: “Die Poesie ist die allgemeinste unter allen Künsten, wir schreiben daher den übrigen einen poetischen Teil zu” (AWS V, 129). As we know, Schlegel further admits that poetics is not yet a “science” (*Wissenschaft*) in a strict sense. This is yet another very short statement that does not elaborate on the standpoint of the *Frühromantik*, but it indicates the movement towards an ideal poetics that includes all the arts and extends the meaning of poetry beyond a certain art form.

The section “Die anderen schönen Künste” is only seven pages long, but offers a definition of the relationship between the fine arts:

Insofern die Künste schöne Künste sind, sind sie dennoch eins. Die Einteilung kann daher nur in etwas liegen das nicht das Wesen affiziert, in der Art, wie sie Ganze darstellen und den Mitteln der Darstellung. (AWS V, 119)

Schlegel continues by discussing well-known criteria, dividing arts into successive (music, poetry, dance, and acting) and simultaneous forms (architecture, sculpture, painting). Such elaborations are found in late eighteenth-century aesthetics as well. In Schlegel's version, however, the subdivision is seen as arbitrary and subordinated to the general philosophy of art that exceeds the concept of a set of fine arts that were discussed in the second half of the eighteenth century. As Becker suggests, Schlegel's systematisation, especially in the Berlin lectures, is “a respectable outline”.⁴⁷ It is easy to compare it to the

46 On the Berlin lectures, see Becker 1998, chapter 7.

47 Becker 1998, 183.

many post-Baumgarten systems of the fine arts, but it surpasses its predecessors in its scope and the depth of its analysis, Becker claims.⁴⁸

Schlegel's comments on the individual arts reveal profound knowledge of technical as well as historical aspects of each art form. As we have seen, the very brief section on the fine arts does not shake the priority of poetry, but it confirms the function of a serious critique as the possible road to a truly philosophical aesthetics.

Poetry and Philosophy

The close connection between philosophy and poetry that Beiser emphasises as a characteristic of the Jena group is not a new one. The specific purpose of poetry had been explained in relation to an overarching moral philosophy for a long period. However, the philosophy of the early Romantics differed from the earlier tradition. It was also embedded in a clearly vanguard discourse that was based on the binary opposition between predecessors and the new movement.

Let us turn back to Schlegel's Jena lectures for a clarification of some of the standpoints of the *Frühromantik*. I suggest that it is not only the content of the lectures that are indeed revolutionary, but the discursive practice, the tone and approach to his predecessors.

Although Beiser criticises the interpretations by postmodern critics and their focus on the "discourse" and "rhetoric" of the Romantics, I find an analysis of the language of Romantic theory relevant. Beiser connects postmodernist analyses with a confusion between the *esprit systématique* and the *esprit de système*. The Romantics embraced the *esprit systématique* as striving for unity in knowledge, but criticised the *esprit de système* of the Enlightenment, that led to attempts to organise knowledge in a pigeon-hole fashion.⁴⁹ I suggest that the form of the Romantics' aesthetics constitutes one realisation of their all-encompassing ideal. Form is not only a matter of a superficial "rhetoric", but is included in – and not opposed to – their holistic ideal.⁵⁰

48 Becker 1998, 183 f.

49 Beiser 2006, 34, 69.

50 Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy, authors of *The Literary Absolute (L'Absolu littéraire, 1978)*, count among Beiser's adversaries. To Beiser, the postmodern critics have overemphasised the irrational sides of early Romanticism: "Postmodernists stress why the romantics think we cannot have a system; but they understate the romantic demand forever to strive for one." Beiser 2006, 4.

In the second part of the lectures Schlegel turns directly to his predecessors and gives a clear but critical account of their theories. In the section "Geschichte der Kunstlehre. Kritik" he rejects the aesthetics of Baumgarten and his school; they have mistaken "the sensate impressions that the fine arts make on us for the sensuous" (AWS V, 126). Further, the same argument is used to deprecate Kant's usage of the term *ästhetische Urteilskraft*. Schlegel continues with a description of the common designations of the field of knowledge, the terms *Schöne Künste und Wissenschaften* as cognates to the French *belles lettres*, and the moral interpretations of the arts. His alternative is radical in its rejection of the empirical and moral points of departure in current aesthetics and finally he poses the question "Ist eine philosophische Theorie der schönen Künste möglich?" (AWS V, 126). The question is soon answered in the affirmative (AWS V, 127) and Schlegel proposes a new concept of art in a new language:

Eine philosophische Theorie muß sich auf absolute Zwecke des Menschen gründen, wir müssen wissen, daß der Mensch notwendig die Künste treibe. (AWS V, 127)

Art occupies a position in human life not as "pleasure" or moral education, but as a necessity and is connected with the "absolute aim" of humankind. As Beiser emphasises, these statements must not be read as expressions of an un-worldly escapism, but as part of the ethical and political ideals proposed in the form of an aesthetic theory.⁵¹

The philosophical aesthetics Schlegel elaborates in the following is groundbreaking for several reasons. First of all, he differs from mainstream handbooks through his fiercely independent position. While professors, such as Eschenburg, tried eclectically to combine theories from very different traditions and irrespective of their philosophical premises, Schlegel very clearly pinpointed the contradictions between different standpoints. His ideal was a coherent philosophical ideology, encompassing art, and relevant to all aspects of human life.

In many respects, the historical sophistication of the Jena group, led to new results. Art, and poetry, paradoxically became more firmly rooted in society and were seen as part of a historical and political moment. The lyric poetry of ancient Greece, for example, was conceived as political and communal, and not primarily as the escapism of the individual mood. The concept of mythology held a crucial position in the group's understanding of poetry as an entity larger than a

⁵¹ Beiser 2006, 40 ff.

specific use of language.⁵² To the early Romantics, a shared mythology constituted the cultural, even metaphysical, framework for any art, and moved the arts into the very heart of society and human existence.

Apart from its historical aspect Romantic aesthetics also changed the view of nature:

Die Natur entspringt aus der Menschheit, die wir durch Freiheit über die Natur erheben müssen. Natur ist der Kunst entgegengesetzt, schließt die ganze Menschheit und ihre Freiheit in sich. In diesem Sinne ist sie eine unerschöpfliche Quelle für die Kunst. (AWS V, 128)

As the quotation indicates, the relation between humankind and nature is fundamental to absolute aesthetics. It is a complex relationship – the quotation signals an incessant movement between nature, art, and humankind. Schlegel continues his discussion of nature in the Berlin lectures and presents the well-known definition of *natura naturans* as the source of artistic creation. His ideal is proposed as an elegant opposition between Romantic theory and its predecessors:

Die todte und empirische Ansicht von der Welt ist, daß die äußern Dinge sind, die philosophische daß alles in ewigem Werden, in einer unaufhörlichen Schöpfung begriffen ist [...]. (AWS V, 258)

Nature is not a “thing” but a process, an ongoing creation, “das Hervorbringende selbst” (AWS V, 258). But the striking contrast between Schlegel and his predecessors and his own point of view does not tell the full story. In fact, in Sulzer’s encyclopaedia, the concept of imitation had been similarly reinterpreted. To imitate nature was not to copy existing objects or the ancients, but to conform to the creative principle of nature.⁵³ It is characteristic of Sulzer and the theories of the 1770s and 1780s that rather radical theoretical changes were presented within the context of traditional concepts, such as imitation. But the theory of nature that Sulzer’s statement suggests was not incorporated as a determining factor into a self-conscious philosophical system of Schlegel’s kind.

Schlegel criticises the empirical tendency of eighteenth-century poetics and even denies it the status of philosophy. It turns out that what we see in the discussions at the close of the century is not only a

52 Cf. Becker 1998, 103 ff., Cullhed 2002, 296 ff.

53 Sulzer 1994, vol. 3, 507 f. (“Natur”), 486 ff. (“Nachahmung”), Cullhed 2002, 251 ff.

shift in philosophical trends, but a battle about the definition of the term philosophy.

Poetry *versus* Philosophy?

In dealing with these questions I make no claims to being able to combine the profound philosophical knowledge of Beiser with the literary knowledge of Ernst Behler, who is one of the scholars whose ideas Beiser criticizes. However, in some of the examples Beiser mentions the “division of labor” does not seem as striking as could be expected. In *German Romantic Literary Theory* (1993) Behler, for example, summarises his view as follows: “The early Romantic ignores what this one calls his philosophy and that one his poetry and instead develops a form of communication uniting not only philosophy and poetry, but also morality and religion.”⁵⁴ Behler obviously recognises the early Romantic connection between poetry and philosophy, and also religion and ethics, just as Beiser advises. The crucial issue seems to be whether, as Beiser claims, Behler’s and Becker’s overarching focus on poetry really does exclude a thorough philosophical point of view.

Becker comments on the often specialised character of German research into Schlegel. Judging from her overview, it would seem that Beiser’s criticism of the “division of labour” is reasonable. Her book, however, counteracts the tendency to specialisation by a broad analysis of Schlegel’s aesthetic theories in relation to the Enlightenment, the *Klassik*, and early Romanticism. That Schlegel’s aesthetics, in their own right, contributed to early Romantic philosophy is evident from her study. Becker also lays bare the differences between Schlegel’s various theoretical texts. In contrast to many postmodern readings, like Beiser, she acknowledges the profoundly systematic ambitions of the *Frühromantik*.

If we pay more attention to the position of poetry in a system of knowledge at a certain point in time, it is easier to discuss the very concept of poetry as a changeable historical entity. Likewise, the focus and scope of philosophy shows a similar historical modality, at least from my admittedly “amateurish” understanding of the subject matter.⁵⁵

54 Behler 1993, 300.

55 Beiser combines a historical outline with a decidedly ahistorical philosophical perspective in his 2009 book. His use of terms such as “philosophy” and “aesthetics” deserve closer scrutiny.

To be reminded of the historicity of the Enlightenment, as well as that of early Romanticism, may lessen a reductive interpretation of each of these concepts. It is as important as ever not to identify the Enlightenment with “rationalism” or “reason” only, and not to drain away all signs of *Empfindsamkeit* or other kinds of sensibility from the cultural practices of the eighteenth century. It is equally questionable to set up an opposition between “reason” and “sentiment” as if they were irreconcilable elements. To construct a rational Enlightenment with the sole ambition of letting it function as the opposite of a philosophical early Romanticism leads to a warped version of both concepts. What is more, Enlightenment views of poetry need to be investigated anew and understood as imbedded in various epistemological, metaphysical, and philosophical debates albeit different from the aspirations of the Jena group. In a similar vein, the very concept of poetry should be embraced in its full historical meaning that includes fierce competition between different views of the matter. For example, how are we to understand the “moral” aspects of poetry in the eighteenth century? Are they really as bleak as the Romantics suggested? These issues – among many others – deserve elaboration.

So far, I have discussed various theories of poetry from the eighteenth century. It is important to point out that the relationship between poetics and poetry is far from straightforward. The proposals and definitions presented in poetics do not function as “recipes”, even though the handbooks of the eighteenth century were scorned for being mere “*Kochbücher*” by the early Romantics.⁵⁶ It is evident that many late eighteenth-century authors wrote in genres that were not discussed in the poetics of the time. The experimental modes, the mixing of genres, indicate that while poetics experienced a crisis, poetry did not. Or, to put it in a different way, the crisis of poetry proved to be extremely productive.⁵⁷

If we turn to Beiser’s point that early German Romanticism is not chiefly about poetry, I believe it may be both endorsed and challenged. It is quite possible to read Schlegel’s Jena lectures from 1798–1799 as contributions to an intense discussion on the position of poetry in the realm of human knowledge and human activities. In that sense, it is relevant to compare them to earlier lectures of the same kind. Of course, one has to recognise the differences between the use of the term “poetry” by Schlegel and another famous German lecturer, Eschenburg. In a narrow sense, Schlegel’s prioritizing of poetry

56 Schelling I:5, 1859, 362, see also Cullhed 2002, 98.

57 See Cullhed 2010, 12 f.

over art is evident, as far as the number of pages given to each subject is concerned. But Schlegel does put emphasis on poetry also in a broader sense since it is given a unique position within a philosophical system that is certainly political and ethical. But the connection between specific utterances about poetry and a larger systematic level that Beiser presupposes is not always evident. It is just too tempting to complete the systematic rigour suggested by the self-assertive young men in Jena. But, after all, we have to admit the possibility of contradictions and philosophical sloppiness also among the early Romantics.

Beiser's objections have served the purpose of reminding literary scholars of the very historicity of the concept of poetry. They have also served the purpose of enhancing the historicity of the concept of philosophy. As a result, Beiser has succeeded in focusing the question of contexts. What contexts are relevant when studying the late eighteenth and the early nineteenth centuries? And how are they to be constructed? Certainly, the strict dividing line between disciplines in the academy at the beginning of the twenty-first century affects us all, but with joint efforts it should be possible to cast new light on the subject matter by combining expertise from several disciplines. Early Romanticism is as much a philosophy of language, a matter of anthropology, and a history of mythology, as it is a philosophical, political, and ethical movement in a general sense of these terms. Similarly, Enlightenment poetics is profoundly philosophical and political, according to the eighteenth-century definitions of these concepts. I believe that collaboration between disciplines promises considerable theoretical advantages, since it encourages a necessary self-reflection from each of the participating disciplines. If we return to the relationship between poetry and philosophy and the map of the sciences, some differences between the Enlightenment and early Romanticism are obvious. In conclusion, a comparison between the areas of poetry and the poetics of the Enlightenment and the Jena circle could be sketched as follows:

The poetry and poetics of the Enlightenment occupy a position that overlaps moral philosophy, including politics, but to some extent poetry also coincides with rhetoric, as a kind of speech with a specific form and a specific function. Poetics also reaches out towards revelation and the field of theology. On another part of the map, the areas of poetics and psychology overlap. In Baumgarten's sense of aesthetics, poetry is seen as one of several means of creating sensate perfection. In this case, poetry comes very close to the other fine arts, such as

painting, music, sculpture, and so forth. Baumgarten's rational logic, however, stands side by side with other philosophical points of departure. Several poetics are mainly based on empirical principles; they are cumulative, and thus changeable, and subject to perfectibility. To some extent, these outlines of human knowledge and activities are not compatible. Similarly, several treatises express admiration for the freedom of genius, but at the same time retain the moral precepts of mainstream poetics. Many of the literary critics of the era openly admit that it is impossible to attain a closed system, not as much for philosophical reasons as for empirical ones. They rely on conflicting principles, on conflicting maps of knowledge and philosophical systems, which makes the position of poetry far from easy to determine. The Enlightenment map of poetics tends to reach out in many opposite directions; it lacks a centre as well as a well-defined circumference, and is in constant motion. As a consequence, the pathways meander towards new areas of knowledge.

The crisis of Enlightenment poetics also concerns the use of language. The theoretical language of many handbooks tends to be hesitant or long-winded, opening new possibilities for the poet one moment and closing them the next.

If we take a look at poetry as part of the philosophy of the early Romantics the picture is rather different. First of all, the system as such, seems to be in constant motion, but of a different kind. Entities such as philosophy and poetry change places incessantly and their position is impossible to determine at a specific moment. Second, the system is not positioned here and now, but constantly moves ahead into a future. It is a system that rejects the mere empiricism of earlier philosophy and that also offers poetry an immensely important position. At the same time, this position cannot be expressed as a site on a map. Still, this theory in motion shows an inner coherence that is very different from Enlightenment attempts. The perfectibility of early Romantic theory and poetry is less a spatial than a temporal category, firmly rooted in a philosophy of history. Romantic aesthetics is also presented as holding a vanguard position, deliberately breaking free from its predecessors with the ambition of functioning as an all-encompassing theory that includes not only the arts but politics, metaphysics and all other conceivable areas of knowledge.

It seems possible to construct a few characteristics that separate the Enlightenment from early Romanticism. The theoretical framework that concerns the definition of poetry and poetics can be differentiated as spatial compared to temporal, as empirical compared to

absolute, as conversing in a constant present tense compared to the historicity of Romantic discourse. From this sketch it becomes evident that the concepts of poetry and philosophy are different in the earlier eighteenth century compared to the last years of the century. But it is also evident that both concepts are contested also within the periods constructed. And, as I have pointed out, many of the texts and many of the thinkers, transgress the neat pedagogical constructions of epochal upheavals.

The sketch I have given indicates that the Enlightenment and early Romanticism also share a number of characteristics. They are both concerned with perfectibility, with a constant striving towards a more precise understanding of the subject matter. While the Enlightenment professors believed in discourse as the means to achieve this goal, the early Romantics tended to contain the dialogue within, and not between, texts. For twenty-first century readers, it is still a challenge to make these texts converse with each other, and to converse between disciplines. Dialogue, combined with self-reflection, might be the scholarly road towards perfectibility in the study of the Enlightenment and early Romanticism.

Abbreviations

ASW V Schlegel, August Wilhelm, *Vorlesungen über Ästhetik [1798–1803], Kritische Ausgabe der Vorlesungen*, vol. 1, ed. Ernst Behler (Paderborn, Munich, etc.: Ferdinand Schöningh, 1989).

Bibliography

- Becker, Claudia, *“Naturgeschichte der Kunst”. August Wilhelm Schlegels ästhetischer Ansatz im Schnittpunkt zwischen Aufklärung, Klassik und Frühromantik* (Munich: Fink, 1998).
- Behler, Ernst, *German Romantic Literary Theory* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993).
- Beiser, Frederick C., *The Fate of Reason. German Philosophy from Kant to Fichte* (Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1987).
- Beiser, Frederick C., *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism* (Cambridge, MA & London: Harvard University Press, [2003] 2006).
- Beiser, Frederick C., *Diotima’s Children. German Aesthetic Rationalism from*

- Leibniz to Lessing* (Oxford: Oxford University Press, 2009).
- Bender, John & David E. Wellbery, "Rhetoricity. On the Modernist Return of Rhetoric", *The Ends of Rhetoric. History, Theory, Practice*, eds. John Bender & David E. Wellbery (Stanford, CA: Stanford University Press, 1990), 3–39.
- Bredsdorff, Thomas, *Den brogede oplysning* (København: Gyldendal, 2003).
- Cullhed, Anna, *The Language of Passion. The Order of Poetics and the Construction of a Lyric Genre 1746–1806*, European University Studies, Series XVIII, Comparative Literature, vol. 104 (Frankfurt am Main etc.: Peter Lang, 2002).
- Cullhed, Anna, "Enlightened Poetics and Experimental Poetry. Imagination and Emotion in the Eighteenth Century", *Proceedings of "Language and the Scientific Imagination", The 11th International Conference of ISSEL, Helsinki 28 July–2 August 2008*, 1–23. Online publication 2010: http://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/15204/6_Cullhed.pdf?sequence=1
- Cullhed, Anna, "Sister Arts. Rhetoric and Poetics in Eschenburg's Handbook", *Metamorphoses of Rhetoric. Classical Rhetoric in the Eighteenth Century*, eds. Ann Öhrberg & Otto Fischer, *Studia Rhetorica Upsaliensia*, 1–30 (forthcoming).
- Gottsched, Johann Christoph, *Versuch einer Critischen Dichtkunst*, 4th ed. (Leipzig, 1751).
- Gustafsson, Lars, *Romanens väg till poesin. En linje i klassicistisk, romantisk och postromantisk romanteori* (*How the Novel became Poetry. A Theme in Classicist, Romantic and Postromantic Theory of the Novel*), *Acta Universitatis Upsaliensis, Historia litterarum* 23 (Uppsala, 2002).
- Kant, Immanuel, *Kritik der Urteilskraft* (1790), *Werke in zehn Bänden*, vol. 8, ed. Wilhelm Weischedel, Sonderausgabe (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, [1957] 1983).
- Kemper, Hans Georg, *Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit*, vol. VI:1: *Empfindsamkeit* (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1997).
- Koselleck, Reinhart, "Einleitung", *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, vol. 1, A–D, eds. Otto Brunner, Werner Conze & Reinhart Koselleck (Stuttgart: Ernst Klett Verlag, 1972; Nachdruck 1974), XIII–XXVII.
- Laqueur, Thomas, *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud* (Cambridge, MA and London: Harvard University Press, [1990] 2001).
- Lovejoy, Arthur O., "On the Discrimination of Romanticisms", *Essays in the History of Ideas* (Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1948), 228–253.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph, "Philosophie der Kunst" (1803), *Sämmtliche Werke*, vol. I:5, ed. K. F. A. Schelling (Stuttgart und Augsburg: I. G. Cotta'scher Verlag, 1859), 353–737.
- Schlegel, August Wilhelm von, *Sämmtliche Werke*, vol. 11 (= Vermischte und kritische Schriften, vol. 5: Recensionen), ed. Eduard Böcking (Leipzig: Weidmann'sche Buchhandlung, 1847).
- Schlegel, August Wilhelm, *Vorlesungen über Ästhetik [1798–1803]*, *Kritische*

- Ausgabe der Vorlesungen*, vol. 1, ed. Ernst Behler (Paderborn, Munich, etc.: Ferdinand Schöningh, 1989).
- Sulzer, Johann Georg, *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*, vol. 1–4 (Hildesheim etc.: Olms, [2nd ed., 1792–1794] 1994).
- Wellek, René, “The Concept of Romanticism in Literary History”, *Concepts of Criticism* (New Haven and London: Yale University Press, 1963), 128–198.

Abstract

Provoked by Frederick C. Beiser’s book *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism* (2003) this paper is an attempt to continue the debate about the characteristics of the German *Frühromantik*. Beiser’s pointed argument that literary historians have neglected that early Romanticism was primarily philosophical and political, and not merely a matter of poetry, is challenged. A redefinition of the concepts of the Enlightenment as well as that of poetry may contribute to a more nuanced interpretation of the epochs and of the subject matters. With examples from late eighteenth-century poetics and from A. W. Schlegel’s Jena lectures, it is argued that the epistemology of the concepts has to be reconsidered. Poetry was in no sense opposed to concepts such as philosophy or ethics, neither during the Enlightenment, nor during the Romantic period. Through collaboration between the disciplines of twenty-first-century academia it should be possible to refine the analyses of the revolutionary period of the closing eighteenth century.

Andreas Kubik

Restauration oder Liberalisierung? Christentumstheoretische Aspekte in Novalis' „Die Christenheit oder Europa“

Wie das Publikum Novalis' „Die Christenheit oder Europa“ aufgenommen hätte, wenn sie denn im Jahre 1800 im *Athenäum* erschienen wäre, kann man nicht wissen. Es ist gut möglich, dass sie einfach als eine weitere Skurrilität des an Überraschungen und Sonderbarkeiten wahrlich nicht armen Frühromantikerkreises verbucht worden wäre. Ganz anders waren dann die Rezeptionsbedingungen, als der Text 1826 in der 4. Auflage der *Schriften* zum ersten Mal fast vollständig gedruckt wurde, nachdem in früheren Auflagen lediglich einige Textstellen im Sinne der romantischen Fragmententheorie herausgehoben worden waren:¹ Europa stand unter der ‚Heiligen Allianz‘, die Literaturwelt hatte die Konversionen berühmter Romantiker wie Friedrich Schlegel, Clemens Brentano oder Adam Müller erlebt. Es entstand der Eindruck, dass Novalis rückwärtsgewandte, einheitssehnsüchtige und einer aufklärungsfeindlichen Christlichkeit das Wort redende Tendenzen gleichsam vorweggenommen hatte. Dabei war es weniger der kirchliche Katholizismus, der den Text mit Begeisterung aufnahm: Dieser hatte mit ihm vielmehr stets arge Schwierigkeiten.² Es war vielmehr die politische Reaktion, welche ihn emphatisch begrüßte: „So brauchte die Restaurationszeit ihren ätiologischen Mythos nicht selbst zu schreiben und rückzudatieren“.³ Die ideenpolitische Verwertung der „Europa“, die ihren „Höhepunkt [...] mit der Konservativen Revolution der zwanziger Jahre erreicht“,⁴ hält bis in unsere Tage an; sie scheint immer dann interessant zu werden, wenn eine politische „Verlusterfahrung zu bewältigen“⁵ ist.

1 Die 1802 erstmals abgedruckten Fragmente aus der *Europa* sind leicht greifbar bei Mähl 1978, 585-590. Zur romantischen Fragmententheorie vgl. Kubik 2006, 186-203.

2 Vgl. Stockinger 2000.

3 Kurzke 1983, 237.

4 Kurzke 1996, 28.

5 Kurzke 1996, 29.

Die wissenschaftliche Forschung hat nur unter großen Mühen und auf langen, verschlungenen Wegen eine nüchternere Haltung zu diesem Text etablieren können,⁶ die nach Einflüssen, Intentionen, Strategien des Novalis fragt und Kontextualisierungen in seinem Gesamtwerk vornimmt. Unter den inhaltlichen Fragestellungen, die man an diesen äußerst vielschichtigen Text herantragen kann, dominieren zwei. Die erste liest die Schrift als politiktheoretischen Traktat, der sein Zentrum im Europa-Gedanken hat. Europa war ja gegen Ende des 18. Jahrhunderts mehr noch als heute von den Intellektuellen „nicht so sehr als Gegebenheit denn als Aufgabe“⁷ angesehen worden. Es ist dann vor allem die Frage, wie Novalis das Verhältnis des Europa-Gedankens zum Christentum sieht – eine Frage, die durch die Französische Revolution und insbesondere durch die säkularisierenden Maßnahmen der Nationalversammlung von 1790 ihre eigentliche Schärfe gewann und bis heute behalten hat. Bedürfen die Nationen Europas und ihr Verbund eines ideellen Bezuges auf die Gehalte der christlichen Religion oder genügen die formalen menschenrechtlichen Garantien und die Handelsfreiheit, um gelingendes Leben in Europa möglich zu machen? „Nur die Religion kann Europa wieder aufwecken“⁸ – Novalis scheint sich in dieser Frage klar positioniert zu haben. Seine Argumente und ihr konstellatorisches Umfeld gälte es hier zu erheben und gegebenenfalls in gegenwärtige Debatten einzuspeisen.

Die zweite Fragerichtung deutet den Text als historisch interessierten Aufsatz. In der Tat bietet er eine Reihe von überraschenden methodischen Überlegungen und historischen Hypothesen. Hier wäre mithin einerseits Novalis' Begriff der Geschichte und sein geschichtsphilosophischer Standpunkt zu eruieren, während andererseits in inhaltlicher Hinsicht vor allem sein Mittelalterbild sowie die geschichtliche Zuordnung von Reformation und Revolution diskutiert werden müssten.

Beide Fragerichtungen sind ohne Zweifel vom Text her nahe liegend, und kaum eine Interpretation wird von ihnen ganz absehen können. Gleichwohl muss es aber doch erstaunen, dass eine andere Perspektive in der Forschung bislang vergleichsweise unterbelichtet geblieben ist: die christentumstheoretische Fragestellung. Eine Annäherung an diese Perspektive bieten ja bereits die zahlreichen Titulie-

6 Vgl. den Forschungsüberblick bei Uerlings 1991, 569-595.

7 Gollwitzer 1964, 57.

8 Es ist in der Novalis-Forschung üblich, die 30 Absätze des Aufsatzes als Paragraphen anzugeben. Der Text wird hier zitiert nach HKA III, § 21, S. 523. Zitate aus „Die Christenheit oder Europa“ werden im Folgenden im Text nachgewiesen.

rungen, die der Text bei den Zeitgenossen erhalten hat.⁹ Die erste Erwähnung ist die Ankündigung, die Friedrich Schlegel in einem Brief an Schleiermacher kolportiert, wonach Novalis einen „Aufsatz über Katholicismus verheißen“¹⁰ habe. Nach der Lesung berichtet Schlegel erneut an den Berliner Freund: „Hardenberg hat uns einen Aufsatz über Christenthum vorgelesen und fürs Athenäum gegeben.“¹¹ Doch weit wichtiger noch als diese beiden frühesten Belege zum Inhalt des Textes ist der Umstand, dass die beiden oben angesprochenen dominierenden Forschungsfragen in der Sache gleichsam von selbst auf die christentumstheoretische Perspektive hinführen müssten. Was zunächst den Europa-Gedanken angeht: Man könnte ja Novalis durchaus als Kronzeugen eines christlichen Europa interpretieren, ob man nun dafür hält, dass Europa „kein Christenclub“¹² ist oder eben doch. Aber die Frage – die von Novalis auch tatsächlich ausgiebig traktiert wird – müsste doch lauten: Welches Christentum soll denn als konstitutiv für Europa angesehen werden? Diese Frage hat lediglich zu einem geringen Teil mit konfessionellen Positionierungen zu tun, sondern bezieht sich weiter reichend auf die grundlegende Auffassung von Christentum überhaupt. Was zweitens die Geschichtsdeutung angeht: Welche Ansicht vom Christentum liegt denn den historischen Wertungen zugrunde, welches Christentum ist es denn, das die Maßstäbe beispielsweise für die Reformationsdeutung oder das Mittelalterbild abgibt? Was genau am christlichen Mittelalter wäre denn nach Novalis so bewahrenswert und sollte in unserer Zeit restituiert werden? All diese Fragen beantworten sich keineswegs von selbst, sondern bedürfen vielmehr genauer Untersuchung. Um „den Glauben geht es recht eigentlich in dem ganzen Aufsatz“, so fasst es der Nestor der Novalis-Forschung, Hans-Joachim Mähl, sprechend zusammen.¹³ Die Forschung ist ihm in dieser These nicht so recht gefolgt.

Die ganze Fragerichtung wird noch einmal gestützt durch die Beobachtung, dass sich in Novalis' erhaltenen Studienheften aus der zweiten Hälfte des Jahres 1799 eine ganze Fülle religions- und christentumstheoretischer Aufzeichnungen unterschiedlichster Art finden, und zwar religionsgeschichtlicher, kirchengeschichtlicher, religions-

9 Der jetzige Titel: *Die Christenheit oder Europa* stammt nicht von Novalis selbst, sondern von den Herausgebern.

10 HKA III, 498.

11 Ebd.

12 Sommer 1997, der mit dieser inzwischen zum geflügelten Wort gewordenen Formulierung eine Rede des damaligen deutschen Bundespräsidenten Roman Herzog aufgreift.

13 Mähl 1965, 376.

philosophischer, ja sogar homiletischer und liturgischer Natur. Aus diesen Aufzeichnungen, die übrigens die geschichtsphilosophischen Notate und Reflexionen zum Europa-Gedanken weit überwiegen, geht deutlich hervor, dass Novalis vorhatte, sich auch als theologischer und religiöser Schriftsteller zu etablieren. „Die Christenheit oder Europa“ ist zusammen mit den etwa zeitgleich entstandenen „Geistlichen Liedern“ die erste reife Frucht dieses neuen Plans. Es war lediglich die unglaubliche Arbeitsbelastung und schließlich natürlich sein allzu früher Tod, welche die Ausführung weiterer klar projektierte Vorhaben verhinderte.¹⁴

Das Vorhaben zu dieser Schrift lässt sich einige Monate zurückverfolgen. Thematisch weist sie lose Verknüpfungen zu der politischen Fragmentsammlung „Glauben und Liebe“ von 1798 auf. Eine erste Disposition, die zum Teil in das vollendete Werk eingegangen ist, findet sich in den Studienaufzeichnungen des Spätsommers 1799.¹⁵ Zur konkreten Ausführung konnte sich Novalis aber erst nach der Lektüre desjenigen Buches unterstehen, das als religionstheoretische Hauptquelle anzusehen ist: Schleiermachers Reden „Über die Religion“. Über den Rezeptionsprozess sind wir durch die Briefe Friedrich Schlegels an Schleiermacher relativ gut informiert. Am 20. 9. 1799 schreibt Schlegel: „U[n]ger giebt das Buch [Schleiermachers ‚Reden‘] noch nicht aus, oder hat es wenigstens nicht verschickt. Daher ließ sich’s Hardenberg vor einigen Tagen durch einen Expressen holen. Den Erfolg wollen wir nun abwarten!“¹⁶ Kaum drei Wochen später kann Schlegel über den Erfolg vermelden: „Hardenberg hat Dich mit dem höchsten Interesse studirt und ist ganz eingenommen durchdrungen begeistert und entzündet. Er behauptet nichts von Dir tadeln zu können, und in sofern einig mit Dir zu seyn. Doch damit wird es nun wohl so so stehen.“¹⁷ Schlegels milde Skepsis dürfte sich nicht zuletzt auf das heftige Kokettieren des Novalis mit dem Katho-

14 Gegen Kurzke 1983, 224-230. Nach Kurzke ist die Beschäftigung mit dem Christentum lediglich ein weiterer vergeblicher Versuch „zur Positivierung des Kritizismus“ (225), eine Durchgangsstation auf dem Weg hin zur Poesie als einzig möglicher Position, welche keiner Kritik durch die Wirklichkeit unterliegt. Kurzke bietet treffliche Beobachtungen über den Dauerreflekteur Novalis, aber den frühen Tod des Novalis so als zum Endpunkt einer zwangsläufigen Entwicklung passend zu deuten geht natürlich nicht an. Es gibt keinen Hinweis darauf, dass Novalis die religiöse und theologische Schriftstellerei wieder aufgeben wollte, und die Tatsache, dass er zunächst einen Roman schrieb, über dessen Vollen dung er starb, dürfte als Argument *e silentio* wohl kaum ausreichen.

15 HKA III, 575.

16 HKA IV, 641.

17 Ebd.

lizismus beziehen, von dem er mit Recht annahm, dass es Schleiermacher eher abstoßen würde. Dennoch zeigt der Text, dass Novalis mit seiner Selbsteinschätzung durchaus ebenfalls im Recht war, insofern sich erweisen lässt, dass die zugrunde liegenden religions- und christentumstheoretischen Einsichten in der Tat eine große Nähe zu Schleiermacher aufweisen. Diese Nähe besteht vorderhand auch in der gewählten Textgattung. Novalis selbst bezeichnet seinen Text als „Rede“ und nicht als „Aufsatz“ wie Schlegel. Als Rede kann er auch am besten verstanden werden.¹⁸

Die folgenden Überlegungen seien in drei Teile geteilt. Zunächst werde ich die christentumstheoretischen Implikationen der kirchengeschichtlichen Konstruktion des Novalis erheben (1). Dabei sollen am jeweiligen Ort auch seine historiographischen Maximen zur Sprache kommen, soweit sie für diesen Zusammenhang erforderlich sind.¹⁹ Danach werde ich die systematischen Aspekte seiner Christentumstheorie gebündelt vorstellen und besonders auf ihre Beziehungen zu Schleiermacher hin untersuchen (2). In einem kurzen Schlussteil werde ich einige aktualisierende Bemerkungen zum Zusammenhang von Christentum und Europa vorlegen (3).

Doch zuvor sei noch eine kleine hermeneutische Bemerkung angebracht. Die Themen Christentum und Europa fordern eine gewisse salbungsvolle und tiefsinnige Behandlung beinahe von selbst heraus, und die „Europa“ scheint dieses Bedürfnis auch mehr als hinreichend zu bedienen. Indes gilt es demgegenüber an dreierlei zu erinnern. Zunächst daran, dass Novalis die ablehnende Entscheidung der Herausgeber – August Wilhelm und Friedrich Schlegel – hinsichtlich der Aufnahme der Schrift in das *Athenäum* nicht weiter tragisch nahm,²⁰ das scheinbare Sendungspathos der Rede sich also psychologisch zumindest nicht in einem krampfhaften Veröffentlichungsdruck niederschlug. Zum zweiten: Bekanntlich hat Schelling nach der für ihn offenbar besonders peinvollen Anhörung der „Europa“ gemäß dem Bericht Friedrich Schlegels „einen neuen Anfall von seinem alten Enthusiasmus für die Irreligion“ bekommen, worin er ihn auch „aus allen Kräften“²¹ unterstützt habe. Dieser Anfall schlug sich dann in dem „Epikurisch Glaubensbekenntnis Heinz Widerporstens“ nieder,²² ei-

18 Eine eingehende Analyse der rhetorischen Struktur findet sich bei Kasperowki 1994.

19 Deren inhaltliche Stichhaltigkeit zu bewerten muss freilich den historischen Fachleuten vorbehalten bleiben.

20 Vgl. den Brief an Friedrich Schlegel vom 31.1.1800.

21 HKA III, 498 f.

22 Der Text ist abgedruckt etwa bei Frank 1975, 145-153.

ner deftigen Parodie auf Schleiermachers „Reden“ und verschiedener Schriften von Novalis. Letzterer hat diesen relativ groben Spaß durchaus mit Humor genommen und für den gemeinsamen Abdruck seiner Rede mit der Parodie plädiert,²³ woraus dann eben nichts wurde. Novalis konnte also ätzenden Spott gegenüber seinem eigenen scheinbaren Pathos sehr gut ertragen. Und schließlich drittens: Die Rede atmet durchweg den Geist großer Selbstgewissheit. Demgegenüber verlassen die Studienhefte niemals den Gestus des Tastenden, Kreisenden, Projektierenden. Hinter diesem ambivalenten Befund steckte durchaus Methode. So notiert sich Novalis einmal: „Man muss nicht ungewiß etc. ängstlich etc. schreiben – verworren, unendlich – sondern bestimmt – klar – fest – mit apodiktischen, stillschweigenden Voraussetzungen“.²⁴ Das heißt, der hohe Ton der Rede ist keineswegs Ausdruck eines unmittelbar drängenden Herzensanliegens, sondern kalkuliert bewusst mit bestimmten rhetorischen Effekten. Nimmt man diese drei Gesichtspunkte zusammen, so empfiehlt sich eine gewisse Hermeneutik des Verdachts und die Frage, welche Art von Ernst gegenüber dem Text angemessen ist. Dass es nicht die der konservativen Revolutionäre aller Zeiten sein kann, dürfte sich nach dem Gesagten von selbst ergeben haben.

1. Christentumstheoretische Implikationen der historischen Konstruktion

a) Das Mittelalterbild und seine Funktion

„Es waren schöne glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war, wo Eine Christenheit diesen menschlich gestalteten Welttheil bewohnte; Ein großes gemeinschaftliches Interesse verband die entlegensten Provinzen dieses weiten geistlichen Reichs.“ (§1, 507) Der Beginn der Rede singt scheinbar das Loblied des mittelalterlichen Katholizismus. Wie irritierend dies Loblied gewirkt haben muss, wird deutlich, wenn man sich vor Augen hält, dass für den *mainstream* der protestantischen wie der profanen Geschichtsschreibung das Mittelalter mehr oder weniger in toto eine Zeit der Finsternis und Barbarei darstellte.²⁵ Insbesondere das Adjektiv „glänzend“, das an den Glanz

23 Vgl. erneut den schon genannten Brief vom 31.1.1800.

24 HKA III, 410.

25 Vgl. dazu Fueter 1911, 370-399. Dieser Befund wird auch von der neueren Darstellung bei Völkel 2006 nicht in Zweifel gezogen.

der Aufklärungslichtes gemahnt, stellt eine Provokation dar. Diese Diktion behält der Redner im Folgenden erst einmal bei. Die Priesterschaft bewahrte den Frieden, der Papst hat in seiner Weisheit das Recht, „unzeitigen gefährlichen Entdeckungen, im Gebiete des Wissens“ (§2, 508) zu wehren. Nie ging es Europa innerlich besser als unter der Oberherrschaft der katholischen Kirche. Im Stil sind diese ersten Seiten in der Tat „bestimmt, klar und fest“ und auch über die Maßstäbe apodiktisch. Es scheint kaum eine Möglichkeit zu geben, hier einen interpretatorischen Fuß in die Tür zu bekommen.

Indes, Novalis hat doch einige verräterische Spuren gelegt, die den Überschwang zumindest etwas blockieren. Eine erste solche Spur: Wann ist das Ende dieses seligen Zustandes gekommen? Landläufig ist die Meinung, dies sei eben mit der Reformation geschehen: „Mit der Reformation wars um die Christenheit gethan. Von nun an war keine mehr vorhanden.“ (§ 7, 513). In Wahrheit macht Novalis aber mehrere Angebote. Das erste weist in eine ganz andere Richtung, nämlich auf das späte Mittelalter, in der „das Christenthum mit voller Macht und Herrlichkeit erschienen“ (§3, 509) war. Dies passt am ehesten zur Zeit Gregors VII., wozu auch die spätere Erwähnung der Einführung des Pflichtzölibats stimmt. Wir halten fest: Ein genauer Endpunkt des goldenen Zeitalters wird von Novalis nicht angegeben; ihm scheint mehr an den inhaltlichen Motiven als an einem angebbaren Ereignis zu liegen.

Die zweite Spur: Novalis arbeitet überhaupt mit einer seltsamen Chronologie. Das oben bereits angesprochene Recht des Papsttums, gefährliche wissenschaftliche Entdeckungen zu unterdrücken, wird von Novalis an folgendem Beispiel erläutert: „So wehrte er den kühnen Denkern öffentlich zu behaupten, daß die Erde ein unbedeutender Wandelstern sei“ (§ 2, 508), was vielleicht auf Kopernikus (1509), wahrscheinlicher aber auf Galilei (1632/33) gemünzt ist. Diese Maßnahmen gehören nach Novalis noch ganz in die Blütezeit des Katholizismus hinein. Hingegen der ebenfalls bereits angesprochene Pflichtzölibat, der im elften und zwölften Jahrhundert durchgesetzt wurde, wird von Novalis bereits unter die abstützenden Notmaßnahmen gerechnet, die ein im Verfall befindliches Imperium noch eine Weile aufrecht erhalten sollen. Diese Seltsamkeiten haben manche zu der Annahme verleitet, Novalis habe seine Rede „ohne alle kirchengeschichtliche Kenntnis“²⁶ verfasst. Die Spezialforschung hat aber zeigen können, dass er sich im Gegenteil in die Geschichte des Mittelal-

26 Hirsch 1964, 434. Dieses Fehltrium bildet bei Hirsch übrigens die absolute Ausnahme dar, dessen Novalis-Interpretation die Forschung bislang – und nicht zu ihrem Vorteil – vollständig übersehen hat. Vgl. dazu näherhin Kubik 2004.

ters vergleichsweise tief eingearbeitet hat.²⁷ Das heißt: Diese Anachronismen sind ihm nicht zufällig unterlaufen.

Eine dritte Spur: Erkennbar preist Novalis die Heiligenverehrung, die Wallfahrten, den Reliquienkult und anderes. Nur: Er nennt es nicht so. Die Heiligen heißen „längst verstorbene himmlische Menschen“ (§ 2, 507), den Reliquienkult stellt er so dar: „In ihnen [= den Kirchen] wurden die geweihten Reste ehemaliger gottesfürchtiger Menschen dankbar, in köstlichen Behältnissen aufbewahrt.“ (§ 2, 508) Ersichtlich handelt es sich hier um eine poetische Verschönerung bestimmter Züge mittelalterlicher Frömmigkeit. Die Frage ist nur: Wozu? In der Forschung ist unlängst vorgeschlagen worden, hierin eine rhetorische Taktik zu sehen, die dem zumeist protestantischen Publikum die neuen Thesen etwas leichter verdaulich zum Kauen vorlegt.²⁸ Doch ich denke, als apologetische Strategie ist die Poetisierung missverstanden. Ich erinnere noch einmal daran, welche Züge der mittelalterlichen Frömmigkeit Novalis in den Mittelpunkt stellt: die Hierarchiegläubigkeit, das Beichtsakrament, die Heiligenverehrung, die Madonnenanbetung, den Reliquienkult und die Wallfahrten. Dies sind ohne Zweifel nun genau diejenigen Züge, die dem protestantischen Gemüt – sei es altevangelischer, sei es aufgeklärter Prägung – besonders hart ankommen mussten. Es fehlen hingegen die protestantischen Sakramente Taufe und Abendmahl, es fehlt auch das Kirchenlied. Von Apologetik, also etwa einem bewussten Anknüpfen an die Gegenmeinung oder einem Entgegenkommen keine Spur. Man kann kaum zu einem anderen Schluss kommen, als dass Novalis ganz bewusst die anstößigsten Elemente ausgewählt und umgewertet hat. Und man darf ferner davon ausgehen, dass der erboste Widerspruch, dass dies doch mit den realen Zuständen im Mittelalter nichts zu tun habe, ebenfalls vorher einkalkuliert war. Die Frage stellt sich mithin: Was ist die Funktion dieses Mittelalterbildes, dieser Zeichnung dessen, was die Zeitgenossen vor den Kopf stoßen musste, in den wunderbarsten Farben?

Bereits von den ersten Zeilen an gibt der Text klar zu erkennen, dass er eher utopisch als historisch im engeren Sinne des Wortes interessiert ist. Es handelt sich mithin um eine utopische Rück-Projektion.²⁹ Diese Deutung wird von Novalis selbst nahe gelegt, wenn er am Anfang des §3 resümierend zusammenfasst: „Das waren die schönen wesentlichen Züge der ächtkatholischen oder ächt christlichen Zeiten.“ (§ 3, 509) „Wesentlich“ darf hier keinesfalls als historische

27 So bereits Samuel 1925; näherhin Kasperowski 1994.

28 Vgl. Kasperowski 1994, 64.

29 Das hatte zum ersten Mal ganz deutlich Mähl 1965, 314 gesehen.

Wesensbestimmung – im Sinne etwa Adolf Harnacks oder Ernst Troeltschs – verstanden werden. Zunächst ist „wesentlich“ hier durch „schön“ näher bestimmt, die ästhetische Stoßrichtung also deutlich angezeigt. Zum zweiten aber: Das Adjektiv „echt“ meint bei Novalis stets wesentlich in einem – man könnte beinahe sagen – transzendentalen Sinne.³⁰ Dies sind die Züge der echten, gemeint ist: nicht unbedingt der realen katholischen Kirche des Mittelalters als deren unvollkommener Erscheinung.

Versuchen wir ein kurzes Zwischenfazit: Novalis arbeitet mit einem Mittelalter ohne konkrete Datierung, das als utopische Rückprojektion gekennzeichnet ist. Er tut dies unter vergleichsweise guter Kenntnis der mittelalterlichen Geschichte und in klarem Bewusstsein der Rezeptionsbedingungen seines Publikums. Wie ist dieser schwierige Befund zu erklären? Ich denke, es gelingt am besten über die theoretische Struktur der Romantisierung. Mit diesem Ausdruck bezeichnet Novalis keine allgemeine Verschönerung, sondern ein bestimmtes literarisches Verfahren.³¹ „Die Kunst, auf eine angenehme Art zu befremden, einen Gegenstand fremd zu machen und doch bekannt und anziehend, das ist die romantische Poetik.“³² Die Romantisierung kann also als eine Verfremdung bezeichnet werden, die das verfremdete Besondere unterhaltsam so darstellt, dass es gleichsam auf einer tieferen Ebene doch wieder als bekannt erscheint, aber eben in einem anderen Sinn als dem geläufigen. Genau in dieser Richtung lässt sich das Mittelalterbild in der „Europa“-Rede verstehen: In ihr wird der Gegenstand, das Mittelalter, auf angenehme Weise verfremdet, sodass sich zunächst ein Irritationseffekt einstellt, der aber bei näherem Hinsehen zum Einverständnis des Vertrautseins mit den zugrunde liegenden religiösen Vorstellungen führen könnte.

Das führt zu der Frage, ob das Mittelalterbild selbst auch zugleich die konkrete Utopie darstellt. Um diese Frage zu beantworten, werfen wir einen ersten Seitenblick auf das Geschichtsverständnis von Novalis. Die Struktur, poetisch einen heilvollen Zustand zu entwerfen, von dem es einst irgendeine Form von Abfall gegeben hat, findet sich noch öfter in seinem Werk. In den „Hymnen an die Nacht“ ist es die griechische Antike, im unvollendeten Roman „Heinrich von Ofterdingen“ wird gelegentlich das sagenhafte Land Atlantis in dieser Funktion erwogen. Man hat dies das „triadische Geschichtsverständ-

30 Vgl. Kurzke 1983, 231.

31 Vgl. zu den Verfahren der Poetisierung Romantisierung ausführlicher Kubik 2006, 261-270.

32 HKA III, 685.

nis“³³ bei Novalis genannt: Auf eine nicht näher datierte Ur-Zeit, welche in verschiedener Weise dargestellt werden kann, folgt eine zerspaltene und friedlose Zwischenzeit, welche schließlich wieder in eine Zeit der Vereinigung auf höherer Ebene übergeht.³⁴ Die berechtigten Anliegen dieser Zwischenzeit werden aber in die vereinigte Epoche aufgenommen. Von daher kann das romantisierte Mittelalter nicht die Utopie selbst sein, sondern es ist der ungeschiedene heimatische Ur-Zustand, das paradiesische Woher des modernen Bewusstseins.

Ist aber so gesehen die Darstellung des Mittelalters im Grunde reine Mythologie? Mythische Züge trägt das romantisierte Mittelalter durchaus. Indes liegt die Sache doch noch etwas komplizierter. Zwei Studienaufzeichnungen aus der Entstehungszeit der „Europa-Rede“ helfen vielleicht weiter. Die erste lautet: „Die Geschichte Xsti ist eben so gewiß ein Gedicht, wie eine Geschichte, und überhaupt ist nur die Geschichte, Geschichte die auch Fabel seyn kann.“³⁵ Damit ist zum einen der literarische Anteil der Geschichtsschreibung gemeint; der Historiker muss auch ein geübter Erzähler sein.³⁶ Aber die These reicht weiter: In gewisser Weise scheint Novalis eine Strukturähnlichkeit von Geschichte und Dichtung anzunehmen. Worin besteht sie? Auskunft gibt die zweite Aufzeichnung:

Partielle Geschichten sind durchaus nicht möglich – Jede Geschichte muß Weltgeschichte seyn, und nur in Beziehung auf die ganze Geschichte ist historische Behandlung eines einzelnen Stoffes möglich.³⁷

Geschichte, so könnte man paraphrasieren, ist eine Ganzheitsidee, die eine unbegrenzte Vielzahl von mit einander zusammenhängenden Einzelsträngen unter sich begreift. Nun ist jede konkrete Geschichtsdarstellung natürlich begrenzt; sie kann diesen Widerspruch zur Idee

33 Mähl 1965, 305.

34 Im Hintergrund steht eine komplexe transzendentalphilosophische Spekulation, welche die berühmten drei Grundsätze Fichtes variiert. Das Ich, von dem wir anfangen, ist nie das Ich der reinen Thesis, sondern das immer schon mit sich selbst zerfallen ist und nur eine scheinbare Identität besitzt. Es ist die spannungsvolle Einheit des Ich und des Nicht-Ich, das ursprünglich das fremdgesetzte Ich selber ist. Vereinfacht gesagt: Wir haben uns immer nur als Bild von uns, das strukturell auf der gleichen Ebene liegt wie das Bild, das wir uns vom Nicht-Ich machen. Das absolute Ich ist daher nicht das Ich, von dem alles anfängt, sondern das „absolut synthetische Ich“ (HKA II, 139), und Synthesis überhaupt der eigentliche geistige Akt. Vgl. dazu ausführlich Kubik 2006, 142-157.

35 HKA III, 566.

36 Vgl. HKA III, 335.

37 HKA III, 566.

der Geschichte nur dadurch lösen, dass sie durch die Art der Darstellung auf ihre übergreifende Ganzheit verweist. Eben dies ist aber auch die Struktur des Kunstwerks, durch die Art der Darstellung auf eine nicht anders darstellbare Ganzheit symbolisch zu verweisen. Der religiöse Mythos ist gewissermaßen die Novalis'sche Einheit von Gedicht und Geschichte par excellence, da er in dichterischer Gestalt jenes universalhistorische Interesse inhärent zum Ausdruck bringt.

Die Darstellung jener einheitsvollen Ur-Zeit trägt von daher tatsächlich Züge der romantischen Neuen Mythologie. Allerdings muss erstens an den solchermaßen mythisierten Epochen historisch auch etwas sein, das die Mythisierung allererst zulässt, und zweitens muss die entstehende Mythologie ätiologisch funktionalisierbar sein. Warum bietet sich das Mittelalter für Novalis in dieser Hinsicht an? Novalis muss auch ein im engeren Sinne historisches Interesse am Mittelalter gehabt haben. Dieses ist nach Durchsicht der historiographischen Referenztexte – vor allem Edward Gibbons „Geschichte des Verfalls und Untergangs des Römischen Reiches“ und Johannes Müllers „Geschichte schweizerischer Eidgenossenschaft“ – als tendenziell mentalitätsgeschichtlich näherbestimmt worden.³⁸ Novalis hat danach durchaus den Anspruch erhoben, die Mentalität – oder um es mit dem Ausdruck der Zeit zu sagen: die „Denckart“ – der mittelalterlichen Menschen, insbesondere ihre Religiosität, besser auf den Punkt gebracht zu haben als die großen Historiker seiner Zeit. Diese ist neben der Einheitsidee des Mittelalters der hauptsächliche Einsatzpunkt der Romantisierung. Denn so kann die mythische Herkunftsgeschichte der gegenwärtigen religiösen Zerspaltenheit am besten erzählt werden – worauf noch einzugehen sein wird.

b) Die „historische Ansicht des Protestantismus“

Ähnliche Ambivalenzen und Doppelbödigkeiten wie bei der Darstellung des Mittelalters ließen sich nun unschwer auch bei den folgenden Epochen und Perioden aufzeigen. Dies kann hier abgekürzt werden; ich steuere die Ergebnisse nun etwas direkter an. Die inneren Zustände des späten Mittelalters werden von Novalis in überaus dunklen Farben gemalt. Die Priesterschaft ist degeneriert, die Laien haben den Respekt vor ihr verloren, nur zeitliche und äußerliche Maßnahmen bewahren den „Leichnam der Verfassung“ (§ 3, 511) noch vor der Verwesung. Die Reformation ist in dieser Hinsicht eine notwendige Konsequenz der religiösen Lage.

³⁸ Vgl. Kasperowski 1994, 27-31.

Was war natürlicher, als daß endlich ein feuerfangender Kopf öffentlichen Aufstand gegen den despotischen Buchstaben der ehemaligen Verfassung predigte, und mit um so größerem Glück, da er selbst Zunft-Genosse war. (Ebd.)

Novalis unterscheidet im Folgenden einen „reine[n] Begriff“ (§ 5, 512) des Protestantismus von seiner konkreten dauernden historischen Ausformung. Der reine Begriff besteht zunächst in eben dem, was der Name besagt, nämlich in dem Protest, dessen historische Berechtigung von Novalis an keiner Stelle in Zweifel gezogen wird. Konkret hat er dabei dreierlei vor Augen: erstens den Widerspruch gegen jede anmaßliche „Gewalt über die Gewissen“ (§ 4, 511). Mit sicherem Griff wird also gleich beim ersten Merkmal der in der Tat zentrale Punkt der Auseinandersetzung angesteuert. Das zweite ist das Recht auf religiöse Selbstbestimmung überhaupt, und das dritte die Abschaffung „verderblicher Satzungen“ (ebd.) samt der Aufstellung „richtiger Grundsätze“. Welche das sein sollen, dazu erklärt sich Novalis nicht näher; man mag vielleicht an die *Confessio Augustana* denken.

Nach seiner Auffassung hat aber der Protestantismus seinen Ehrentitel dadurch verwirkt, dass er seinen Reformimpuls nicht produktiv zu wenden wusste, sondern auf der Bildung eines eigenen Kirchenwesens beharrte. Die „Fortsetzung des sogenannten Protestantismus [ist] etwas durchaus Widersprechendes“ (§ 4, 512). Auch hierfür wird wieder direkt der Reformator verantwortlich gemacht. Luther hat im Grunde eine neue Religion neben der Universalkirche geschaffen, die nicht nur hinsichtlich ihrer Organisationsform, sondern auch hinsichtlich ihres zentralen religiösen Aufbaumoments etwas ganz Neues darstellt. Als ein solches erkennt Novalis nämlich das *sola scriptura*-Prinzip. Die Funktion der Bibel für den Protestantismus besteht demnach nicht nur darin, Dokument der Lehrgrundlagen zu sein, sondern sie wird auch alleinige Quelle der Frömmigkeit. Damit aber wird nach Novalis „eine andere höchst fremde irdische Wissenschaft in die Religionsangelegenheit gemischt – die Philologie – deren auszehrender Einfluß von da an unverkennbar wird.“ (§ 5, 512) Es wäre ganz irrig anzunehmen, dass diese Passage auf die historische Bibelkritik gemünzt ist, gegen die er gar nichts gehabt hat.³⁹ Gemeint ist vielmehr die Zentrierung und Fokussierung des ganzen religiösen Lebens auf die Bibel: Das Bibelgespräch und die private Bibellektüre werden zur zentralen Frömmigkeitspraxis, womit in der Tat der Phi-

³⁹ So Kasperowski 1994, 73.

logie eine Schlüsselstellung zukommt, wie bereits die Debatten der altprotestantischen Hermeneutik beweisen.⁴⁰ In dieser Hinsicht also deutet Novalis die Reformation als eine gigantische Verarmung des religiösen Lebens, denn die Bibel ist ja nur „der rohe abstracte Entwurf der Religion“ (§ 6, 512) und keineswegs das unübertreffliche und unerschöpfliche, dem religiösen Leben volle Genüge tuende Buch des Lebens.

Was ist der Maßstab, mit Hilfe dessen diese Wertung vorgenommen wird? Er besteht in der Zentralkategorie der Religionstheorie von Novalis, nämlich dem ‚heiligen Sinn‘. Ich möchte auf seine systematischen Valenzen weiter unten noch genauer eingehen. Hier nur so viel: Das romantisierte Mittelalter hatte darin sein letztes Recht, dass alle Maßnahmen der Hierarchie auf den Schutz und die Förderung des heiligen Sinns abzielten, dem gerade auch die schiere Reichhaltigkeit der mittelalterlichen Frömmigkeit diene. Demgegenüber zeitigt die Reformation vor allem die Spätfolge einer „Vertrocknung des heiligen Sinns“ (§ 7, 512). Lediglich in den so genannten protestantischen Außenseitern wie „Zinzendorf, Jacob Böhme und mehrere[n]“ (§ 7, 513) zeigt sich noch etwas von seiner ursprünglichen Dynamik, führt aber nur zu sporadischen Gemeindebildungen ohne kirchliche Breitenwirkung. Das Gesamturteil fällt daher wie folgt aus: Die Reformation hatte zwar ihr inneres Recht, doch sie brachte den „Lutheranismus, nicht Protestantismus“ (§ 9, 514) hervor, wodurch sie ihr Recht als Reformbewegung gerade wieder verspielt hat. Die Auflösung der kirchlichen Einheit wird dabei nur abgeleiteterweise als Vorwurf erhoben, wichtiger ist die verheerende Auswirkung des Protestantismus auf den heiligen Sinn.⁴¹

c) Die Aufklärung

Die Aufklärung hat nach der rhetorischen Konstruktion des Novalis zwei Quellen, die unmittelbar mit dem äußeren Zustand der Kirche zusammenhängen. Die Hierarchie des romantisierten Mittelalters hatte außer dem Schutz des heiligen Sinns auch noch zwei Nebenfunktionen, nämlich zum einen politische Macht zwar nicht selbst auszu-

40 Vgl. als Überblick Grondin 2001, 59-80, sowie die dort genannte Literatur. Noch heute kreist die Frömmigkeitspraxis der so genannte ‚Bibelarbeit‘ zumeist um Fragen des richtigen Verständnisses dieser oder jener ‚Stelle‘.

41 Die Erzählung von der *societas Jesu* (§ 9) und ihrer Gegenreformation scheint mir weder für die Geschichtskonstruktion noch für die eigentliche Christentumstheorie von großem Belang; ich verbuche sie vor allem unter Provokationswillen.

üben, aber doch anzuleiten und ihr eine vereinigende Richtung zu geben, und zweitens, die geistige Elite des Volks zu stellen. Was das letztere anbelangt, so diagnostiziert Novalis bereits für das späte Mittelalter eine Abnahme intellektueller Exzellenz in der Geistlichkeit, und dies wird neben der moralischen Degeneration als der eigentliche Keim des Niedergangs angesehen (vgl. § 3, 510). Die Laien verschaffen sich folglich selbst Zugang zur höheren Bildung; ein Vorgang, der sich nach der Reformation noch einmal verstärkte. Hier dürfte Novalis auf die Leistungen der Reformation als Bildungsprogramm anspielen. Indes führt die Säkularisierung des Wissens zu dem Fehltriteil, man habe das Wissen gleichsam dem Glauben entwenden müssen: „Aus Instinkt ist der Gelehrte Feind der Geistlichkeit nach alter Verfassung“ (§ 10, 515), wobei gleich hinzuzufügen ist, dass dieses Fehltriteil nach Novalis' Meinung wechselseitig ist. Aus diesem Missverständnis resultiert dann die religionskritische Stoßrichtung der Aufklärung. Die „Europa“-Rede ist weit davon entfernt, eine generelle Wissenschaftskritik zu propagieren. Eine vertiefte Ansicht der Wissenschaft wird im Gegenteil unter die religionsbefördernden Kräfte gerechnet – ich werde gleich noch darauf eingehen. Kritisiert wird lediglich das Missverständnis einiger Aufklärer, dass sich Wissen und Religion in einem Konkurrenzverhältnis zueinander befänden. Dieses Missverständnis erweist sich allerdings auf lange Sicht tatsächlich als desaströs, da sich der kritische Impuls der Aufklärer im Lauf der Zeit immer weiter verstärkt und schließlich nicht nur konkrete Kirchenkritik, sondern prinzipielle Religionskritik und schließlich sogar gegen „alle Gegenstände des Enthusiasmus“ (ebd.) gerichtet wird. Es bleibt aber festzuhalten, dass in dieser Konstruktion die Aufklärung keine Folge der Reformation ist, sondern ihre Wurzeln tiefer hat.

Anders sieht es mit jener ersten, politischen Zusatzfunktion der Kirche aus. Durch die Reformation entsteht gewissermaßen ein Vakuum in der religiösen Einfluss-Sphäre, das sich die Fürstenschaft umgehend zunutze macht. Das politische System bestimmt sich nunmehr unabhängig von geistlichen Vorgaben: „Die neuere Politik entstand erst in diesem Zeitpunkt“ (§ 7, 513), nämlich nach der Reformation. Dabei kommt es dann aber eben auch zu einer Zersplitterung der Politik in eine Fülle von staatlichen Partikularinteressen, für welche der neuzeitliche Krieg nach Novalis das signifikanteste Merkmal ist (vgl. § 21, 523).

Der Effekt der Aufklärung besteht also zum einen in der Zementierung des politischen Zerfalls Europas sowie zum anderen in dem

Missverständnis einer prinzipiellen Opposition von Wissen und Religion. Man muss dieses doppelte Ergebnis gleichwohl noch einmal kontextualisieren: Novalis war weder ein Gegner souveräner Politik, wie seine Verehrungsschrift „Glauben und Liebe“ auf das preußische Königspaar ein Jahr zuvor beweist, noch war er ein dem autonomen Wissensstrebens abhold. Diese ganz bewusst einseitige Zeichnung der Aufklärung hat lediglich die Funktion, gewisse Verirrungen des Aufklärungszeitalters als notwendige Durchgangsstationen auf dem Weg zu zukünftiger Vereinigung darzustellen.

d) Die Revolution

Die Revolution wird in der „Europa“-Rede eher en passant eingeführt, aber in einem äußerst intrikaten Zusammenhang. Die Verselbständigung der protestantischen Kirchen bezeichnet Novalis nämlich als „Revolutions-Regierung permanent erklärt.“ (§ 4, 512). Einige Seiten später beleuchtet Novalis diese Verknüpfung auch noch einmal von der anderen Seite: „Frankreich verfiht einen weltlichen Protestantismus“ (§ 13, 518). Damit ist die Pandora-Büchse des Zusammenhangs von Reformation und Revolution geöffnet, das in der Auslegungsgeschichte eine so große Rolle spielen wird. Es ist von daher daran zu erinnern, dass die Behauptung eines Zusammenhangs überhaupt damals noch keineswegs gängig war; schließlich hatte sich die Revolution in einem katholischen Land ereignet. Die Frage ist mithin: Wie deutet Novalis das Verhältnis beider Größen?

Die ältere Forschung ist davon ausgegangen, dass erstens beide in einem Kausalverhältnis zu einander stehen, und dass sich dies zweitens bei Novalis mit einer grundsätzlichen Ablehnung gegenüber der Revolution verbände. Bei näherem Hinsehen halten aber beide Thesen nicht stand. Zunächst: Die Revolution ist natürlich ein Kind der Aufklärung, diese aber stand – wie wir gesehen haben – in einem sehr vermittelten und einseitig dargestellten Zusammenhang mit der Reformation. Tatsächlich ist in der „Europa“-Rede denn auch an keiner Stelle davon die Rede, dass die Reformation die Revolution bewirkt oder gar hervorgebracht habe. Ihr eigentliches Verhältnis ist vielmehr das der Analogie.⁴² Die Revolution ist eine Protestbewegung, die wie die Reformation berechnete Einsprüche erhebt, sich wie die Reformation vorübergehend auf eigene Füße stellt, und wie die Reformation in Gefahr steht, „als revolutionaire Regierung fixirt“ (§ 13, 518) zu werden. Es ist mehr als auffällig, dass Robespierre nicht

42 Vgl. Kurzke 1983, 239.

als Diktator oder Exekutor der terreur dargestellt wird, sondern als Stifter einer ‚anderen Religion‘, nämlich der „Theophilantropie, diese[m] Mystizismus der neuern Aufklärung“ (§ 14, 518). Wie die Reformation auf den desolaten Zustand der mittelalterlichen Papstkirche antwortet, so musste die Revolution „das Land zuerst treffen, das am meisten modernisiert war, und am längsten aus Mangel an Freiheit in asthenischem Zustande gelegen hatte“ (§ 11, 517). Die Analogie ist also auch inhaltlicher Art: Wie die Reformation für religiöse Freiheit aufstand, so die Revolution für die politische. Damit ist zugleich auch jene andere These einer grundsätzlichen Revolutionsablehnung widerlegt: Insofern die Revolution diese Anliegen verfolgt, hat sie völliges historisches Recht auf ihrer Seite.

An dieser Stelle ist eine zweite geschichtsphilosophische These von Novalis zu behandeln. Die Frage ist nämlich, wie sich die Analogie als Methode in sein Geschichtsdenken einpassen lässt. Denn das ist ja nun ausdrücklich sein Aufruf: „An die Geschichte verweise ich euch, forscht in ihrem belehrenden Zusammenhang, nach ähnlichen Zeitpunkten, und lernt den Zauberstab der Analogie gebrauchen.“ (§ 12, 518).⁴³ Diese Frage beantwortet Novalis mit folgender spekulativen Überlegung: Jene oben angesprochene triadische Geschichtsstruktur ist nicht nur ein Schema für deren Gesamtverlauf, sondern auch für die Abfolge verschiedenster Perioden. Das heißt, jener Triadik wohnt noch eine zyklische Struktur inne: Geschichte kehrt wieder, aber nicht im Sinne einer ewigen Wiederkehr des Gleichen, sondern eben im Sinne analoger geschichtlicher Abläufe.

[F]ortschreitende, immer mehr sich vergrößernde Evolutionen sind der Stoff der Geschichte. – Was jetzt nicht die Vollendung erreicht, wird sie bei einem künftigen Versuch erreichen, oder bei einem abermaligen; vergänglich ist nichts was die Geschichte ergriff, aus unzähligen Verwandlungen geht es in immer reicheren Gestalten erneuert wieder hervor. (§ 3, 510)⁴⁴

Das gilt aber für die Kumulation humanen Fortschritts ebenso wie für die Krisen. Die Geschichte erweckt daher beim Betrachter stets den

43 Im Hintergrund steht wohl Schillers Antrittsvorlesung: „Die Methode, nach Analogie zu schließen, ist, wie überall, so auch in der Geschichte ein mächtiges Hilfsmittel; aber sie muß durch einen erheblichen Zweck gerechtfertigt und mit eben so viel Vorsicht als Beurteilung in Ausübung gebracht werden.“ (Schiller 1789, 130). Bei Schiller – damals Professor in Jena und vor allem im Felde der Geschichtswissenschaft tätig – hatte Novalis als Student Vorlesungen gehört.

44 Stockinger 2002, 37 f., sieht hierin eine Anwendung von Schellings Naturphilosophie einer Evolution von Manifestationen des Absoluten.

Eindruck einer „Oszillation“ (ebd.) Daraus folgt aber auch: Einen echten Irrweg kennt die Geschichte nicht, nur bislang unvollkommene Versuche, aus deren Wahrheitskern aber bei der nächsten Schwingung des historischen Pendels aber noch eine reife Frucht wachsen kann.

e) Der gegenwärtige Zustand der religiösen Anarchie

In der Zeitdiagnose seiner religiösen Gegenwart hat der historische Durchmarsch sein eigentliches Ziel, was man nicht zuletzt daran sieht, dass er schon während seiner Erzählung der europäischen Geschichte permanent aktualisierende Bemerkungen einstreut, durch den Tempuswechsel vom Imperfekt zum Präsens deutlich markiert. Die Revolutionszeit ist demnach nicht nur Zeit politischer Gärungen und Umwälzungen, sondern vor allem auch eine religiöse Umbruchzeit. Freiheit und Gleichheit – Termini, die analog einen religiösen Hintergrund aus der Reformationszeit haben – machen subjektive und objektive Religionsfreiheit auf Dauer unhintergebar. Als Zeit der Anarchie ist die religiöse Lage um 1800 als Zeit des Übergangs zu verstehen und in ihrer ganzen Ambivalenz allererst auszudeuten. In einer Hinsicht ist sie Endpunkt der Verfallsgeschichte des heiligen Sinns: „[D]ie Zeit nähert sich einer gänzlichen Atonie der höhern Organe, der Periode des praktischen Unglaubens.“ (§ 7, 513) ‚Praktisch‘ ist dieser Unglaube, weil er nicht auf einer theoretischen Bestreitung der Grundlagen von Religion oder Christentum fußt – dieses ist vielmehr immer nur die Intellektuellen-Ausnahme –, sondern weil er den heiligen Sinn hat gänzlich brachliegen lassen. Dessen eigentlicher Hemmschuh ist jetzt, dass er dem „Drucke des Geschäftslebens“ (§ 3, 509) nicht standhält. Es ist die ökonomistisch geprägte Alltagskultur, welche den Sinn für das Höhere behindert, wo es nur geht. Auch in sublimierter Weise geht das moderne Bewusstsein auf Kosten des inneren Lebens, wenn nämlich die geistige Tätigkeit sich ganz auf Erkenntnis- und Besitzstreben, auf die „derbern Früchte, Wissen und Haben“ (§ 3, 510) konzentriert.⁴⁵ Dass Novalis sich hier in seiner Zeitdiagnose direkt an Schleiermacher anschließt, dürfte mehr als deutlich sein.⁴⁶

In einer anderen Hinsicht aber – und auch daran folgt Novalis dem Redner über die Religion – wohnen einem Zustand religiöser Anarchie auch ungeahnte Potenziale inne; und auf diese aufmerksam

45 Vgl. dazu auch die schneidende Ironie gegenüber dem „Philister“ und seiner Religion, die wie ein „Opium“ wirkt, im „Blüthenstaub“ (HKA II, 448).

46 Vgl. zu Schleiermacher Barth 2004.

zu machen und sie zu aktivieren muss als das eigentliche Ziel der „Europa“-Rede angesehen werden. „Wahrhafte Anarchie ist das Zeugungselement der Religion. Aus der Vernichtung alles Positiven hebt sie ihr glorreiches Haupt als neue Weltstifterin empor“ (§ 11, 517). Gerade die eigentlich gegen die Religion gerichteten Maßnahmen im revolutionären Frankreich erweisen sich als die Vorzeichen einer neuen Ära. „Als eine fremde unscheinbare Waise muß sie [= die Religion] erst die Herzen wiedergewinnen“ (§ 14, 518); aller externen Außenstützen ist sie nun zumindest idealiter bar und ledig. Die gleiche Bewegung zeigt sich noch einmal, wenn man die neueste Geschichte der Wissenschaften betrachtet. Insbesondere in der Fichteschen Wissenschaftslehre, in der romantischen Naturphilosophie und in den mannigfachen Einheitsbestrebungen der verschiedenen Enzyklopädieprogrammen ergeben sich auf Seiten der Wissenschaft neue Offenheiten für die Religion und auch neue Gesprächsmöglichkeiten für die Religion selbst.

Damit kommt man zu dem überraschenden Ergebnis: Die Geschichte des modernen Unglaubens und der modernen Wissenschaft ist zugleich eine Geschichte der potenziellen Befreiung des heiligen Sinns zu sich selbst. Aber, und das ist sogleich einschränkend hinzuzufügen, es ist eben nur eine potenzielle Befreiung und bedarf der rhetorischen Unterstützung. Aber auch zu dieser vollmächtigen Rede ist niemand besser qualifiziert als – der Historiker! Das ist die dritte historiographische Anmerkung. Wegen des analogen und zyklischen Geschichtsverlaufs kann der Historiker die Zeichen der Zeit besonders kompetent lesen und sogar eine Art Voraussage treffen. In einer begleitenden Studiennotiz heißt es dazu, der Historiker als „der thätige, idealistische Bearbeiter der Geschichtsdaten“⁴⁷ verfüge über einen „menschlich profetische[n] Blick“.⁴⁸ Diese Gabe der Prophetie misst sich auch der „Europa“-Redner zu: „Daß die Zeit der Auferstehung gekommen ist, und grade die Begebenheiten, die gegen ihre Belebung gerichtet zu seyn schienen und ihren Untergang zu vollenden drohten, die günstigsten Zeichen ihrer Regeneration geworden sind, dieses kann einem historischen Gemüthe gar nicht zweifelhaft bleiben.“ (§ 11, 517) Zeitdiagnose und Zeitansage gehören zu den ureigensten Aufgaben der historischen Zunft.

47 HKA III, 586.

48 HKA III, 586.

2. Systematische Aspekte

Unser Thema ist die Christentumsdeutung; zum Zwecke der Sammlung ihrer systematischen Aspekte abstrahieren wir im Folgenden von den politischen Themen, soweit das möglich ist. Ich möchte meine Ausführungen in vier Unterpunkte einteilen: Zunächst soll der Begriff des Christentums dargelegt werden. In einem zweiten Schritt sind die ekklesiologischen Überlegungen zu thematisieren, die den Begriff des Christentums konkretisieren. In einem dritten Abschnitt möchte ich auf den zugrunde liegenden Religionsbegriff eingehen, also den ‚heiligen Sinn‘ noch einmal für sich erörtern. Abschließend wird sich zeigen, dass die Rede auch so etwas wie eine kleine Phänomenologie religiöser Empfindungen enthält, welche die Zentralkategorie des heiligen Sinns auf psychologischer Ebene veranschaulichen.

Die Darstellungsabfolge ist also in etwa umgekehrt zu der, mit der man wohl entsprechende Überlegungen Schleiermachers darstellen würde. Dies hat seinen Grund in der jeweiligen Redeabsicht. Etwas zugespitzt könnte man sagen: Schleiermacher entwirft in den „Reden“ eine Religionstheorie in Absicht des Christentums, Novalis: hingegen zielt auf eine Christentumstheorie auf religionstheoretischer Grundlage ab.

a) Zum Begriff des Christentum

Zur Annäherung an den Begriff des Christentums geht man am besten noch einmal vom romantisierten Mittelalter aus. Wie stellte sich in jener mytho-historischen Ur-Zeit das Christentum dar? Es realisiert sich eingestanden als hierarchische Universalkirche; zwischen Klerus und Laien besteht ein klares Machtgefälle, Christentum wird von Novalis vor allem als eine durch Priester vermittelte kultische Heilspraxis gezeichnet. Dies kann unmöglich zugleich die konkrete Utopie der „Europa“-Rede sein, wenn anders der zerspaltende Durchgang durch Reformation und Aufklärung seinen Sinn verliert. Aus den genannten geschichtsphilosophischen Gründen kann er aber nicht als sinnlos gedacht werden. Der Ertrag dieser 300 Jahre muss in die neue Konzeption des Christentums eingehen, die aber zugleich die essentiellen Frömmigkeitsmomente der idealisierten Rück-Projektion aufbewahrt. Folgerichtig kommt er zum Ende der Rede zu einem ganz anderen Begriff:

Das Christenthum ist dreifacher Gestalt. Eine ist das Zeugungselement der Religion, als Freude an aller Religion. Eine das Mittelthum

überhaupt, als Glaube an die Allfähigkeit alles Irdischen, Wein und Brod des ewigen Lebens zu seyn. Eine der Glaube an Christus, seine Mutter und die Heiligen. (§ 24, 523)

Zur Auslegung dieser Bestimmung beginnen wir am besten mit der letzten der drei Gestalten. Nach Novalis verbirgt sich dahinter nichts anderes als der „alte katholische Glaube“ (§ 25, 523). Aber es wird so gleich klar, dass hier mehr gemeint ist als bloß eine spezifische Form vermeintlich mittelalterlicher Religiosität. Denn Novalis präzisiert in zweierlei Hinsicht: Zum einen sieht er diesen Katholizismus „gereinigt durch den Strom der Zeiten“ (§ 26, 524), was also die Einsprüche des Protestantismus bereits einschließt. Und zum zweiten hält er fest: „Seine zufällige Form ist so gut wie vernichtet, das alte Papstthum liegt im Grabe, und Rom ist zum zweytenmal eine Ruine geworden.“ (§ 27, 524) Worauf Novalis hier anspielt, sind die unmittelbar zurückliegenden realgeschichtlichen Ereignisse: Am 29.8.1799 war Papst Pius VI. in französischer Gefangenschaft gestorben, nachdem der Kirchenstaat über ein Jahr zuvor durch Truppen von Marschall Berthier eingenommen und in eine Republik umgewandelt worden war. Ein Nachfolger für Pius VI. konnte erst ein halbes Jahr nach der Niederschrift der „Europa“ gewählt werden. Novalis rechnet also mit einem tatsächlichen Ende des Katholizismus, wie man ihn bis dato kannte. Dies ist auch – nebenbei gesagt – eine bedeutende Änderung gegenüber der Disposition vom Sommer 1799, in der auch noch von der „Notwendigkeit eines Papstes“⁴⁹ die Rede war. In der vorliegenden Textgestalt der „Europa“-Rede gehört das Papsttum ganz der mittelalterlichen Stufe des Glaubens an.

Es ergibt sich als weiteres Zwischenergebnis, dass Novalis mit einem Christentum außerhalb von dessen positiver Verfasstheit rechnet – ein solches bezeichnen nämlich die ersten beiden Gestalten, wie sich gleich zeigen wird. Die Lage in der Moderne ist derart, dass man den Bereich der Christenheit nicht mehr bloß auf den *inner circle* der Bekenner abbilden kann. Es gibt Christentum auch jenseits von inhaltlich festgelegten Glaubensüberzeugungen.

Die erste Gestalt wird charakterisiert als ein Schätzen des Vorkommens von aller Religion überhaupt. Den Angehörigen dieser ersten Gruppe ist die Existenz von Religion wichtig, noch unabhängig von der Frage, wie sie sich selbst zu ihr stellen. Man darf auch hier Schleiermachers Reden im Hintergrund annehmen. Dieser erinnert die gebildeten Verächter an den Affekt der Ehrfurcht vor einem wahrhaft

49 HKA III, 575.

religiösen Gemüt, den man nicht ableugnen kann, welche Erinnerung zu Beginn der 5. Rede zur Überleitung zu der Betrachtung der positiven Religionen dient. Gerade weil jeder weiß, dass er mit seiner religiösen Anlage nur einen Bruchteil dessen umfasst, was Religion sein kann, so „interessiert ihn jede Äußerung derselben, und seine Ergänzung suchen, lauscht er auf jeden Ton“,⁵⁰ also jedes Vorkommen von echter Religion, wie auch immer sie inhaltlich beschaffen sein möge. Die tolerante Freude an Religion, welche selbst die ‚religiös Unmusikalischen‘ erschwingen können, ist nach Novalis selbst bereits eine Form von Christentum.

Die zweite Gestalt, also „ das Mittlerthum überhaupt, als Glaube an die Allfähigkeit alles Irdischen, Wein und Brod des ewigen Lebens zu seyn“ (§ 24, 523) erklärt sich, wenn man einen anderen religions-theoretischen Text von Novalis hinzuzieht, nämlich das berühmte 74. Stück aus seiner Fragmentensammlung „Blüthenstaub“.⁵¹ Dort wird Religion beschrieben als symbolisierend-deutender Bezug des Geistes auf ein Endliches, das als Mittlerinstanz zur Sphäre des Göttlichen angesehen wird, ohne dabei jene Instanz selbst zu etwas Göttlichem zu hypostasieren: „Wahre Religion ist, die jenen Mittler als Mittler annimmt, ihn gleichsam für das Organ der Gottheit hält, für ihre sinnliche Erscheinung.“⁵² Religionswissenschaftlich kann Religion nach der Menge der möglichen Mittelinstanzen eingeteilt werden, wobei sich als Extrempunkte der Hensymbolismus – also dass letztlich nur eine Mittelinstanz zugegeben wird – und der Pansymbolismus – dass alles Irdische vermittlungsfähig ist. Beide Extrema lassen sich auch noch einmal vereinigt denken, indem die Vielzahl möglicher Symbole noch einmal in einem einigen Mittler „centriert“⁵³ wird. So auch im Christentum: Im Prinzip kann alles Irdische auf seine symbolisierenden Qualitäten befragt werden; all diese ‚kleinen Transzendenzen‘ lassen sich aber noch einmal schöpfungstheologisch, christologisch oder eschatologisch mit dem Christus vermittelt denken.

Nimmt man also diese drei Formen zusammen, so zeigt sich, worauf es Novalis im Ganzen ankommt: Das Christentum hat nur dann eine Chance, noch einmal eine gesamtgesellschaftlich prägende Größe zu werden, wenn man nicht nur die positiven Formen unter es befreift. Das Christentum außerhalb der Kirche ist als Größe eigenen

50 Schleiermacher 1799, 179.

51 Vgl. zu ausführlichen Interpretationen zu diesem religionstheoretisch außerordentlich gewichtigen Text Stockinger 1992; Kubik 2006, 311-324; Auerochs 2009, 463-482.

52 HKA II, 441 ff.

53 Ebd.

Rechts wahrzunehmen. Nur dann wird der innere Kreis der positiv Gläubigen „in inniger, untheilbarer Verbindung mit den beiden andern Gestalten des Christenthums [...] ewig diesen Erdboden beglücken.“ (§ 26, 524) Novalis endigt also mit einem außerordentlich weiten Begriff von Christentum, welcher zu dogmatischen Engführungen – christlicher oder politischer Art – gar nicht zu gebrauchen ist.

b) Zum Kirchenbegriff

Diese Ansicht wirft sogleich die Frage auf, wie sich Novalis dieses Christentum ekklesiologisch denkt. Bereits die romantisierende Darstellung der alten Hierarchie enthielt bestimmte Idealvorstellungen. So werden als die eigentlichen Bindemittel zwischen Priestern und Laien „Achtung und Zutrauen“ (§ 3, 510) angepriesen, deren sich die Priesterschaft als wert zu erweisen hat. Vor allem aber ist auffällig, dass Novalis die alte katholische Kirche als einen „Verein“ (§ 4, 511) bezeichnet und damit einen Terminus aus der aufgeklärten protestantischen Ekklesiologie aufnimmt. Dazu passt, dass den ursprünglichen Protestanten um Luther ausdrücklich ein „Recht auf Religions-Untersuchung, Bestimmung und Wahl“ (ebd.) zugebilligt wird, das in kirchlichen Blütezeiten allenfalls „stillschweigend abgegeben[]“ (ebd.) werden kann. Damit dürfte in etwa das gemeint sein, was Johann Hinrich Claussen kürzlich das „Delegieren“ religiöser Selbstbestimmung genannt hat.⁵⁴

Bei näherer Betrachtung zeigt sich dann, dass Novalis die Kirche vor allem als eine kommunikative Gemeinschaft Gleichgestellter denkt. Der Grund der Kirche ist „die freie Belebung, Eindringung und Offenbarung.“ (§ 6, 512) In seinen Studienheften preist er den „Vorzug der Quäcker Sitte, daß jeder aufsteht, und spricht, wenn er begeistert ist.“⁵⁵ Trotzdem verfißt Novalis nicht das Ideal einer rein spirituellen Größe. Eine „sichtbare Kirche“ (§ 28, 524) ist als Einkörperung der Christenheit schlechterdings nötig. Dies ergibt sich ganz konsequent aus dem Gedanken, dass man das Christentum nicht als beschränkt auf seinen kerngemeindlichen Bestand denken kann: Es ist die Leistung einer vereinsmäßigen Großorganisation, dass sie bei Bedarf in Anspruch genommen werden kann und abgestufte Grade des Teilnahmeverhaltens zulässt. Das Ideal einer spirituellen Kommunikationsgemeinschaft und die Notwendigkeit einer sichtbaren Kirche müssen miteinander vermittelt werden. Jenem umfassenden

⁵⁴ Claussen 2006, 128 f.

⁵⁵ HKA III, 567.

Anspruch der Christenheit gemäß ist es nicht sinnvoll, wenn es mehrere Kleinkirchen gibt; oder wenn doch, so bedarf es möglichst nur eines Dachverbandes. Darin ist dann aber enthalten, dass die Organisationsform als solche keine Autorität in den Dingen des heiligen Sinns haben kann. Novalis wünscht sich stattdessen ein neues allgemeines Konzil, das den Auftakt zu einer Erneuerung der Kirche im entwickelten Sinn darstellen soll. „Aus dem heiligen Schooße eines ehrwürdigen europäischen Consiliums wird die Christenheit aufstehen, und das Geschäft der Religionserweckung, nach einem allumfassenden, göttlichen Plane betrieben werden.“ (§ 29, 524)

Es ist schwer zu entscheiden, ob „der feierliche Ruf zu einer neuen Urversammlung“ (§ 17, 521) nur die rhetorische Einkleidung einer wichtigen Idee ist oder ob Novalis mit einer solchen Möglichkeit in absehbarer Zukunft tatsächlich gerechnet hat: Es fehlte ja – wie ihm als aufmerksamem Beobachter seiner Zeit nicht entgangen sein dürfte – jeder historische Träger dafür. Diese Frage kann hier aber auf sich beruhen bleiben. Zusammenfassend ist festzuhalten, dass drei Motive in Novalis' Kirchenidee eingehen: zum einen der Gedanke eines inneren Kreises, der nach dem Vorbild einer nichthierarchischen spirituellen Kommunikationsgemeinschaft gedacht wird, zum anderen die Notwendigkeit einer möglichst einheitlichen Organisationsform, welche die Gesamtheit aller möglichen Gestalten von Christentum repräsentiert, und schließlich die Idee eines Konzils, welches das allein bevollmächtigte Lehrorgan der Christenheit sein kann. Diese drei Momente zusammen berechtigen Novalis zu der Hoffnung: „Keiner wird dann mehr protestiren gegen christlichen und weltlichen Zwang, denn das Wesen der Kirche wird ächte Freiheit seyn“ (§ 29, 524). An dieser Passage zeigt sich deutlich der Ertrag von Reformation und Revolution: Die Kirche kann das Freiheitsthema nicht mehr ignorieren, sondern muss es sich produktiv zu eigen machen. Zugleich verbirgt sich in dieser Prophezeiung auch das Eingeständnis, dass in der romantisierten Kirche des Mittelalters eben keine „ächte Freiheit“ herrschte – was rückblickend unsere Interpretation noch einmal bestätigt.

Doch wirft gerade diese letzte Überlegung noch einmal die konfessionelle Frage auf. War zur Darlegung dieses Kirchenideals ein solch heftiges Kokettieren mit dem Katholizismus nötig, wie Novalis es in seinem Essay an den Tag legt? Diese Frage wage ich nicht mit einem klaren Ja zu beantworten. Immerhin kann man ihm aber im Lichte unserer bisherigen Ausführungen eine klare Funktion zuweisen, ohne geheime Konversionsabsichten bei Novalis vermuten zu müssen. Wir

erinnern uns: Der Text war vom Protestanten Novalis für das *Athenäum* vorgesehen, einem von aufgeklärten Protestanten gelesenen Blatt. Das Beschwören eines romantisierten Katholizismus könnte demnach eine kritische Funktion gegenüber dem tatsächlich bestehenden Protestantismus ausüben. Damit wird zugleich auch der utopische Charakter jenes Kirchenideals gleichsam kritisch geerdet, indem er als Maßstab bestehender Verhältnisse fungiert. Dadurch wird der kritische Impuls der Reformation wieder aufgenommen und gegen die reformbedürftigen Momente der evangelischen Kirchen selbst gewendet. Ohne Selbstkritik wird auch der Protest gegen die Papstkirche unzulässig. Das „Recht auf Religions-Untersuchung“ (§ 4, 511) nehmen sich die Menschen immer dann, wenn die Kirche Anlass zur Unzufriedenheit gibt. Es sind fünf Hauptmonita, die Novalis gegenüber dem real existierenden Protestantismus erhebt. *Erstens*, durch die Organisation in Landeskirchen wird eine spezifische Form protestantischer Nabelschau etabliert, welche „zur allmählichen Untergrabung des religiösen cosmopolitische[n] Interesse[s]“ (§ 4, 511f) führt. Das *zweite* betrifft die Amtstheologie. Auch in der utopischen Kirche kann man auf spirituelle Leitfiguren nicht verzichten. Allerdings müssen diese so gedacht werden, dass sie dem religiösen Gleichheitsideal nicht zuwiderlaufen. Der Protestantismus hat aber durch „Beibehaltung einer Art Geistlichkeit“ (§ 4, 511) mit seinem Pfarrerstand eine unausgegrenzte Mittelposition zwischen echter klerikaler Sonderstellung und dem Priestertum aller Gläubigen geschaffen. *Drittens*, durch das Schriftprinzip deklassiert der Protestantismus die spirituellen, liturgischen und intellektuellen Entwicklungen der letzten 1800 Jahre zu bloßen Epiphänomenen. Ein starres Festhalten am Schlachtruf *sola scriptura* ist für Novalis gleichbedeutend mit der Selbstbestimmung zu religiöser Stagnation. *Viertens*, wenn der Protestantismus sich weiterhin nur als Antithese zum Katholizismus begreifen kann, schneidet er sich selbst von dessen reicher künstlerischer Tradition ab; die ‚Reinheit des Wortes‘ darf nicht länger die „Liebe zur Kunst“ (§ 25, 523) unter Generalverdacht stellen. Und *fünftens* schließlich, durch den Wegfall der Heiligenverehrung entstand ein Vakuum, dass durch einen gänzlich unangebrachten Kult um die reformatorischen Gründerfiguren ersetzt wurde. Diese Kritik am Lutherkult ist für die Zeit um 1800 besonders bemerkenswert, da Luther seinerzeit vor allem wegen seiner Verdienste um die deutsche Kultur auf das Podest gehoben wurde.

Mit diesen Einsprüchen nimmt Novalis das reformatorische *ecclesia semper reformanda* auf. Das Konzept einer kommenden Kirche be-

steht also keineswegs in einer Restauration von Papstmacht und Hierarchie, sondern plädiert für ein freies Aneignen des besten aller christlichen Traditionen. Sollte sich diese religiöse Freiheit durchsetzen, so wäre in der Tat die Aufrechterhaltung von gegeneinander abgeschlossenen Konfessionen überflüssig. Nirgends wird der utopische Charakter der Rede so deutlich wie hier.

c) Zur Religionstheorie

Die außerordentlich weite Bestimmung dessen, was Christentum heißt, führt auf die weiter gehende Frage, von welcher Art eine Religionstheorie sein muss, um diese Christentumsdeutung zu erlauben? Ich hatte schon angedeutet, dass der ‚heilige Sinn‘ bei Novalis als Zentralkategorie der Religionstheorie zu stehen kommt. Dies sei nun noch etwas ausgeführt.

Der Zentralbegriff des heiligen Sinns taucht bei Novalis in vielerlei Synonymen auf: So spricht er in der „Europa“ außerdem noch vom „Sinn des Unsichtbaren“ (§ 3, 509), vom „unsterblichen Sinn“ (ebd.) und vom „religiösen Sinn“ (§ 6, 512), im wenig später begonnenen *Heinrich von Ofterdingen* ist noch vom „allerhöchste[n] Sinn“⁵⁶ und vom „höhern überirrdischen Sinn“⁵⁷ die Rede. Der innere Aufbau dieser Kategorie lässt sich am besten durch einen kurzen Vergleich mit Schleiermacher klären.

Auch Schleiermacher benutzt bekanntlich den Begriff des Sinns, wenn er bei seiner rhetorischen Annäherung an den Begriff der Religion diese unter anderem als „Sinn und Geschmack fürs Unendliche“, basierend auf dem „religiösen Sinn[]“⁵⁸ bezeichnen kann. Hier konnte Novalis also seine eigenen theoretischen Überlegungen zum Begriff des Sinns bestätigt sehen. Novalis gibt in seiner Terminologie nur wieder, was Schleiermachers Grundintuition war, nämlich dass der Religion „eine eigne Provinz im Gemüthe angehört“⁵⁹, dass sie also als eine vom theoretischen Letztbegründungsinteresse wie auch von der ethisch-praktischen Reflexion unterschiedene Sphäre des Geistes darstellt.

An dieser Stelle tut sich ein systematisches Problem auf, das uns hier insofern interessiert, als es zur Klärung von Novalis‘ Religionsbegriff beiträgt: Die Verbindung der Religion mit einem eigenen ‚Sinn‘ scheint sich mit ihrer Bestimmung als einer geistigen Sphäre zu

56 HKA I, 193.

57 HKA I, 333.

58 Schleiermacher 1799, 116.

59 Schleiermacher 1799, 37.

stoßen, da nach gemeinidealisticcher Überzeugung der Geist nichts ist als Tätigkeit. Ein Sinn aber muss affiziert werden; und worum es Novalis geht, ist in der Tat, wie er mit einem Begriff aus der Medizin des 18. Jahrhunderts sagt, die „Irritabilitaet“ (§ 6, 512) des heiligen Sinns. Damit taucht das Problem von Passivität und Aktivität im Religionsbegriff auf, mit dem auch Schleiermacher zu kämpfen hatte. Es löst sich, wenn man auf den metaphorischen Charakter der Rede von einem solchen Sinn hinweist. Der religiöse Sinn wird nicht einfach wie einer der fünf Sinne affiziert. Worum es bei Novalis (und Schleiermacher) stets geht, ist ja eine geistige Empfänglichkeit, die mit dem Ausdruck ‚Sinn haben für etwas‘ umschrieben wird. Nicht Sinnesdaten, sondern komplexe geistige Gebilde ‚affizieren‘ jene höheren Sinne.⁶⁰ Diese Überlegung zeigt große Nähe zum Kantischen Konzept der reflektierenden Urteilskraft:⁶¹ Zu einem gegebenen Einzelnen wird in einem Akt der reflektierenden Deutung ein Allgemeines gesucht, unter welches dieses Einzelne subsumiert werden kann. Unter diese allgemeine Struktur fällt auch das religiöse Symbolisieren, insofern ein Endliches in ihm betrachtet wird als Vermittlungsinstanz zur Sphäre des Göttlichen. In diesem Lichte muss man sagen, dass der religiöse Sinn nicht als reine Passivität zu beschreiben ist, sondern dass die theoretische Struktur der Symbolisierung in ihn eingeht. Der heilige Sinn ist also zu verstehen als eine Geneigtheit zum religiösen Symbolisieren. Dass es zu dieser Geneigtheit eine natürliche Anlage gibt, einen „heiligen Keim“ (§ 3, 735), davon ist Novalis mit Schleiermacher überzeugt. Scheinbar also eine rein passive Geistessphäre, zeigt sich bei näherer Betrachtung, dass Passivitätsmomente bloß in der Angewiesenheit auf Tätigkeitsauslösung überhaupt sowie in der vorausgehenden *inclinatio* enthalten sind und Religion für sich tatsächlich Aktivität ist: Sie ist symbolisierende Tätigkeit; und dieser Religionsbegriff ist eben so weit gespannt wie der Christentumsbegriff. Letztlich kann Novalis ohnehin beide Begriffe mit beinahe gleichem Merkmalsumfang verwenden.⁶²

Lässt sich nun aber mit dieser Religionstheorie auch jene reduzierte Form der Christlichkeit, die tolerante christliche Freude an der Religion selbst, als religiös definieren? Nach Novalis ist das durchaus möglich. Denn jenes „Sinn haben für etwas“ kann in seiner abstrak-

60 Novalis spricht – laut Register – auch vom Sinn für „Mystizismus“, „Sinn für Poesie“, „Sinn für Recht“, „Sinn für Religion“, „Sinn für die Welt“, „Sinn für Zufall“ (HKA III, 724f).

61 Vgl. zu dieser Kubik 2009.

62 „Es giebt keine Religion, die nicht Xstenthum wäre.“ (HKA III, 566.)

testen Form von Novalis als „Sinn für Sinn“⁶³ bezeichnet werden. Sinnformationen, in denen andere sich bewegen, zu identifizieren und als das wertzuschätzen, was sie für andere sind, ist in der Tat eine eigene geistige Leistung. Wer in der Lage ist, religiösen Sinn bei anderen zu identifizieren und sich an ihm zu freuen, der muss – so zumindest die Grundeinsicht Schleiermachers und Rudolf Ottos – selbst schon eine Ahnung von dem haben, was er da betrachtet. Insofern verstärkt die Kompetenz, Religion bei anderen wahrzunehmen, auch den eigenen heiligen Sinn.

d) Die Phänomenologie religiöser Empfindungen

Für jede Christentumstheorie, die mit religiösen Vollzügen außerhalb der Kirche rechnet, ist es von einiger Bedeutung, auch diejenigen Handlungen oder psychischen Zustände zu identifizieren, in denen sich solches Christentum niederschlägt. Es geht also dabei um eine Interpretation konkreter Frömmigkeit. Die Behauptung eines weiten Begriffs von Religion und Christentum bliebe letztlich abstrakt, wenn sie sich nicht auch in diesem Themenkreis bewähren ließe. Umso wichtiger scheint es mir, dass man tatsächlich aus der „Europa“-Rede eine kleine Phänomenologie religiöser Empfindungen herauslesen kann, die zugleich ein gewisses frömmigkeitshermeneutisches Panorama aufspannt. Da einige dieser Frömmigkeitsformen aus der Erzählung vom romantisierten Mittelalter stammen, klärt sich hier zugleich die Frage, was an ihm denn eigentlich genau bewahrenswert war: nämlich die religiöse Empfindungskultur, die ihn ja – wie oben angemerkt – auch historisch am stärksten interessierte.

Unter anderem nennt er folgende Phänomene: die *Dankbarkeit* (vgl. § 2, 508) beim Aufbewahren der Reliquien, die *innere Erhebung* (vgl. § 2, 508; § 11, 516), etwa beim Hören von Musik in der Kirche, die *innige Sorgfalt* (vgl. § 2, 508), mit der Erinnerungsstücke von Heiligen oder geliebten Verstorbenen gesammelt werden, die *Heiterkeit* (vgl. § 1, 507; § 2, 508), mit der man durch das Leben geht oder ein Kirchengebäude verlässt, die *Achtung* und das *Zutrauen* (vgl. § 3, 510), die man gegenüber spirituellen und anderen Leitfiguren empfindet, die *Ehrfurcht* (vgl. § 2, 507) gegenüber bestimmten Formen geistiger Überlegenheit, das *Zutrauen* (§ 23, 523) der Menschen zueinander sowie die *Andacht* (§ 23, 523) bei den Gemütsergießungen anderer. Dies sind ganz unmittelbar religiöse oder zumindest religionsaffine Empfindungen.

63 HKA III, 693.

Von ähnlicher, wenn auch eher indirekter Art sind solche mentalen Akte, welche in einer ganz bestimmten Deutung oder Wertung anderer geistiger Bereiche bestehen. Insbesondere die Betrachtung der neueren Wissenschaften kann an diesen eine religiöse Tiefendimension entdecken: „Also kommt auch, ihr Philanthropen und Encyclopädisten, in die friedienstiftende Loge und empfängt den Bruderkuß, streift das graue Netz ab, und schaut mit junger Liebe die Wunderherrlichkeit der Natur, der Geschichte und der Menschheit an.“ (§ 17, 521) Die Aufforderung zum ‚Anschauen‘ ist nun ebenso wie die Trias Natur, Geschichte, Menschheit eine direkte Anspielung an Schleiermacher,⁶⁴ an den die Wissenschaftsgläubigen auch sogleich mehr oder weniger explizit verwiesen werden (vgl. § 17, 521). Die vertiefte Ansicht der Natur und ihrer Gesetze, des Waltens in der Geschichte und „Ahndung [...] der Allfähigkeit der innern Menschheit“ (§ 15, 519) gehören mit zur Frömmigkeitstypologie der nachaufgeklärten Zeit.

e) Abschließende Bemerkungen

Es sei noch einmal festgehalten: Die „Europa“ ist eine Schrift *von* einem Protestanten *für* Protestanten geschrieben. Sie ist schon von daher als ein Beitrag zu einer innerprotestantischen Debatte gedacht gewesen. Die von Novalis gewählte rhetorische Strategie hat allerdings dieser Intention vollständig entgegen gearbeitet. Das Unbehagen, das im Freundeskreis des *Athenäum* zunächst ausgerechnet die spätere Konvertitin Dorothea Veit artikulierte,⁶⁵ sprach Bände. Die späteren allzu interessegeleiteten und an kontextualisierender Interpretation nicht interessierten Fehldeutungen waren durch die Zeitläufte und die Editions-geschichte des Gesamtwerks beinahe unvermeidlich. Im Gegenzug dazu habe ich versucht deutlich zu machen, dass diese Rede ein ungemein perspektivenreicher Text ist, welcher gerade in christentumstheoretischer Hinsicht noch längst nicht ausgeschöpft ist.

64 Vgl. Schleiermacher 1799, 78-104.

65 Vgl. HKA III, 499f. Zur religiösen Stellung Dorothea Veit-Schlegels im Frühromantiker-Kreis vgl. Kubik 2010.

3. Ausblicke mit Novalis

Was an einem solchen klassischen Text für die jeweils aktuelle Zeit bedeutsam ist, muss diese je und je für sich entscheiden. In er gegenwärtigen Lage scheint mir dreierlei besonders bedenkenswert.

1) Paul Tillich hat einmal in einer Seitenbemerkung davon gesprochen, dass das Christentum in der Moderne in sein ethisches Zeitalter eintrete. Diese Beobachtung dürfte nach wie vor ihre Erschließungskraft besitzen, wenn man an die öffentliche Bedeutung des Christentums denkt. Indessen ist es eine offene Frage, inwieweit das Christentum sein ethisches Potenzial entfalten kann, wenn es nicht mehr als Religion *sensu eminenti* wahrgenommen wird. In der „Europa“ ist von der christlichen Ethik auffällig wenig die Rede. Novalis hat nun für sein romantisiertes Mittelalter den Begriff des „schönen Glaubens“ (§ 2, 508) geprägt. Damit ist weniger eine allgemeine Ästhetisierung des Glaubens gemeint. Im Hintergrund steht vielmehr die sensible Beobachtung, dass heutzutage die Menschen vielfach einen zunächst ästhetischen Zugang zur Symbol- und Gedankenwelt des christlichen Glaubens haben dürften. Der hierbei vorausgesetzte Begriff von Ästhetik ist dabei als sehr weit zu denken: Es geht um das wie auch immer geartete Gestimmtsein gegenüber den wahrnehmbaren Erscheinungsformen des Christlichen. Das Christliche wird heute auch nach seiner ‚Außenseite‘ hin allgemeinen Stil- und Geschmackspräferenzen unterworfen. Insofern wird die Selbstbeschreibung des Christentums umgekehrt ohne ein gewisses Maß an ‚Romantisierung‘ seine eigenen Vorzüge kaum darstellen können – vor allem angesichts der Ambivalenzen der sichtbaren Kirchen. Im Stichwort des ‚schönen Glaubens‘ bringt Novalis diese noch diesseits der Verständigung über die ‚Wahrheit‘ des Glaubens angesiedelten ästhetische Dimension der Begegnung mit Religion auf den Punkt.

2) Eng damit zusammen gehört ein Zweites. In Novalis‘ Phänomenologie der Frömmigkeit kommen die ‚guten Werke‘ nur ganz am Rande vor. Zu ihr gehören stattdessen vielmehr ganz bestimmte Haltungen, Einstellungen und Gefühle. Ohne ethische Form gelebter christlicher Religion damit abqualifizieren zu wollen, wäre doch zu erwägen, ob religiöse Bildung nicht auch, vielleicht sogar vor allem auf die Pflege einer bestimmten Affektkultur abzielen hätte. Für ein Europa der ‚christlichen Werte‘ interessiert sich Novalis auffällig wenig. Die Ratio dieser Verschiebung der Gewichte kann man darin sehen, dass das Christentum – wie zuerst Richard Rothe dargelegt hat – ja seine ‚Werte‘ längst der modernen Gesellschaft eingestiftet hat. Ob freilich die sich unabhängig von christlichen Prämissen selbst be-

stimmende moderne Kultur auch Äquivalente für die von Novalis benannten religiösen Empfindungen geschaffen hat, kann zumindest bezweifelt werden. Und wiederum dürfte ein möglicher Abbruch in der religiösen Affektkultur auch nicht ohne Folgen für die christlich-ethische Einstellung bleiben.

3) Die „Europa“-Rede zeichnet sich durch einen bewusst eingesetzten Stich ins Große aus. Dieser steht in einem gewissen Kontrast zu der eher zaghaften Selbstpräsentation zumindest der protestantischen Kirchen in Europa. Vielfach wird ein selbstbewussteres Auftreten gefordert, sei es von den Kirchen, sei es von den Vertretern ‚christlich-europäischer Werte‘. Dabei darf aber nicht übersehen werden, dass der Europa-Gedanke an sich nicht weniger davor gefeit ist, ideologisch überhöht zu werden und als Ausschlusskategorie zu fungieren als etwa der Gedanke des Volks oder der Nation. Anders gesagt: Der eigentliche Gehalt dessen, was man an Wertvollem mit ‚Europa‘ verbinden mag, zielt über den geographischen Raum Europa hinaus.⁶⁶ In diesem Zusammenhang sei noch einmal an Novalis‘ Betonung der kosmopolitischen Ausrichtung des Christentums erinnert. In einer etwa zeitgleichen Notiz aus den Studienheften schreibt Novalis: „Kein Umstand in der Religionsgeschichte ist merckwürdiger, als die neue Idee im entstandne Xstenthum, einer *Menschheit* und einer *allgemeinen Religion*“.⁶⁷ Zuletzt wird im Protestantismus aus Gründen vermeintlicher Profilschärfung wieder verstärkt vorgeschlagen, die Bedeutung des Menschheitsgedankens durch eine Missionstheologie vom alten Schläge auszudrücken⁶⁸ – zumeist unter drastischer Unterschreitung des Reflexionsniveaus der neueren Missionswissenschaft.⁶⁹ Um alternative Denkmodelle zu entwerfen, scheint mir eine Erinnerung an die „Europa“-Rede und ihren weiten Christentumsbegriff nicht unnützlich zu sein. Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die Romantik zumindest des Novalis restaurativen Konzeptionen – sei es von Europa, sei es von Christentum – stracks zuwiderarbeitet.

66 „Mit Sicherheit gehört die Gleichsetzung moderner Wissenschaft und Aufklärung mit westlicher Kultur zu den größten Denkfehlern unserer Zeit. [...] Aufgeklärt sind diejenigen, die sich die umfassenderen Werte von Gleichheit, Gerechtigkeit und Menschlichkeit erschlossen haben.“ (Raman 2001, 27). Anders gesagt: Die ‚europäischen Werte‘ gehören Europa nicht, so wenig „wie die Null hinduistisch ist“ (ebd.).

67 HKA III, 579

68 Vgl. nur etwa EKD 2006, 15-19.

69 Vgl. dazu einleitend Balz 2005.

Siglen

- HKA Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Richard Samuel, 7 Bde., 2. Aufl. (Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer, 1960–1999).

Bibliographie

- Auerochs, Bernd, *Die Entstehung der Kunstreligion*, 2. Aufl. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, [2006] 2009).
- Balz, Heinrich, „Afrikabezogene Religions- und Missionswissenschaft: 1991–2000“, *Theologische Rundschau* 70 (2005), 251–278.
- Barth, Ulrich, „Die Religionstheorie des ‚Reden‘. Schleiermachers theologisches Modernisierungsprogramm“, Ders., *Aufgeklärter Protestantismus* (Tübingen: Mohr Siebeck, 2004), 259–289.
- Claussen, Johann Hinrich, *Zurück zur Religion. Warum wir vom Christentum nicht loskommen* (München: Pantheon, 2006).
- Evangelische Kirche in Deutschland (EKD), *Klarheit und gute Nachbarschaft. Christen und Muslime in Deutschland*. Eine Handreichung des Rates der EKD (2006), http://www.ekd.de/download/ekd_texte_86.pdf.
- Frank, Manfred u.a. (Hg.), *Materialien zu Schellings philosophischen Anfängen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1975).
- Fueter, Eduard, *Geschichte der neueren Historiographie* (München: Oldenbourg, 1911).
- Gollwitzer, Heinz, *Europabild und Europagedanke. Beiträge zur deutschen Geistesgeschichte des 18. und 19. Jahrhunderts*, 2. Aufl. (München: Beck, 1964).
- Gronidn, Jean, *Einführung in die philosophische Hermeneutik*, 2. Aufl. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001).
- Hirsch, Emanuel, *Geschichte der neuern evangelischen Theologie im Zusammenhang mit den allgemeinen Bewegung des europäischen Denkens*, Bd. 4, 3. Aufl. (Gütersloh: Bertelsmann, [1949] 1964).
- Kasperowski, Ira, *Mittelalterrezeption im Werk des Novalis* (Tübingen: Niemeyer, 1994).
- Kubik, Andreas, „Das Christentum des Novalis und seine Stellung in der neueren Theologiegeschichte“, *System and Context. Early Romantic and Early Idealistic Constellations*, New Athenaeum, Vol. VII, hg. von Rolf Ahlers, (Toronto/New York: Mellen Press, 2004), 419–438.
- Kubik, Andreas, *Die Symboltheorie bei Novalis. Eine ideengeschichtliche Studie in ästhetischer und theologischer Absicht* (Tübingen: Mohr Siebeck 2006).
- Kubik, Andreas, „Auf dem Weg zu Fichtes früher Ästhetik – Die Rolle der Einbildungskraft in der ‚Kritik der Urteilskraft‘“, *Kant und Fichte – Fichte und Kant*, hg. von Christoph Asmuth (Amsterdam/New York: Rodopi, 2009), 7–15.
- Kubik, Andreas, „Warum konvertieren? Anmerkungen zur Taufe der Doro-

- thea Veit und Schleiermachers Stellung zu ihr“, *Christentum und Judentum. Akten des Kongresses der Internationalen Schleiermacher-Gesellschaft in Halle, März 2009*, hg. von Roderich Barth/Ulrich Barth/Claus Dieter Osthövener (Berlin/New York: de Gruyter, 2010) [im Druck].
- Kurzke, Hermann, *Romantik und Konservatismus. Das „politische“ Werk Friedrich von Hardenbergs im Horizont seiner Wirkungsgeschichte* (München: Fink, 1983).
- Kurze, Hermann, „Novalis und Maastricht. Ein Versuch über Die Christenheit oder Europa“, *Neue Rundschau* 107, Heft 3 (1996), 26–38.
- Mähl, Hans-Joachim, *Die Idee des goldenen Zeitalters im Werk des Novalis. Studien zur Wesensbestimmung der frühromantischen Utopie und zu ihren ideengeschichtlichen Voraussetzungen*, 2. Aufl. (Tübingen: Niemeyer, [1965] 1994).
- Mähl, Hans-Joachim, „Die Christenheit oder Europa. Einleitung und Kommentar“, *Novalis. Werke, Tagebücher, Briefe Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Hans-Joachim Mähl und Richard Samuel, Bd. 3 (München: Hanser, 1978; Nachdruck Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999), 579–604.
- Novalis, *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, hg. von Richard Samuel, 7 Bde., 2. Aufl. (Stuttgart/Berlin/Köln: Kohlhammer, 1960–1999).
- Raman, Varadaraja V., „Was heißt ‚kulturelle Differenz‘?“, *Die Macht der Differenzen. Beiträge zur Hermeneutik der Kultur*, hg. von Reinhard Düssel u.a. (Heidelberg: Synchron, 2001), 21–28.
- Samuel, Richard, *Die poetische Staats- und Geschichtsauffassung Friedrich von Hardenbergs. Studien zur romantischen Geschichtsphilosophie* (Frankfurt am Main: Diesterweg, 1925).
- Schiller, Friedrich, „Was heißt und zu welchem Ende studirt man Universalgeschichte?“, *Der Teutsche Merkur*, Bd. 4 (1789), 105–135.
- Sommer, Theo, „Europa ist kein Christenclub“, *Die Zeit* vom 14.3.1997, 1.
- Stockinger Ludwig, „Religiöse Erfahrung zwischen christlicher Tradition und romantischer Dichtung bei Friedrich von Hardenberg (Novalis)“, *Religiöse Erfahrung. Historische Modelle in christlicher Tradition*, hg. von Walter Haug & Dietmar Mieth (München: Fink, 1992), 361–393.
- Stockinger, Ludwig, „Novalis und der Katholizismus“, *„Blüthenstaub“*. *Rezeption und Wirkung des Werks von Novalis*, hg. von Herbert Uerlings (Tübingen: Niemeyer, 2000), 99–124.
- Stockinger, Ludwig, „Die Christenheit oder Europa – eine Lektüre nach 200 Jahren“, *Mitteilungen der internationalen Novalis-Gesellschaft* 4 (2002), 25–43.
- Uerlings, Herbert, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung* (Stuttgart: Metzler, 1991).
- Völkel, Markus, *Geschichtsschreibung. Eine Einführung in globaler Perspektive* (Köln: Böhlau, 2006).

Abstract

For a long time, Novalis' "Christianity, or Europe" was used as an ideological manifesto by all kinds of 'conservative revolutionaries'. It took serious literary criticism a long time to establish a sober relationship with this text. Today it is usually read as a political or historiographical speech. In my article I argue that it should, in addition, be interpreted as an essay about Christianity. While at a first glance it appears to be filled with a strange worship of the Middle Ages, a theoretically comprehensive subtext hovers just below the surface. In the first section of my paper I argue that this historical construction is a productive framework for Novalis' notion of Christianity. It also provides the basis for his Schleiermacher-inspired diagnosis of modern religiosity as an era of 'practical disbelief'. The Middle Ages are conceived as mythical prehistoric times. The results of the necessary passages of Reformation and Enlightenment (freedom of conscience, freedom of religion, academic freedom) have to be safeguarded for a future era of unification. In my second section I interpret the theory of Christianity systematically, exploring the notions of Christianity, church, religion and Protestantism. Novalis' aim is a restoration of a culture of religious feeling within the framework of an aesthetically liberalized Christianity – a theologically fascinating project.

Roland Lysell

Madame de Staël as a Critic of Drama and Theatre in *De l'Allemagne* (1810)

Madame de Staël's position in the history of literary criticism has definitely been assured, at least since Georg Brandes's *Hovedstrømninger i det 19. Aarhundredes Literatur*, where Anne Marie Germaine Necker is discussed in the chapter on emigrant literature. Brandes dedicates 80 pages to her work and her status. *De l'Allemagne* (1810) and the political consequences it had for the personal life of the author are discussed as well as her poetics in *Essai sur les fictions* and her novels *Delphine* and *Corinne*.¹ Mme de Staël, being the daughter of Necker, was a declared enemy of Napoleon who in turn felt threatened by her and her many political contacts. There are many testimonies to her understandable feelings when she was exiled from Paris, feelings that long before 1810 had turned into pure hatred. One of them can be found in the diary of the Swedish queen Hedvig Elisabeth Charlotta who writes in September 1812: "She has sworn implacable hatred towards Napoleon who because of her disapproval when he proclaimed himself emperor has constantly persecuted her".² Mme de Staël's cultural cosmopolitanism, which makes her a precursor of European attempts to unite French, German and Italian culture during 'la belle époque', as well as after World War II, was of course inimical to French imperialism.

In the second part of the twentieth century her position in literary criticism seems to be more historical than influential as such. In *La pensée indéterminée* (vol. 1, 1985) Georges Poulet writes "Mme de Staël confond la mélancolie et l'enthousiasme" and remarks that in her work the nostalgia for the past is replaced by a nostalgia of the future.

1 Brandes 1923. Mme de Staël describes how *De l'Allemagne* was censored and confiscated because she mentions neither Napoleon nor his wars, and the letter from the minister of police is quoted *in extenso* in the first book of the second part of her *Dix années d'exil* (1821), published posthumously. A proof of *De l'Allemagne* was saved and the book was first published in London in 1813.

2 Hedvig Elisabeth Charlottas dagbok, vol. 9, 1812–1817, transl. & ed. by Cecilia af Klercker (Stockholm: Norstedt, 1942), 96. (English translation R. Lysell.)

Her openness toward the infinite, however, is constantly accompanied by a sentiment of being excluded from it and thrown back into the restraints of the finite present. Thus, Mme de Staël's mistake is to transform serene contemplation into activity: "d'avoir voulu transformer la passivité sereine de l'esprit contemplateur en son contraire, c'est-à-dire en une activité".³

Theatre scholars are also aware of her importance, though mainly with regard to details. In Heinz Kindermann's *Theatergeschichte Europas* she is referred to both as a hostess and an amateur actress at Coppet, where Zacharias Werner is one of the guests, and also as an important theoretician in the chapter on Italian romantic theatre where she deals with the abandonment of the three unities.⁴ The aim of this paper is therefore to discuss the position of drama and theatre in her *De l'Allemagne*.⁵

Mme de Staël treats drama in chapters XV to XXVII in the second volume of *De l'Allemagne* (which is subdivided into four volumes). First she gives a survey of dramatic art (XV). Lessing is treated in one chapter (XVI), Schiller in four (XVII-XX), Goethe in three (XXI-XXIII) and Werner in one (XXIV). In Chapter XXV several Northern European authors (Kotzebue, Gerstenberg, Klingler, Tieck, Collin and Oehlenschläger) are introduced, and in chapter XXVI Mme de Staël gives an overview of the comedies, especially Tieck's. Mme de Staël declares that a knowledge of human kind is just as important as imagination itself. Because of this double demand – poetic imagination and delicacy concerning the context – one cannot impose the same system on different nations. The extensive quotations from *Maria Stuart* and *Faust* might annoy a modern reader as well as the long summaries, but the observant reader can trace a personal aesthetics of the theatre in these chapters of *De l'Allemagne*.

The most important criterion for Mme de Staël is truth: "vérité". Schiller's *Don Carlos* is described in *De l'Allemagne* as a first class composition. In historical plays you have to "peindre le vrai" and "le rendre poétique" (270). The relationship between poetry and truth is described metaphorically by images of the sun:

3 Poulet 1985, 244–247.

4 Kindermann 1961, 470; Kindermann 1964, 155–156.

5 Staël 1968. References to the pages of the text of this edition are given above in brackets, numbers of pages referring to the the second volume (which starts with chapter XXV) are preceded by "II". All other numbers refer to volume I.

La poésie fidèle fait ressortir la vérité comme le rayon du soleil les couleurs, et donne aux événements qu'elle retrace l'éclat que les ténèbres du temps leur avaient ravi. (270)

Truth is not only metaphysical or emotional truth but also *historical* truth, a topic that is frequently discussed in the chapters on Goethe and Schiller.

A second important criterion for poetic beauty – Mme de Staël frequently uses different forms of the adjective “beau” – is naturalness. Even now Lessing’s *Nathan der Weise* is praised for its dignity (another criterion) and naturalness (263).

Among the three dramatic unities Mme de Staël considers the unity of action as superior; the unity of time and the unity of space should be subsumed under it. A contemporary French tragedy, Renouard’s *Les Templiers*, is severely criticized because the author so rigidly sticks to the unities of time and place that this has negative effects on the action (254-5).

De l’Allemagne has the standing of a classical work because in it German literature is constantly compared to French literature. This aspect inspired later nineteenth century studies in Comparative Literature, but was devastating for Mme de Staël’s own career and private life. How much of this comparative spirit remains in the chapters about theatre? We must emphasize that the qualities of French drama and French theatre are in no way neglected. Madame de Staël declares that the French are the most competent authors when it comes to mastering the effects of theatre (“des effets du théâtre”; 252). However, one can find deeper emotions in some less well structured foreign works. The German audience, unlike French spectators, is willing to let its authors take the time they need.

In comedies and opéra-comiques French grace and French elegance remain unquestioned. The rules only mark the path of the genius. An obstacle, however, is the obligation to write in alexandrines; according to Madame de Staël Racine is the only author who achieves the noble and natural simplicity necessary not to be imprisoned by the versification. (256).

Madame de Staël praises Ancient Greek theatre for its simplicity; it has the character of a religious ceremony. In the French theatre the themes borrowed from the Greeks are more varied. They are often adapted to the contemporary French mind and contemporary politics and when the plays are performed in translation into other languages and bereft of their “beauté magique du style” it is surprising how little is left of the emotions.

The French authors' strength, however, is precisely their concentration on the passions. Mme de Staël quotes Benjamin Constant's preface to Schiller's *Wallenstein* where he observes that whereas the French depict passions, the Germans depict characters (256). German playwrights tend to emphasize the characters and their sentiments at the cost of the action.

Concerning tragedies a profound knowledge of history is important.

The German dramas are compared to ancient paintings as they seem to neglect perspective and present all the figures on the same surface. With regard to Lessing, a certain kind of simplicity seems to impress Madame de Staël. She declares that German theatre did not exist before him. She emphasizes the importance of *Hamburgische Dramaturgie* and compares it to the works of Diderot. Whereas Diderot wanted to replace "l'affectation de convention" with "l'affectation du naturel", Lessing is "vraiment simple et sincère" – really simple and sincere. He shows his individual talent in the composition of his plays, three of which deserve to be quoted: *Minna von Barnhelm*, *Emilia Galotti* and *Nathan der Weise*. Mme de Staël praises the dialogue and the style of *Minna von Barnhelm* as well as the portrayal of the characters. The ethical quality of Lessing's most beautiful play, *Nathan der Weise*, is emphasized, and in all his plays she finds portraits of characters to admire such as Tellheim, Odoardo and the Tempelherr. Lessing is not a first class writer, however. He is a dialectician at the cost of dramatic eloquence (266). He also lacks style. In her discussion of Schiller Mme de Staël criticizes Lessing for banning poetry from the theatre and making drama look like a novel in dialogues (277).

The importance of this critique is that it is founded on observations of different scenes, and the salient point is that Madame de Staël remains sceptical concerning the end of *Nathan der Weise*. The Sultan turns out to be the uncle of the Tempelherr, and Nathan's adopted daughter and the Tempelherr are brother and sister. Imagination should always precede reflection, and in this play the philosophical aim weakens the theatrical interest. Even Shakespeare, who of course has a good command of the stage, may be a bit too philosophical, according to Mme de Staël, and his plays should rather be read than shown on stage (257).

The scenic perspective is always important. In *Emilia Galotti* Mme de Staël especially appreciates the scene where countess Orsina entices Odoardo to kill the Prince, which has the fatal consequence that he kills his own daughter instead.

When it comes to German drama it becomes apparent in the four Schiller chapters how balanced and varied Mme de Staël's critique is.. First of all, Schiller's early works *Fiesco*, *Kabale und Liebe* and *Die Räuber* are said to be dominated by his "ivresse de pensée" – intoxication with thought – but after his twenty-fifth birthday his works become more pure and severe – "purs et sévères" (267).

A moral criterion also turns up in the discussion concerning the young Schiller. Young Germans are said to have been so enthusiastic about the character of Karl Moor that they have tried to imitate him. On the other hand, his brother Franz Moor is too easy to hate: "trop haïssable" (268). In her discussion of *Wallensteins Tod* Mme de Staël once again declares that a theatre that does not always keep to the tradition of dividing manhood into good and bad individuals, has less moral impact than a theatre closer to reality outside the theatre (284).

Mme de Staël's critique of the French translation is evidence of the importance she attaches to style; this translation just keeps the action at the level of pantomime and the consequence is that a beautiful tragedy becomes a melodrama. The scenes that are praised in *Die Räuber* are the love scenes between Karl and Amalie, "admirables d'enthousiasme et de sensibilité" (269).

Don Carlos is Schiller's earliest first class composition. In historical plays you have to "peindre le vrai" and "le rendre poétique" (270), and when it comes to characterizing Schiller Mme de Staël even uses August Wilhelm Schlegel's term "prophète du passé" (271). Schiller has been criticized for having invented and introduced Marquess Posa, who is not a historical person, into the play. This character in the drama should not be understood, as many people have, as a representative of eighteenth century rational philosophy, but rather, according to Mme de Staël, as a German enthusiast (enthousiaste allemand), a foreigner in the days of Philip II as well as in the eighteenth century. Her defence of the character is founded on dramaturgy. The introduction of Posa as a representative of the love of freedom is necessary because it would not be convenient to give his traits to the character of Don Carlos. Mme de Staël also notices several well-made scenes in the play: e.g. the scene with the Queen and her ladies in waiting as a representation of the Spanish court with its strict rules. Philip's magnanimity is shown in the scene where Medina-Sedonia is forgiven after the defeat of the Armada, and the most original scene is the last scene but one in Act V. The words of the Inquisitor are especially apt when he compares Carlos to Jesus: to appease eternal justice

the Son of God died on the cross. In this scene, "laconique et rapide", Mme de Staël finds the terror of a whole century personified by the fanatic inquisitor.

Style as a criterion is especially evident in Mme de Staël's discussion of *Wallenstein*. Obviously as she quotes it she is satisfied with Benjamin Constant's translation. At Weimar, where *Wallenstein* was first performed, the audience found that the Germans had a new Shakespeare of their own. Mme de Staël looks upon the play as the most national tragedy ever performed in Germany. Where it is appropriate to the action Schiller reintroduces poetry in the "grand style", e.g. in *Wallenstein's* scene immediately before his death.

Mme de Staël, who had seen *Wallensteins Lager* on stage, praises Schiller's imagination – an intellectual who gives such a vivid picture of a military camp! She emphasises the scene where the Capuchin friar arrives and makes a speech so bizarre in its rhetoric that his religion seems just as crude as is the audience listening to it. According to Mme de Staël Schiller's dramatic prologue functions eminently well in representing the admiration of the soldiers evoked by *Wallenstein*.

Piccolomini is considered as a prologue as well, not burlesque like *Wallensteins Lager* but serious. This play ends like an uninterrupted conversation. Max Piccolomini and *Wallenstein's* daughter Thecla are celestial creatures passing through the storms and passions of the personal and political conflicts around them. They remain pure in their truth and their love and they seem predestined to be touching victims.

According to Mme de Staël the last part of the tragedy, *Wallensteins Tod*, resembles a French tragedy in its form – possibly too much (284). Whereas the French try to make every detail brilliant in order to achieve immediate success, the Germans concentrate on the whole, on truth and on poetic beauty.

The first scenes of the play are as dignified as those of a French tragedy. With regard to the action, however, Schiller had been criticized for introducing a love plot and a family story into a political drama, but, according to Mme de Staël, this fact contributes to the dramatic effect. She also defends the use of music in Max Piccolomini's farewell – it doubles the effect. Once again she emphasizes the importance of character; in contrast to the French the Germans seem to be more anxious about what the characters feel than about what happens to them. Whereas the French idealize and thus reduce their tragic heroes, *Wallenstein* appears as a superstitious, irresolute and

insecure person. It is exactly his indecision and his inner conflicts that make Wallenstein interesting in the eyes of a German audience. The French would lose interest when a character does not know what he wants. Shakespeare's characters, however, evoke very different feelings among the audience during a play. During the first three acts of *Richard II* we feel aversion and contempt, but after the imprisonment of the king his courage and his situation move us to tears (283).

Two scenes in *Wallenstein* are especially praised: when Thecla learns about Max's death she asks the Saxon officer to tell her all the details and immediately, in the following scene, she declares her intention to spend the rest of her life close to the tomb of her beloved.

According to Mme de Staël *Maria Stuart* is the most pathetic and the best conceived German tragedy – "la plus pathétique et la mieux conçue" (284). The fate of this regal protagonist deserves as much dread or compassion as the fate of Niobe, Oedipus and Orestes, and Mme de Staël praises the exposition. Schiller makes his protagonist known by showing the effects she causes on the other characters. The spectator is not told, he is made to observe. When he is confronted with Maria Stuart he already knows her through the influence she has on friends and enemies. Her weak but passionate and proud nature makes the spectator interested. The spectator blames her – and he does not blame her. Maria repents, but her faults are evident. The young Mortimer confesses that he wants to save her because of his enthusiasm for her charms.

Queen Elizabeth, however, is a completely new kind of character in the history of drama, a female tyrant. Her capacity for dissimulation serves her power. It is a proof of Schiller's talent that he succeeds in his portrait of Elizabeth without damaging the impression made by Maria. The beauty of the meeting of the queens in the third act is praised because of the fury that exceeds the natural dignity of the queens. Several times Mme de Staël mentions that in their rivalry they are women, not a sovereign and a prisoner.

Mme de Staël quotes and comments on how the last scene was represented at the theatre in Weimar. The scenes of confession and communion have been criticized by others, but Mme de Staël defends them because she does not want to exclude Christian religion from art and poetry. She also declares that one of the most theatrical situations is Maria's farewell to Leicester (298).

In her critique of *Die Jungfrau von Orléans*, a play where Schiller is said to paint the French character in all its beauty, Mme de Staël emphasizes the importance of an adequate relationship between dramat-

ic poetry and situation: "La poésie dramatique est inséparable de la situation qu'elle doit peindre, c'est le récit en action, c'est le débat de l'homme avec le sort" (302).

According to Schiller this play is a romantic tragedy and Mme de Staël only finds one point to criticize – apart from the typically German longueurs. In choosing a *dénouement merveilleux* at the end of the play Schiller changes the facts of history. Both in *Maria Stuart* and *Wilhelm Tell* Schiller refrains from making the death scenes the final scenes. Elizabeth reappears and we are struck by her remorse and her doubts. When discussing *Wilhelm Tell*, Mme de Staël observes the difference between a play when read and a play when acted. (In Germany there is no capital city where all the resources needed to produce plays are to be found, Mme de Staël declares, so dramatic authors write plays for the reading public as well.) The final scene with Tell and Parricida functions when read, but not on stage. On the stage it would be more impressive if the play ended when Gessler's heart is pierced by the arrow.

Goethe's dramas may be divided into two groups: those that are written for performances are characterized by "grace" and "esprit" but nothing else, those that, according to Mme de Staël, cannot be performed are characterized by an extraordinary talent. It seems that Goethe's genius cannot be confined to the limits of the theatre, she declares (321). When Goethe tries to adapt he loses his originality and he cannot retrieve it until he starts to mix the genres.

Goethe often writes in opposition to the leading trends. When he was tired of the French influence on German theatre he wrote a historical drama inspired by Shakespeare, *Götz von Berlichingen*. This play was not written for the theatre, though it can be performed. But – unlike Schiller in *Die Räuber* – Goethe does not give a portrait of a man who breaks his contacts with society, but depicts an aristocratic hero who defends feudal values. The Germans love *Götz von Berlichingen* because of its ethnological accuracy, but as it has not been converted into verse Mme de Staël considers it to be a hardly finished sketch not a "grand tableau". Although she compares Goethe to Michelangelo, she would like to see more of Goethe's imagination and language in the play. She declares:

Le talent dramatique ne saurait se passer ni de la nature, ni de l'art; l'art ne tient en rien à l'artifice, c'est une inspiration parfaitement vraie et spontanée, qui répand sur les circonstances particulières l'harmonie universelle et sur les moments passagers la dignité des souvenirs durables. (325)

To summarize: both art and nature are necessary for dramatic talent.

According to Mme de Staël, Goethe's most beautiful tragedy is *Egmont*, written at the time when Goethe wrote *Die Leiden des jungen Werther*. She appreciates the description of the tyranny of the Duke Alba; it is reported that even the birds try to hide. Mme de Staël declares that with a few changes the play could be adapted to the French form. But in France we do not love the mixture of tragic dignity and "ton populaire", she says. Consequently, the first scene with the soldiers and the citizens of Bruxelles seems too Shakespearean and from a French point of view it can be subjected to the same critique as *Wallenstein*.

Another point of difference is the representation of the brave character of Clara who is represented in a bourgeois setting. Clara is pure, of course, but the setting is too vulgar. You cannot mingle the beautiful with the ugly; the French demand unity of tone. *Egmont's* dream at the end of the play might be the subject of French critique as well – a "dénouement merveilleux" cannot be accepted in a historical drama. Mme de Staël seems to partly share this critique. The Germans really have difficulties when it comes to the end of the play. Goethe's audience at Weimar is patient and intelligent like the choirs of the Greeks, so unlike sovereigns it does not demand to be amused. According to Mme de Staël imagination is not enough. A playwright must also attain a certain skill that only attainable by "la connaissance du théâtre seul" (332).

Goethe wanted to create a literature as severe as that of the Greeks. His *Iphigénie auf Tauris* with its Stoic/Christian heroine, is the classical masterpiece in German theatre. The action is imposing and serene, it can be compared to a Greek statue. Mme de Staël emphasizes that it is difficult to treat the myth of the play in a new way, but Goethe succeeds in creating an admirable image of strong and concentrated resignation. According to Mme de Staël, there is more *truth* in Goethe's portrait of Iphigénie than in Sophocles portrait of Antigone. No modern play expresses the destiny of the progeny of Tantalus as well as this and Goethe does not create scenes without developing the characters. The scene where Orestes and Iphigénie recognize one another is the most poetic scene in the play, even if it is not "la plus animée". Also the inclusion of the song that the parques sang to Tantalus in hell is praised (335).

Concerning *Torquato Tasso* Mme de Staël praises the subject of the play, but she finds it too little Italian – it lacks the colour of southern Europe (le Midi). In her view Goethe, "le Racine de l'Allemagne"

(339), has created a Tasso who is too German, his language is too metaphysical. The historical Tasso was absorbed by pride and love, whereas Goethe's poet is more intimate and confidential and tries to bring reflexion and activity together. This critique shows how concerned Mme de Staël is about historical accuracy and demonstrates her scepticism with regard to German philosophical depth.

Goethe has written many kinds of works and Mme de Staël compares him to nature which produces all sorts of works out of all kinds of material: "Il ressemble plutôt à la nature, qui produit tout et de tout" (341). Obviously Mme de Staël has great difficulties to appreciate Goethe's *Faust*. Before discussing the play she introduces us to the Faust tradition and Lessing's engagement with this theme.

After that she declares that the character of Mephistopheles who is depicted as "un diable civilisé" represents an infernal irony directed against creation itself in (344). Faust represents the weaknesses of man: his desire to know, his weariness and his saturation with pleasure ("satiété du plaisir", 345). There is more ambition than strength in the character of Faust.

Mme de Staël admires Goethe's *Faust* because the rhythm constantly changes with the action of the play. She also appreciates the portrait of Gretchen (who arouses compassion) and quotes the scene in the church extensively.

There is one problem for a French spectator, however. In French comedy there are no examples of the kind of pleasantry that you can easily find in the sorceries and metamorphoses in *Faust* (349). Mme de Staël tries to relate the belief in evil ghosts in German literature, which would be ridiculous in France, to a Nordic literary tradition (366). In chapter XXV there is a similar reminiscence of Montesquieu when Mme de Staël declares that there is "quelque chose de gigantesque" in Scandinavian poetry which can be explained by the gloominess of the lakes and the fog – Oehlenschläger, however has successfully used the traditional heroic themes of his country (II:15). In spite of her obvious intellectual distance from *Faust*, she finally admits that the play, though it is not perfect, makes her think (367).

Since Goethe stopped writing dramas and since Schiller's death the most important German dramatist is Zacharias Werner. Mme de Staël praises the lyric beauty, "le charme et la dignité de la poésie lyrique", of his tragedies (369). There are difficulties, however concerning dramatic passion. His tragedies are means rather than aims since he wants to propagate religious mysticism. The problem with the terrible actions in *Der vierundzwanzigste Februar* is that the spectat-

or feels frightened but does not perceive "la noble effroi". An even more severe comment is that Fate in Christianity is related to moral truth – in Werner's dramas, however, Fate just appears as capricious acts of fortune.

The French stage is, according to Mme de Staël, the only stage where the borders between the tragic and the comic are strictly respected (II:20). Among the Germans, who search for truth in their tragedies and caricatures in their comedies (II:18), you can find reflection and laughter in the same scene. Mme de Staël, who reveals a certain distance to German comedy, especially mentions the new literary school where comedy is included in a system. There are brilliant traces of "une gaîté très originale" in Ludwig Tieck's comedies when the author uses animals as characters in *Der gestiefelte Kater* for instance, which reminds Mme de Staël of La Fontaine. Also *Kaiser Octavian* and *Prinz Zerbino* are mentioned. The Germans cannot liberate themselves from a tendency to vague dreaming, however (the "vague de la rêverie", II:25).

In the chapter about the art of declamation (XXVII) Mme de Staël especially praises August Wilhelm Iffland (1759–1814), whose writings she also mentions. He is much more varied than French actors and as Wallenstein develops a serene simplicity while also investigating the circumstances and motives of his scoundrels. No accent, no gesture is made by Iffland without philosophy and art and in this respect the pathetic in Germany is not so isolated from "plaisanterie" as it is in France. In Weimar the same actors act in both tragedies and comedies. When Werner and August Wilhelm Schlegel themselves performed *Der vierundzwanzigste Februar*, Mme de Staël was impressed by how the effects were prepared in advance. There are also bad actors, however. Sometimes the German actors touch the human heart and sometimes they leave the spectator cold. Second class German actors are calm and cold but never ridiculous, but due to the fact that the German speaking actors' memories are not so good as those of the French, the souffleur is more active in Vienna than in Paris.

In chapter XXVII of *De l'Allemagne* we also find the *tour de force* of Mme de Staël's whole argument in her comparison between German and French drama and theatre. Even if Iffland is more many-sided than French actors, her hero is Talma (François-Joseph Talma, 1763–1826). The point she wants to make is that Germans are praised for their "nature" and their "simplicity", but the French reach this "nature" through the beauty of the arts. Mme de Staël praises Talma's sculptural attitudes, the expressions of his face and his voice. When

you listen to Talma you perceive "[l]e charme de la musique, de la peinture, de la sculpture, de la poésie, et par-dessus tout du langage de l'âme" (II:34), i.e. the charms of all the arts and above all the language of the soul. Talma knows exactly how to stress words as he considers the present psychological condition of his character and he is always aware of to whom he speaks, e.g. to Hermione as Oreste in *Andromaque*. He also discovers new dimensions of a character. Mme de Staël has carefully observed how Talma moves his hands, how he works with his eyes and his voice – instead of only reciting the authors' monologues or exaggerating gestures. In detailed analyses Mme de Staël comments on his Macbeth, his Othello, his Hamlet and his Manlius. Finally she declares that Talma brings both originality and naturalness to French theatre – exactly that which the Germans accuse it of not having. He achieves great effect with simple means.

Talma was, of course, the most important French actor in the beginning of the nineteenth century, even being appreciated by Napoleon. In 1825 the memoirs of his predecessor Henri Louis Lekain (1728-1778) were edited and Talma wrote a preface where, in explicit opposition to Diderot who just stresses intelligence, he emphasized that a good actor is characterized not only by his "intelligence", but also by his "sensibilité". The discussion about the importance of sensibility in the work on stage was continued through the whole nineteenth century, e.g. in an article by the French actor Benoit Constant Coquelin, "Acting and Actors" published in 1887 in the United States. Before Talma and Lekain actors like Michel Baron and Adrienne Lecouvreur had refrained from formal declamation as early as the first decade of the eighteenth century. The most renowned romantic actor, Frédérick Lemaître (1800-1876), belongs to a later period, the 1830s and 1840s, however.

In Germany the situation was extremely different. When Kleist's *Der zerbrochene Krug* was first performed in Weimar 1808 spectators complained about the protagonist's declamatory style. The stage director was Goethe himself. In German history Goethe's *Regeln für Schauspieler*, where he compares declamation on stage to music (and the words to the tones), have been of immense importance:

So wie in der Musik das richtige, genaue und reine Treffen jedes einzelnen Tones der Grund alles weiteren künstlerischen Vortrages ist, so ist auch in der Schauspielkunst der Grund aller höheren Recitation und Declamation die reine und vollständige Aussprache jedes einzelnen Worts.

These rules were not published until 1824, however, i.e. after the death of Mme de Staël. For later generations of German actors Heinrich Theodor Rötcher's *Kunst der dramatischen Darstellung*, issued in three volumes in the 1840s and imbued with Hegelian philosophy, became fundamental.⁶

Thus, Mme de Staël's reactions to German actors are easy to understand. They prove that her position is never one-sided, but always balanced. Her position can be summarized as follows: German drama is praised for its emphasis on truth (emotional and historical truth), sincerity, naturalness and elaboration of dramatic characters, the German authors for their imagination and the actors for their many-sidedness and care in preparing effects. When the drama is criticized her critique (when it is not a critique of neglecting truth or the domination of philosophizing) is usually based on the criterion of the unity of action, and the importance of dramatic effects. Mme de Staël might criticize the French for being too superficial and disregarding the whole when they concentrate on immediate effects, but she never abandons the French emphasis on knowledge of theatrical technique. Imagination must always be accompanied by art, and nature seems more natural when it is reached through the art. This ideal she finds embodied in Talma's acting.

In her chapters on drama and theatre in *De l'Allemagne* Mme de Staël constantly refers to concrete scenes in the plays or scenes performed on stage. She often turns out to be an eminent critic of theatre, which is hardly surprising as she wrote plays herself.⁷

She ends the drama chapters with a question directed to French authors: "Pourquoi les écrivains dramatiques n'essaieraient-ils pas aussi de réunir dans leurs compositions ce que l'acteur a su si bien amalgamer par son jeu?" (II:39) – The French actors have been so successful in amalgamating art and imagination in their acting. Why do not playwrights do the same when writing?

Bibliography

Brandes, Georg, *Hovedstrømninger i det 19de Aarhundredes Litteratur*, vol. 1, *Emigrantlitteraturen* 6th ed. (Copenhagen: Gyldendal, 1923).

6 The texts by Goethe and Rötcher are reprinted in Roselt 2009. The quotation is from p. 175.

7 Mme de Staël's dramatic works were published posthumously in London by her son: Staël 1821.

- Hedvig Elisabeth Charlottas dagbok*, vol. 9, 1812–1817, transl. & ed. by Cecilia af Klercker (Stockholm: Norstedt, 1942)
- Kindermann, Heinz, *Theatergeschichte Europas*, vol. 4, *Von der Aufklärung bis Romantik* (Salzburg: Müller, 1961).
- Kindermann, Heinz, *Theatergeschichte Europas*, vol. 6, *Romantik* (Salzburg: Müller, 1964).
- Poulet, Georges, *La pensée indéterminée*, vol. 1, *De la Renaissance au Romantisme* (Paris: PUF, 1985).
- Roselt, Jens (ed.), *Seelen mit Methode. Schauspieltheorien vom Barock – bis zum postdramatischen Theater*, 2nd ed. (Berlin: Alexander, 2009).
- Staël, Anne-Louise-Germaine de, *Oeuvres inédites de Mme la Baronne de Staël*, vol. 2, *Essais dramatiques* (Londres, 1821).
- Staël, Anne-Louise-Germaine de, *De l'Allemagne*, 2 vols., ed. Simone Balayé (Paris: Garnier Flammarion, 1968).

Abstract

In this article Chapters XV to XXVII in the second volume of Mme de Staël's *De l'Allemagne* are discussed. Here she especially reflects on dramas written by Lessing, Schiller, Goethe, Werner and Tieck. She compares contemporary French and German drama, as well as French and German acting. German drama is praised for its emphasis on emotional and historical truth, sincerity, naturalness and elaboration of dramatic characters, the German authors for their imagination and the actors for their many-sidedness and care in preparing effects. When German drama is criticized the critique, when it is not a critique of neglecting truth or the tendency to philosophize, is usually founded on the criterion of the unity of action, and the importance of dramatic effects. Mme de Staël might criticize French authors for being too superficial and disregarding the unity of the text when they concentrate on immediate effects, but she never abandons the French emphasis on the importance of knowledge of theatrical technique. Imagination must always be accompanied by art, and nature seems more natural when it is reached through the art. What is more striking about her discussion is that she does not find this ideal embodied in the acting of German actors, but in the acting of the much admired French actor François-Joseph Talma.

Gernot Müller

Auf romantischem Grund, der Intention nach klassisch?

Zur Rezeption Heinrich von Kleists in Schweden

„Was heißt und zu welchem Ende studiert man Literaturgeschichte?“ Jochen Vogt tut sich schwer auf diese von ihm 2001 gestellte, Schillers Jenenser Antrittsvorlesung von 1789 persiflierende Frage eine apologetische Antwort zu geben.¹ Die Literarhistorie, in den Anfängen der europäischen Literaturwissenschaften deren Kernbereich, ist seit dem vernichtenden Attest, das Hans Robert Jauß der Disziplin 1970 ausgestellt hatte,² immer noch umstritten. Besonders im deutschen Sprachraum, wo das Fach reich ist „an Beispielen dafür, dass die literarhistorische Auswahl zum bloßen Instrument der Ideologie – also etwa national-chauvinistischer Parolen oder auch des blanken Antisemitismus umfunktioniert wurde“.³

Die verbreitete Skepsis gilt nicht nur den ideologischen, ästhetischen und materialen Kriterien der Selektion, sie gilt von Anfang an auch den in der Romantik einsetzenden Versuchen, historische Periodisierungen zu etablieren. Und es ist eben der Epochenbegriff Romantik, der seit Heinrich Heines rigoros parteilicher Demontage in *Die romantische Schule* (1835) zumindest im deutschen Sprachraum von der Parteien Gunst und Hass verwirrt erscheint.

Jüngere literaturgeschichtliche Darstellungen subsumieren die Romantik entweder unter Oberbegriffen wie ‚Literatur zwischen französischer Revolution und Restauration‘ oder sie schlagen Romantik und Weimarer Klassik – darin Heine folgend – unter dem Etikett Kunstperiode zusammen. Aus europäischer Perspektive bemerkt Fritz Paul, dass über Sinn und Unsinn der Periodisierung von Literatur und namentlich über die ‚richtigen‘ und ‚falschen‘ Epochenbegriffe schon seit den Anfängen der Literaturgeschichtsschreibung die Meinungen auseinandergehen, dass in letzter Zeit „sogar gelegentlich die klassifikatorische Nützlichkeit des Epochenbegriffs Romantik bestritten und

1 Vogt 2001, 217–235.

2 Jauß 1970.

3 Vogt 2001, 221.

zugleich das historische Phänomen Romantik in Teilen oder als Ganzes expressis verbis oder durch Verschweigen bzw. Umbenennen negiert“ wurde.⁴ Und dem ausgewiesenen Romantik-Forscher Gerhard Schulz entfährt in seiner einschlägigen Literaturgeschichte der Stoßseufzer: „Mit einem Wort: Es gibt keine Romantik als nach einem ästhetischen Programm oder Grundgesetz ablaufende Periode“.⁵

Gleichwohl arrivierte der Begriff schon mit Ludwig Tiecks Herausgabe seiner gesammelten Schriften unter dem Titel *Romantische Dichtungen* (1799–1800) zur Schulbezeichnung. Zuvor kursiert er als

Ausdruck des Romanhaften, Phantastischen, Träumerischen in Poesie und Lebenshaltung, womit man dann das Mittelalter mit seinem Burgen- und Ritterwesen meinte identifizieren zu können; als Bezeichnung für die großen romanischen Dichter, die jetzt wiederentdeckt werden, also für Ariost, Dante, Calderon zum Beispiel; schließlich aber auch als Begriff für eine bestimmte ästhetische Qualität und emotionale Auffassung der Natur und Kunst. In dieser Bedeutung deckt er sich weitgehend mit der rhetorischen Kategorie der *sublimitas*, der hinreißenden, enthusiastisierenden, schmelzenden Gemütsbewegung.⁶

Diese schillernde Verwendung hat ihr Pendant in der Vielfalt der geistig-literarischen Strömungen, wie sie sich in der Zeitschrift *Athenäum*, dem Organ der Frühromantiker, der *Zeitschrift für Einsiedler*, dem Organ der Heidelberger Romantik, bis hin zu den verschiedenen romantischen Gruppierungen in Berlin mit mehr oder weniger prägnanter politischer und nationaler Orientierung, wie sie zum Beispiel während der Befreiungskriege bei Theodor Körner oder im Rahmen der Christlich-Deutschen Tischgesellschaft zum Ausdruck kommt.

Die Ambiguität des Begriffs, wie die Ambiguität der divergierenden literarischen und ideengeschichtlichen Erscheinungen, auf die er angewandt worden ist, hat dazu beigetragen, die Romantik-Forschung der letzten Jahrzehnte von der Fragwürdigkeit bündiger Epochendefinitionen zu überzeugen. Das von Helmut Schanze herausgegebene Romantik-Handbuch verzichtet mithin ausdrücklich auf den Anspruch exklusiver und monolithischer Epochen-Charakterisierung.⁷

4 Paul 1991, 27.

5 Schulz 1983, 76.

6 Ueding 1987, 99.

7 Schanze 2003.

Eine relativ einheitliche Konstellation literarischer Romantik ergibt sich am ehesten – sieht man von der am Mittelalter orientierten Kunstandacht Wackenroders ab – im Rahmen der geselligen Gruppenbildungen um die Brüder Schlegel in den Jahren 1796 bis 1801 in Jena und Berlin. In den literarischen Salons der Rahel Levin und Henriette Herz werden die Schlegel, Novalis, Schleiermacher, Tieck „im Bewußtsein der Zeitgenossen als Sprecher einer neuen sezessionistischen, literarisch-philosophischen Eigen-Kultur wahrgenommen“.⁸ In den drei Jahrgängen des *Athenäum* entwickelt Friedrich Schlegel die Theorie des Romantischen und des Romans, er definiert – gleichsam als Pendant zu dem später von Goethe entwickelten Projekt einer Weltliteratur – die romantische Poesie als „progressive Universalpoesie“ mit der Bevorzugung des prinzipiell offenen Fragments, aus der das frühromantische Programm einer alle tradierten Gattungen miteinander verschmelzenden, poetisch-philosophischen Enzyklopädie folgt. Im 1803 erschienenen Aufsatz *Über Literatur, Kunst und Geist des Zeitalters* bezieht August Wilhelm Schlegel Front gegen die als flach denunzierte Aufklärung. Damit hat sich tatsächlich eine Schule gebildet, die sich mit einem radikal neuen Programm betont von der vorigen Generation distanziert.

Es ist hier nicht der Ort die Beziehungen und die Widersprüche zwischen der von Jena und Berlin ausgehenden Bewegung der Frühromantik mit den in den nachfolgenden Jahren auf mehrere Zentren verteilten Bewegungen zu erörtern. Es kann aber kein Zweifel daran bestehen, dass mit dem frühromantischen Prinzip einer von produktiven Spannungen belebten Universalität, die Epoche ein zwar schillerndes aber doch ein Profil eigener Art kennzeichnet.

Dem widerspricht nicht, dass es der Literaturgeschichtsschreibung oft schwerfällt, Autoren entweder der Romantik zuzuordnen oder von ihr abzusondern. Dafür ist – neben Hölderlin und Jean Paul – Heinrich von Kleist der Paradefall. Nach der zögerlichen Rezeption im 19. Jahrhundert gilt Kleist heute als einer der faszinierendsten deutschen Autoren der Kunstperiode um 1800. Über seine Bedeutung in der Geschichte des deutschen Dramas kann kaum eine andere Auffassung gelten als die schon von Wieland vorweggenommene, dem Kleist dazu geboren schien, „die große Lücke in unserer dermaligen Literatur auszufüllen“, die seiner Meinung nach „selbst von Goethe und Schiller noch nicht ausgefüllt worden ist“.⁹ In den drei 2007 erschienenen Biographien von Gerhard Schulz, Jens Bisky und Herbert

8 Segeberg 2003, 44.

9 LS Nr. 89.

Kraft wird der literarische Rang des Außenseiters Kleist als des modernsten deutschen „Klassikers“ nachdrücklich bestätigt.

Während in der deutschen Forschung Kleists Stellung zur Romantik zwar rege diskutiert aber durchaus kontrovers erörtert wird, hat man ihn außerhalb des deutschen Sprachraums bis in die Gegenwart in der Regel als Romantiker wahrgenommen. Im Blick auf Kleists höchst schwierige literaturgeschichtliche Verortung, bei der man sich traditionell auf das Etikett „zwischen Klassik und Romantik“ beruft, bedient sich Jochen Schmidt stattdessen der Formel „Aufklärung und Romantik“. Diese Formel

bezeichnet nicht ein zeitliches Dazwischenstehen, vielmehr ein *dialektisches Verhältnis von romantischer und aufklärerischer Geistesverfassung*. Es macht Kleists Größe und Besonderheit aus, daß er in den Jahren romantischer und idealistischer Spekulation, in denen man Märchen und Legenden kultivierte, das Mittelalter wieder in Mode brachte, [...] in denen man nach der großen *Entzauberung* durch die Aufklärung des 18. Jahrhunderts das Dasein wieder poetisch und religiös, vor allem aber phantastisch zu *verzaubern* suchte – daß er in diesen Jahren mit Entschiedenheit und preußischer Nüchternheit sich selbst und anderen eine zweite, noch weiterreichende Aufklärung zumutete, ohne die romantischen Bedürfnisse des menschlichen Herzens zu verkennen oder gar zu mißachten.¹⁰

Der vorliegende Beitrag geht den frühen Spuren der Rezeption Kleists in Schweden nach. Es soll skizziert werden, unter welchen Voraussetzungen Kleist hierzulande als Autor der Romantik aufgefasst wurde, und wie die um 1900 wirksamen ideologischen Prämissen zunächst zu einem markanten Rezeptionsschub, in dessen Verlängerung aber zu einer Wahrnehmungsstörung geführt haben, der die kontinuierliche Rezeption Kleists offenbar zum Opfer gefallen ist.

Das dabei zu vermessene Feld ist nicht reich bestellt. In der produktiven Rezeption schwedischer Schriftsteller spielt Kleist, mit wenigen Ausnahmen (Pär Lagerkvist, Vilhelm Ekelund, Peter Handberg, Carl-Johan Vallgren) keine Rolle. In der gegenwärtigen schwedischen Literaturwissenschaft ist sein Werk, abgesehen von vereinzelt Beiträgen der (schwedischen) Auslandsgermanistik,¹¹ terra incognita. Abgesehen vom *Michael Kohlhaas* (1810), der zuletzt 2007 in einer neuen Übersetzung durch Erik Ågren erschien, bewegen sich offenbar die Gestalten aus Kleists Werk für schwedische Leser – um mit Goe-

10 Schmidt, 2003, 21f.

11 Siehe vor allem Fjordevik 2004.

the zu sprechen – „in einer so fremden Region“, dass sie sich nie so recht in diese Gestalten haben finden können.¹² Dies bestätigt selbst ein so qualifizierter Leser wie Lars Gustafsson: in einem persönlichen Gespräch am Rande der Hamburger Jahrestagung der Heinrich-von-Kleist-Gesellschaft 1998 liess er erkennen, dass ihm bei aller Hochschätzung der Autor der *Herrmannsschlacht* (1808) immer nur schwer zugänglich gewesen sei.

Für die zaghafte schwedische, wie für die europäische Rezeption insgesamt, sind in den Anfängen drei Prämissen von besonderer Bedeutung. Zum ersten der Umstand, dass Kleist zu seinen Lebzeiten als bedeutende literarische Erscheinung im Spannungsfeld der romantischen Schule und der Weimarer Klassik nur sporadisch wahrgenommen wird. In *De l'Allemagne*, Mme de Staëls Aufriss der deutschen Literaturlandschaft um 1800, 1814, ein Jahr nach der Londoner Erstausgabe in einem Druck der Universität Uppsala in Stockholm erschienen und in Schweden fleißig gelesen, bleibt Kleist unerwähnt. Kein Wunder, dass er in dem von Atterbom, der Helwig (geb. von Imhof) und Carl Gustaf von Brinkman geförderten literarischen Transfer zwischen Deutschland und Schweden eine Leerstelle blieb. Von Brinkman, der in seiner Königsberger Zeit und in Berlin sicher mit Kleist zusammentraf, ist lediglich bekannt, dass er sich abfällig über das von Kleist betriebene Projekt der Zeitschrift *Phöbus* äusserte.¹³

Zum zweiten spielte für die Rezeption Kleists Goethe eine verhängnisvolle Rolle. „Mir erregte dieser Dichter“, so Goethe im Jahre 1826, „bei dem reinsten Vorsatz einer aufrichtigen Teilnahme, immer Schauer und Abscheu, wie ein von der Natur schön intentionierter Körper, der von einer unheilbaren Krankheit ergriffen wäre“.¹⁴ Das Klassische ordnete Goethe bekanntlich dem Gesunden zu, das Romantische dem Kranken und für Goethe war Kleist in diesem Sinne Romantiker. Zusammen mit Goethes Urteil, Kleist sei ein Schriftsteller, der auf die „Verwirrung des Gefühles“ aus sei, ist die Vorstellung vom krankhaften Kleist, mit wenigen Ausnahmen (Heinrich Heine, Wilhelm Grimm, Friedrich Hebbel) repräsentativ für die Rezeption in Deutschland im 19. Jahrhundert.

Bekannt war Kleist weniger durch sein Werk als durch den aufseherregenden Suicid am Wannsee im Jahre 1811. Und eben der Sui-

12 Brief Goethes an Kleist LS Nr. 224.

13 LS Nr. 233b. Vgl. auch LS 359: Zitat aus einem Brief vom 30.11.1819 von Rahel Varnhagen an Brinkman, aus dem hervorgeht, dass auch die Helwig 1810 mit Kleist im Salon der Sander zusammentraf.

14 NR Nr. 274.

cid bestärkte das Vorurteil des Kranken, in welches nachdrücklich Mme de Staël in ihren 1813 in Stockholm erschienenen *Réflexions sur le Suicide* einstimmt: Kleists Freitod zusammen mit Henriette Vogel gab ihr „eine Vorstellung von der eigentümlichen Überspanntheit [...] deren die Deutschen fähig sind“.¹⁵

Zum dritten spielen die frühen Editionen von Kleists Werk eine maßgebende Rolle, gerade für die schwedische Rezeption. Schon die Herausgeberschaft von Kleists Lustspiel *Amphitryon* durch Adam Müller, namentlich dessen Vorrede zur Ausgabe von 1807 hat Goethe in dem Vorurteil bestätigt, Kleist der ihm verhassten christlichen Romantik zuzuordnen. Zwar hat der Romantiker Ludwig Tieck in der ersten posthumen Edition von Kleists *Hinterlassenen Schriften* (1821, 1826) dem Urteil Goethes mehr oder weniger dezidiert widersprochen. Aber die von Goethe lancierte pathologische Lesart prägt noch Tiecks Urteil, deutlicher das von Julian Schmidt in der Einleitung der 1859 besorgten, revidierten Neuauflage der Tieckschen Editionen von 1821 und 1826. Seit Tieck hat sich zudem die Rezeption in

Zustimmung wie Ablehnung [...] immer wieder auf die beiden grundlegenden Kontextualisierungen bezogen, die Tieck in seiner Vorrede vornahm, indem er zum einen das „Vaterländische“ herausstrich und zum anderen den Autor literaturgeschichtlich in der (Spät)-Romantik verortete.¹⁶

Mit der Werkausgabe von Erich Schmidt (1904-1906) tritt die Rezeption in ein neues Stadium. E. Schmidt bemüht sich die nachklassische Modernität Kleists herauszustellen. Vor allem aber schreibt er die einseitige Kanonisierung Kleists als Autor von nationaler Bedeutung in der Wilhelminischen Ära fest. Dieser Werkausgabe liegt der Rezeptionsschub zugrunde, den Kleist vor und nach dem Ersten Weltkrieg in Schweden erfährt, vor allem durch die ideologische Vermittlung Fredrik Bööks.

Frühe Bühnenrezeption

Trotz der wie ersichtlich ungünstigen Voraussetzungen kommt es in Schweden zu einer im europäischen Vergleich relativ frühen Vermittlung: 1833 wird in Göteborg und dann 1862/63 in Stockholm das ro-

¹⁵ NR Nr. 37.

¹⁶ Hamacher 2009, 11.

romantischste aller Werke Kleists, *Das Käthchen von Heilbronn*, aufgeführt. Kleist hat sein märchenhaftes Spiel um zwei Träume, die sich wechselseitig beglaubigen, selbst ein Stück genannt, „das mehr in die romantische Gattung schlägt, als die übrigen“.¹⁷ Der Erzromantiker E.T.A. Hoffmann fühlte sich davon „in eine Art poetischen Somnambulismus“ versetzt, „in dem ich das Wesen der Romantik in mancherley herrlichen leuchtenden Gestaltungen deutlich wahrzunehmen und zu erkennen glaubte“.¹⁸

Schon 1833 also, ein Jahr bevor sich Heinrich Heine vergeblich um eine französische Inszenierung in Paris bei Alexandre Dumas bemüht,¹⁹ erlebt Göteborg eine merkwürdige Doppelpremiere. Angekündigt als „Grosses Ritterschauspiel von Holbein mit zugehörigem Vorstück *Das heimliche Gericht*, Schauspiel in einem Akt von H. Kleist“ führt am 17. Januar die deutsche Schauspieltruppe unter der Leitung von Carl Becker (und Gustaf Pöschel) auf Teatern vid Sillgatan das Stück in deutscher Sprache auf, freilich in der Kleists Text bis zur Unkenntlichkeit entstellenden Bearbeitung von Franz Ignaz von Holbein, durch die „Romantik in Geisterspuk und Rittertum in Harnischrassel“ verwandelt wurde.²⁰

Einen Tag darauf, am 18. Januar 1833, wird das Stück, wiederum in der Holbeinschen Fassung, am Göteborger Teatern vid Södra Hamngatan noch einmal gegeben, nun in einer schwedischen Übersetzung durch den Regisseur Erik Wilhelm Djurström (1787–1841).

Diese beiden Aufführungen sind eher ein Produkt der damaligen schwedischen Theaterlandschaft als relevante Zeugnisse der Vermittlung Kleists.²¹ Kennzeichnend für die Zeit sind zum einen die relativ zahlreichen Aufführungen deutscher Truppen, vor allem in Göteborg und Stockholm. In der Spielzeit 1826/27 war als Vermittler deutscher Dramatik besonders die Truppe von Johann Ferdinand Trostmann aktiv. Wie Becker (seit 1832/33 mit Pöschel vereinigt) im Falle des *Käthchen* konkurrierte Trostmann in Göteborg mit der schwedischen Truppe des rührigen Djurström. Zum anderen zeichnete das Repertoire der deutschen Truppen eine dem breiten Publikumsgeschmack angepasste Tendenz zur Posse aus, wenn auch vereinzelt, aber in der Regel ohne Erfolg, die Klassiker (Schiller, *Wilhelm Tell*, Göteborg 1826; Schlusszene von Goethes *Egmont*, Göteborg 1826) in der Originalsprache zur Aufführung kamen. Mehr Anklang fanden Inszenierun-

17 SWB II, 877.

18 SWB II, 879.

19 SWB II, 923.

20 SWB II, 915.

21 Siehe dazu Fritz 1989.

gen von Karl Carls *Staberls Reiseabenteuer oder der Parapluuimacher aus Wien* (Göteborg 1832) oder Adolf Johann Bäuerles *Die vermeinte Madame Catalani oder der Einzug der falschen Primadonna in Krähwinkel* (Göteborg 1827). 1827 nutzte Becker den Sog, der im Blick auf importiertes deutsches Repertoire August von Kotzebue zu einer erdrückenden Dominanz emporgetragen hatte. Dessen Stück *Die Kreuzfahrer* brachte es in der Zeit von 1804 bis 1845 auf dem Königlichen Theater in Stockholm auf 141 Vorstellungen.²²

Die mit den deutschen konkurrierenden schwedischen Truppen sowie das sich etablierende schwedische Berufstheater übernehmen das Repertoire der deutschen Truppen, die mehr und mehr an Bedeutung verlieren. Wie aus der Dokumentation von Axel Fritz hervorgeht, besteht dieses Repertoire tatsächlich zu einem grossen Teil aus der leichten Kost zeitgenössischer Trivialdramatik.

Illustrativ für die Konkurrenzsituation und die beiderseitige Vorliebe für das Triviale, welche die Rahmenbedingungen der Doppelpremiere von 1833 bilden, ist der zusätzliche Fall einer (indirekten) Rezeption Kleists: 1819 bis 1833 stand Theodor Körners hybride Mischung aus Schiller und Kotzebue, das 1812 nach Kleists Novelle *Die Verlobung in St. Domingo* entstandene Rührstück *Toni oder die Schreckensnacht auf St. Domingo* auf dem Repertoire von vier Theatergesellschaften in Göteborg.²³ Nach der schwedischen Erstaufführung (Teatern vid Sillgatan) 1819 nahmen sich Trostmann und Becker dieser trivialisierenden Umformung von Kleists Erzählung an. In einer Bearbeitung von Djurström hat es dann in den Jahren 1829–1833 noch drei weitere Aufführungen in Göteborg erlebt.

Mithin findet Kleist im Sog der beliebten romantischen Trivialliteratur, nicht zuletzt durch die Verballhornungen Holbeins und Körners, bei einem auf Schaufeffekte und Unterhaltung eingestimmten bürgerlichen bis kleinbürgerlichen Publikum eine erste, kurzlebige Resonanz in Schweden. Beckers und Pöschels Göteborger Aufführung blieb die einzige; Djurströms Inszenierung, in einer Übersetzung von Djurströms Hand, angekündigt mit: „Ffg. i Sverige *Catharina af Heilbronn eller Nyårsnatten*, rom. skåd 5 a. efter Heinrich von Kleist och Franz von Holbein, öfvers. af Djurström“ erlebte auf Teatern vid Södra Hamngatan immerhin drei Aufführungen.²⁴

30 Jahre später, die schwedische Theaterlandschaft hat sich inzwischen markant verändert, kommt es 1862/63 auf Mindre teatern in Stockholm zu einer Neuinszenierung durch Edvard Stjernström

22 Fritz 1989, 317.

23 Fritz 1989, 103.

24 Fritz 1989, 312.

(1816–1877) in der Übersetzung von Louise Stjernström. Diese Inszenierung brachte es auf bescheidene acht Aufführungen. Für die Ritterromantik, so konstatiert Axel Fritz, „war es damals wohl schon zu spät, für Kleists kühne Gefühlspoesie und Psychologie dagegen noch zu früh.“²⁵

Das von Stjernström geführte *Mindre teatern* entstand in Folge der Aufhebung des königlichen Theatermonopols für Stockholm im Jahre 1842. Der staatlichen Zensur überhoben, konnte sich *Mindre teatern* zu einer ernsthaften Konkurrenz des Königlichen Theaters entwickeln. Dazu trug die heftige Kritik der Presse am oberflächlichen Unterhaltungsrepertoire des Königlichen Theaters bei. In der Spielzeit 1862/63, der Abschiedssaison Stjernströms, in der er das *Käthchen* auf die Bühne brachte, machte sich mithin eine leichte Verschiebung des Repertoire-Profils geltend. Die Pressekritik einkalkulierend, griff Stjernström verstärkt auf klassische Stücke zurück, wobei er deutsche stärker als die traditionell dominierenden französischen bevorzugte. Die schwedische Theaterwissenschaftlerin Kerstin Derkert beschreibt die Situation folgendermaßen:

Nach 1859 brachte Stjernström keine modernen deutschen Ideendramen [Friedrich Halm, Albert Emil Brachvogel] zur Aufführung, sondern wandte sich den Klassikern zu. Diese Strategie war nicht vollkommen neu. Schon vor 1859 hatte *Mindre teatern* *Kabale und Liebe*, *Axel und Valborg* [Adam Oehlenschläger], *Romeo und Julia* gegeben. Nach 1859 kamen Shakespeares *Heinrich IV*, Lessings *Nathan der Weise*, beide neu auf der schwedischen Bühne, Schillers *Kabale und Liebe* als Wiederaufnahme und *Don Carlos*, Kleists *Käthchen von Heilbronn* [Liten Carin från Heilbronn], auch dieses Stück eine Neuheit in Stockholm. Ifflands *Der Spieler* ist mit zu dieser Gruppe zu zählen, auch wenn Iffland in dem Klassiker-Kanon, den die Deutschen in den 50ern des 19. Jahrhunderts aufstellten, kein großer Name war.²⁶

Im Blick auf Kleists *Käthchen* bedarf diese Beschreibung einer Korrektur. Zwar war Kleists romantisches Ritterschauspiel in den frühen 20ern des 19. Jahrhunderts, oft in den abenteuerlichsten Bearbeitungen, zum Lieblingsstück „wenigstens des *südlichen* Deutschlands“, ja zum „eigentlichen Nationalstück [unserer] Bühnen“ aufgestiegen.²⁷ Aber dass Kleist durch die zufällige Nachbarschaft mit Lessing und Schiller als Klassiker auf die Bühne in Stockholm gekommen sei, da-

25 Fritz 1989, 93.

26 Derkert 1979, 118. (Zitat aus dem Schwedischen übersetzt.)

27 NR 521 und NR 226b.

von kann keine Rede sein. Dazu fehlten um 1860 in Deutschland, geschweige denn in Schweden, alle Voraussetzungen. Wie die Doppelpremiere von 1833 so ist noch die Stockholmer Inszenierung von 1862/63 eine isolierte Randerscheinung der Wirkungsgeschichte Kleists. Sie verdankt sich in erster Linie dem „Gefallen der grossen Menge“, die das *Käthchen* auf den Bühnen von Wien (1810), Graz (1810), Bamberg (1811 in der Holbeinschen Fassung), Stuttgart (1817), Breslau (1817), Dresden (1819), der Prophezeiung Böttigers zufolge zu einem „Zug- und Kassenstück“²⁸ gemacht hatte. Ohne die Spur literaturkritischer Vermittlung reagiert letztlich noch der für die Klassiker aufgeschlossene Stjernström auf den Boom, der dem Stück in mehreren Rezeptionswellen auf deutschen Bühnen beschieden war. Mit der obskuren Erfolgsgeschichte auf deutschsprachigen Bühnen war Stjernström zweifellos vertraut. Auf einer von seiner Gönnerin Marianne Ehrenström (1773–1867), der „schwedischen Mme de Staël“ unterstützten Bildungsreise im Jahre 1838 kam es nicht nur zu einem Kontakt mit Ludwig Tieck, dem ersten Herausgeber von Kleists Schriften. Die Reise führte ihn auch an die Bühnen von Berlin, Prag, Wien und Dresden. Es ist anzunehmen, das Stjernström schon auf dieser Reise auf Kleists *Käthchen* aufmerksam wurde, das er dann 1862/63 in der, verglichen mit der Holbeinschen Bearbeitung, den Intentionen Kleists näher stehenden Einrichtung durch Heinrich Laube unter dem schwedisierend anheimelnden Titel *Liten Carin från Heilbronn* auf die Bühne bringt; freilich nicht als Klassiker, sondern als trivialromantisches „Zug- und Kassenstück“.

S.F. August Stjernstedt: Kleist, mit Vorbehalten ein Romantiker
1869, sechs Jahre nach der Stockholmer Inszenierung des *Käthchen* legt S.F. August Stjernstedt in Uppsala eine Dissertation mit dem Titel *Om Heinrich von Kleist och hans poesi* vor. Diese 55 Seiten umfassende Studie ist das erste schwedische Dokument einer literaturhistorisch-literaturkritischen Vermittlung Kleists in Schweden. Erfolgte die Rezeption des *Käthchen* in Göteborg und Stockholm im Medium ästhetisch verflachender Trivialromantik, so vermittelt Stjernstedt Kleists Dramen (und den *Michael Kohlhaas*) im Medium der frühen Editions-geschichte mit all ihren ideologischen Implikationen. Stjernstedts deutsche Gewährsmänner sind Ludwig Tieck, Eduard von Bülow

28 LS Nr. 267.

(Kleists erster Biograph) und vor allem Julian Schmidt, der 1859 die Tieck'sche Edition neu auflegt und mit einer umfangreichen biographischen Einleitung versieht.

Ob Stjernstedt die Stockholmer Inszenierung des *Käthchen* bekannt war, ist nicht überliefert. Seine Beurteilung des romantischsten aller Werke Kleists jedenfalls fällt nicht positiv aus. Dabei geht er von der von Bülow kolportierten Legende aus, Kleist habe das Stück unter dem Eindruck einer eben gebrochenen Verbindung mit Julia Kunze, der Stieftochter Christian Gottfried Körners geschrieben. Gemessen an seiner unglücklichen Leidenschaft habe diese es an aller liebevollen Aufopferung mangeln lassen. Im Bilde Käthchens habe der Dichter ihr zeigen wollen, wie eine Frau lieben müsse.²⁹

Verständlich, dass unter dieser kleinkariert biographischen Prämisse Stjernstedts Urteil nicht günstig ausfallen konnte. Mit Julian Schmidt, der seinerseits einer fragwürdigen Engführung der Werkbetrachtung auf die – in der Regel als „krankhaft“ diffamierte – Person des Autors frönt, hält er das *Käthchen* für Kleists schwächstes Stück. Es stelle eine unzusammenhängende „Mosaikarbeit“ dar, die zwar – wie bereits Tieck anerkennend rühmte – Frische und Poesie des romantischen Stoffes bewahre, als Ganzes aber den Eindruck dramatisierter Kapitel eines mittelalterlichen Romans hinterlasse.³⁰ Ganz ähnlich klingt es zuvor bei J. Schmidt; ausdrücklich wendet sich dieser gegen Tiecks wohlwollende Beurteilung in dessen Edition von 1826: „Nirgends“ so Schmidt, „macht uns die Mischung des Zartesten und des Widerwärtigsten so betreten als gerade hier. Der alte Balladenstoff widerstrebt doch der dramatischen Darstellung; man hat das Gefühl der Zudringlichkeit“.³¹ Für die selbstparodistische Grundierung von Kleists romantischem Märchenspiel hat man im 19. Jahrhundert offensichtlich noch kein Gespür. Noch weniger für das Experiment, das Kleist mit seinem Stück gegen die romantische Konvention richtet, „in der die Wirklichkeit sich dem Traum als harmonisierendem Prinzip schlechthin zu beugen hat“.³²

Nicht nur was das *Käthchen* betrifft, durchgehend vermittelt Stjernstedt die Positionen Julian Schmidts, wie dieser sie im zweiten Band der *Geschichte der Deutschen Literatur seit Lessing's Tod* (1858) und ausführlicher in der Einleitung zu der 1859 erschienenen Neuauflage von Kleists *Gesammelten Schriften* vorfand. In seiner Literaturgeschichte rubriziert J. Schmidt Kleist neben den „anderen Romanti-

29 SWB 2, 867. Stjernstedt 1869, 34.

30 Stjernstedt 1869, 34 ff.

31 J. Schmidt 1859, LXXXXVIII.

32 Lü 2009, 75.

ker[n]“ unter den „vaterländischen Dichtern“ der deutschen Spätromantik.³³ Von der Frühromantik hebt er ihn entschieden ab: Das Publikum, durch „Schiller an Rhetorik, durch Calderon und die Romantik an ein schillerndes Farbenspiel gewöhnt, verstand [...] diesen herben Realismus nicht, der gegen die herkömmlichen Ideale aufs seltsamste contrastirte“.³⁴ Dass Kleist nicht verstanden wurde, sei „nicht ausschließlich dem Publicum beizumessen. Kleist ist kein classischer Schriftsteller, wozu vor allem gehört, dass das innere Leben gesund ist und einen Punkt des Friedens gefunden hat. Selbst die Macht seiner Phantasie und seine Leidenschaft hat etwas Krankhaftes. Er stellt nicht bloß das Räthsel des Lebens dar, er ist selbst darin befangen.“³⁵

Gleich einleitend zieht Stjernstedt J. Schmidt zu Rate, wo er versucht Kleist literarhistorisch zu verorten. Das „neue Zeitalter in der Geschichte der deutschen Poesie“ nach Lessings Bruch „mit der französischen, pseudoklassischen Richtung“ sieht Stjernstedt mit J. Schmidt in drei Hauptrichtungen verwirklicht. Neben dem Weimarer Klassizismus und der von Jena ausgehenden romantischen Schule im Zeichen der Weltflucht, nennt er als dritte Hauptrichtung am Anfang des 19. Jahrhunderts die prosaisch-naturalistische Literatur der Schröder, Iffland und Kotzebue, „hauptsächlich berechnet mit sentimentalen Szenen die Theaterbesucher zu rühren“.³⁶ Im Umfeld dieser drei Hauptrichtungen habe man Kleist den Romantikern in Deutschland zugeschlagen:

Dies bedarf gleichwohl einer entschiedenen Einschränkung. Denn wenn Kleist den Romantikern in gewissen Fällen ähnelt, so steht er in anderen doch in vollkommenem Gegensatz zu ihnen. Die übertriebene Subjektivität finden wir auf beiden Seiten, aber Kleist ist in unendlich höherem Grade glaubwürdig und aufrichtig in seiner Subjektivität.³⁷

Mit J. Schmidt liegt Stjernstedt daran, Kleist von der dritten „Haupttrichtung“ der deutschen Literatur um 1800 abzuheben; sein dramatisches Werk, so konstatierte J. Schmidt 1859, bleibt „an künstlerischer Vollendung nur hinter Schiller und Goethe“ zurück, „der

33 J. Schmidt 1858, 258.

34 Ebd.

35 J. Schmidt, 1858, 258 f.

36 Stjernstedt 1869, 4. (Alle Zitate aus Stjernstedts Dissertation sind aus dem Schwedischen übersetzt.)

37 Stjernstedt 1869, 5.

dramatischen Anlage nach [ist es] aber wenigstens ihnen ebenbürtig“.³⁸

Diese Hochschätzung geht paradoxerweise Hand in Hand mit der manischen Besessenheit Schmidts, nachweisen zu wollen, wie sich in Kleists Gestalten die krankhaften Verirrungen ihres Schöpfers widerspiegeln. In Skandinavien ist Bjørnstjerne Bjørnson der zu dieser Zeit einzige, der sich dieser auf Goethe rückzuführenden Auffassung widersetzt. In einem Brief vom 4. März 1860 an Clemens Petersen schreibt Bjørnson:

Julian Schmidt, vor dem ich übrigens allen Respekt habe [...] ist bei Kleist doch insofern auf dem Holzwege, als er mit heißem Bemühen auf die Krankheit in Kleists Natur fahndet und dabei vergisst, dass es zu gewissen Zeiten gerade der Starke ist, der krank werden muss. Allerdings ist Kleist krank, das sieht ein Kind, – aber wir sollen ihn nicht bedauern oder ihm zu Hilfe kommen, sondern ihn bewundern und ihn nie merken lassen, dass wir Mitwisser sind.³⁹

Dagegen präsentiert Stjernstedt auf den Spuren von Tieck und J. Schmidt eine knapp gehaltene Lebensgeschichte eines Dichters, der dauernd sein gesundes Urteilsvermögen verliert, der wie seine Gestalten der „Verwirrung“, ja dem Wahnsinn anheimfällt.⁴⁰ Und er verbindet diese Lebensgeschichte mit einer fragwürdigen Werkgeschichte, in der der Fokus auf den Dramen liegt. Mit Ausnahme des *Kohlhaas* erwähnt Stjernstedts Kleists novellistisches Werk nur beiläufig. Dabei übernimmt er wie im Falle des *Erdbebens in Chili*, der *Verlobung in St. Domingo*, der *Marquise von O...* und des *Findling* die moralisierend abschätzigen Urteile J. Schmidts: „abstossend“, „die Begriffe des angeborenen Anstands verletzend“, „widerwärtig“ oder „grässlich“.

Das laue Interesse für die Erzählungen mag neben J. Schmidt auch durch die zähe Hochschätzung des Dramas auf Kosten der Prosa mitbedingt sein. Trotz des Ranges, der dem Roman in der romantischen Poetik seit Anfang des 19. Jahrhunderts auch in Schweden zuerkannt wird, formuliert Bernhard Elis Malmström noch 1852 den radikalen Zweifel an der Prosa-Dichtung.⁴¹

Was Stjernstedt, auch darin J. Schmidt folgend, an Kleist rühmt, ist die realistische Plastizität der Darstellungskunst, wie im *Michael Kohlhaas*; dieser

38 J. Schmidt 1859, V.

39 NR 331.

40 Stjernstedt 1869, 19 et passim.

41 Gustafsson 2002, 227 ff.

gehört zu den besten seiner Arbeiten. Die Anlage des Ganzen ist glänzend und durch und durch dramatisch. [...] Kleist zeigt uns mit seinem Helden, wie ein von Anbeginn richtiges Gefühl durch Übertreibung und Eigenmächtigkeit zu den schrecklichsten Verbrechen hinreißen kann. Die wechselnden Sinneslagen des Michael Kohlhaas, seine Selbstreflexionen und die daraus entspringenden Handlungen sind mit unübertreffbarer Präzision und Kraft gezeichnet. Die ihn umgebende Wirklichkeit hat der Verfasser uns so anschaulich wie nur denkbar gemacht, und die Detailbeschreibungen, die er ausbreitet, zeigen mit welchem Scharfsinn er das menschliche Leben und die Natur studiert hat. Die Szenen, in denen Kohlhaas alle Bande zerreiht, die ihn an den Staat knüpfen, um sich Recht zu verschaffen, sind mit denkwürdiger Kraft geschildert; ungeachtet des Unwahrscheinlichen der Sache an sich, können wir uns dem mächtigen Eindruck nicht entziehen und neigen fast dazu, uns über das Gelingen seiner Untaten zu freuen.⁴²

Im Folgenden brechen dann die engstirnigen Vorbehalte J. Schmidts um so deutlicher durch:

Aber Kleist vermag nicht den prächtig angelegten Plan bis zum Schluss durchzuführen. [...] Ein Hauch von Mystik und Aberglaube schleicht sich in die Erzählung und die zuvor so lebendigen und prägnanten Gestalten gehen über in unbestimmte Traumfiguren. Damit verschwindet auch der tragische Ernst und der sittliche Grundgedanke des Ganzen. Zwar glaubt Kleist den Kohlhaas als einen durch die erlebten Unglücksfälle Gereinigten darzustellen. Dies aber beruht darauf, dass Kleist selbst die Verirrung seines Helden teilt; deshalb endet die Erzählung mit dem Sieg unbeugsamen Hasses und der Rachegefühle angesichts der Widerstände, die sich ihm entgegenstellen. Derart war das Gemüt Kleists beschaffen und solchen Gefühlen war er leicht zugänglich.⁴³

Auch in den Präsentationen der Dramen bringt Stjernstedt konsequent die Person des Dichters ins Spiel. Wie vielleicht bei keinem anderen Autor, sei es bei Kleist notwendig, sich mit dessen Leben und Persönlichkeit vertraut zu machen: „[...] seine Werke sind so getreue Spiegelungen seines Inneren, dass sie ohne diese Vertrautheit nahezu unbegreiflich bleiben müssen“.⁴⁴ Die Anlage der Dramen sei glänzend, der Abschluss dagegen schwach und oft misslungen:

42 Stjernstedt 1869, 20 f.

43 Stjernstedt 1869, 21; vgl. dazu J. Schmidt 1859, LV ff.

44 Stjernstedt 1869, 6.

Wenn er die stürmenden Leidenschaften zur Ruhe bringen und den Punkt einer möglichen Versöhnung finden soll, so scheitert er gewöhnlich. Und das ist natürlich; denn seine eigene verwirrte Seele wusste nicht, wo dieser Punkt zu finden war. [...] Damit hängt zusammen das subjektive Aufgehen in seinen eigenen Schöpfungen [...] seine unmittelbare Teilnahme an den Verwirrungen seiner Gestalten.⁴⁵

In Kleists Erstling *Die Familie Schroffenstein* sieht er die hauptsächlichen Verdienste von Kleists dramatischer Kunst bereits verwirklicht. Die Ordnung der Massen sei vorbildlich, alles Unwesentliche ist vom Gang der Handlung abgekappt. Die Zeichnung der Charaktere zeugt von Bestimmtheit und Kraft. Die Auflösung aber ist „unmotiviert, abstoßend, ja recht eigentlich unmöglich“.⁴⁶ Ein Urteil, das in der schwedischen Rezeption erst 1994 durch die Inszenierung des Stückes durch Staffan Valdemar Holm in Malmö revidiert wurde.

Auf den *Amphitryon*, von J. Schmidt als bloße Übersetzung Molières abgetan, von Horace Engdahl dagegen als die psychologisch tiefeschürfendste aber auch tragischste Verwirklichung des antiken Mythos, als vollendetste Verwechslungskomödie der Weltliteratur gewürdigt,⁴⁷ geht Stjernstedt nur kurz ein. Sprache und Stil, so Stjernstedt, stehen auf hohem Niveau. Den Szenen mit Sosias sei ein komischer Effekt nicht abzusprechen. Im Übrigen kann er dem „Lustspiel nach Molière“ nichts abgewinnen. Der Dichter verwickelte sich in verschiedene halb mystische, halb philosophische Überlegungen, die Allgegenwart Jupiters betreffend. Überlegungen über die Identität des Göttlichen und des Menschlichen, nur um zu erklären, wie es möglich sein konnte, dass Alkmene ihren Gatten nicht erkennen kann, „und um das Unbehagliche in Amphitryons und Alkmenes Verhältnis nach dem Auftreten Jupiters zu eliminieren oder zu mildern“.⁴⁸

Dagegen schätzt Stjernstedt den *Zerbrochnen Krug*, mit gewissen Tieck und Goethe geschuldeten Einschränkungen die analytische Form des Stückes betreffend, hoch ein. Die Gestalt des Dorfrichters Adam sei eine der besten, die die komische Dichtkunst hervorgebracht habe. Es ist denkbar, dass die starke Resonanz, die Kleists Lustspiel mit den Inszenierungen am Dramatischen Theater, Stockholm durch Nils Personne zwischen 1895 und 1918 (insgesamt 29 Aufführungen) fand, zum Teil Stjernstedt zu verdanken ist.

45 Stjernstedt 1869, 54.

46 Stjernstedt 1869, 14.

47 Engdahl 1987, 12 f.

48 Stjernstedt 1869, 22.

In der *Herrmannsschlacht*, nach Kleists eigener Aussage ganz auf den historischen Augenblick der Napoleonischen Kriege berechnet, bemängelt Stjernstedt wie beim *Käthchen* die eigentlich epische Anlage des Ganzen: „dramatisches Leben im wirklichen Sinne gibt es nicht“. Die mächtige Wirkung des Stückes schreibt er der „patriotischen Glut“ zu, die das Ganze beherrsche. „In Kleists gewaltsamer Seele hatte sich die Liebe zum Vaterland zu wirklicher Leidenschaft entzündet. So stellt er sie auch in der Gestalt Herrmanns dar. Die unerschütterliche Entschlossenheit, seine kalte Rücksichtslosigkeit, hat er sich erkämpft kraft des in ihm lodernnden Hasses“.⁴⁹

Die ‚vaterländische Wende‘ Kleists berührt Stjernstedt, ganz im Fahrwasser Tiecks und J. Schmidts mehrfach; so im Zusammenhang mit Kleists politischen Schriften, wie dem Aufsatz *Was gilt es in diesem Kriege?* von 1808 und besonders im Blick auf Kleists letztes Drama *Prinz Friedrich von Homburg*.

Hatte sich Kleists Vaterlandsliebe in der *Herrmannsschlacht* als verbitterter Hass und unversöhnliches Rachegefühl geäußert, so erscheint sie im *Homburg* in positiver Gestalt, als Verherrlichung nicht eines geträumten Germanien,

sondern als der reale, preußische Kriegerstaat [...]. Sein Volk und dessen Königshaus, gedemütigt im unglücklichen Krieg gegen die Franzosen, wollte er auf die ehrenvolle Vergangenheit verweisen, um sie dadurch wieder aufzurichten, durch das Gefühl eigener Kraft und Bedeutung [...].⁵⁰

Ich fasse zusammen: In der Rezeption deutscher Literatur aus der romantisch-klassizistischen Zeit füllt Stjernstedts kleine Abhandlung auf ihre bescheidene Art eine Lücke. Abgesehen von der frühen Bühnenrezeption ist er der erste, der in Schweden nachdrücklich auf Kleist aufmerksam macht, wenngleich in der Form einer bedenklichen Paraphrase der Positionen von Tieck und J. Schmidt. Denn einen unsensibleren Gewährsmann als J. Schmidt hätte Stjernstedt für seine Vermittlung Kleists in Schweden kaum finden können. Seine literaturkritischen Urteile erweisen sich durchgehend als Echoklänge des moralisierenden Rationalismus dieses Gewährsmannes. Sklavisch, nur hie und da gemildert durch Tiecks versöhnliche Urteile, sieht Stjernstedt Kleist, den Dichter des eigenwilligen Individualismus mit der Brille J. Schmidts, des „Scharfrichters des Individualismus, dem

49 Stjernstedt 1869, 41.

50 Stjernstedt 1869, 44

Fanatiker des gesunden Menschenverstandes“.⁵¹ Mit J. Schmidt verortet Stjernstedt Kleist neben den „anderen Romantikern“, das „Vaterländische“ besonders akzentuierend. Die romantischen Einschläge in Kleists Dichtung erscheinen aber eher als irritierende Zugeständnisse an den Zeitgeist, wie im Falle des *Käthchen*,⁵² des Abschlusses des *Kohlhaas* oder in der ‚romantisch stimmungsvollen‘ Eröffnungsszene des *Homburg*, die mit der Plastizität des Dramas als Ganzes nicht harmonisieren will.⁵³ Ja letztlich treibt Stjernstedt Goethes fatale Vereinfachung ad absurdum: das Romantische ist das Krankhafte und Kleist ist der Präzedenzfall des krankhaften Romantikers.

Freilich dürfen auf die Breitenwirkung von Stjernstedts Paraphrase deutscher Positionen im 19. Jahrhundert keine hohen Wechsel gezogen werden. Wie angedeutet war die kleine Studie vielleicht Nils Personne bekannt, Fredrik Böök dürfte sie gelesen haben. Den Ambitionen der damaligen schwedischen Literaturwissenschaft war sie offenbar nicht gemäß. Dies kommt in dem wenig schmeichelhaften Prädikat „facillime admittitur“ zum Ausdruck, das die Protokolle der Philosophischen Fakultät der Universität Uppsala des Jahres 1869 als Ergebnis der Beratungen des Prüfungsausschusses unter dem Vorsitz des Professors für Ästhetik Carl Rupert Nyblom verzeichnen.⁵⁴

Fredrik Böök: Kleist im Schlagschatten der Ideen von 1914

Die Vermittlung Kleists in Schweden erfährt in den Jahren 1911–1929 einen wirkungskräftigen Schub. Spätestens Ende der 1920er Jahre gilt Kleist als Repräsentant einer – wie immer auch definierten – Weltliteratur. Initiator dieser plötzlichen Kanonisierung ist Fredrik Böök (1883–1961), der bis zu seiner partiellen Stigmatisierung als Sympathisant der Hitler-Diktatur⁵⁵ als Literaturkritiker mit Sitz in der Schwedischen Akademie, Essayist, Reiseschilderer, Debatteur eine beherrschende Rolle im kulturellen Leben Schwedens innehatte. Die einzelnen Stadien der Vermittlung Kleists durch Böök sind folgende:

1. 1911 legt Böök bei Bonnier im Rahmen der Serie *Mästerverk ur världslitteraturen* (Bd. 14) die erste schwedische Übersetzung des *Mi-*

51 NR 191b

52 Stjernstedt 1869, 36

53 Stjernstedt 1869, 41

54 Archiv der Philosophischen Fakultät Uppsala. Seriennummer AIa. Nr. 34 u. 35

55 Siehe dazu Östling 2008, 115 f.

chael Kohlhaas vor, eingeleitet von einem enthusiastischen Essay zu Kleists Biographie und dem Gesamtwerk. Der Essay fand immense Breitenwirkung durch zahlreiche Neuauflagen, z.B. 1913 in der Sammlung *Essayer och kritiker*.

2. In den Jahren 1925-1929 erscheint bei Bonnier eine 50 Bände umfassende Serie von Übersetzungen: *Världslitteraturen. De stora mästerverken*. In Band 42, erschienen 1927, findet Kleist zusammen mit Lessings *Nathan der Weise* und der *Minna von Barnhelm* (in Übersetzungen von Gustaf Klintberg) mit dem Lustspiel *Der zerbrochne Krug* (in der bereits 1895 erstmals vorgelegten Übersetzung von Nils Personne) und mit *Prinz Friedrich von Homburg* (in der Übersetzung von Gösta Montelin) einen Platz als Vertreter der Weltliteratur.

In Band 29, erschienen 1929 mit dem Sammeltitel *Tysk romantik I* wird zusammen mit Texten der Romantiker de la Motte-Fouqué, E.T.A. Hoffmann und Hölderlin, Bööks Übersetzung des *Michael Kohlhaas* neu aufgelegt.

Das verlegerische Kalkül Bonniers abgerechnet, findet in dieser Serie von Übersetzungen antiker Dramen, Werken Lope de Vegas, Dantes, Shakespeares, Balzacs u.a. jene kosmopolitische Literatursicht einen Nachklang, die Goethe mit seiner Utopie einer durch Übersetzungen zu fördernden Weltliteratur entworfen hatte.

3. 1929 erscheint bei Bonnier eine europäische Literaturgeschichte in 7 Bänden (Bonniers Illustrerade Litteraturhistoria). Im von Böök verfassten dritten Band, der die Romantik in England und Deutschland behandelt, wird Kleist – und diese Zuordnung ist typisch für Bööks Vermittlung – im Rahmen der Autoren der Freiheitskriege ein eigenes Kapitel gewidmet. Darin sieht Böök Kleist zusammen mit Hölderlin als die zentrale dichterische Erscheinung im Umfeld der deutschen Romantik.

Nicht nur darf Böök als Initiator der hier präsentierten Projekte des Bonnier-Verlags gelten, auch die Aufnahme Kleists in die illustre Gemeinschaft großer Namen der Weltliteratur geht auf ihn zurück. Sein Engagement für Kleist, gleichzeitig die Einbindung des Bonnier-Verlags in dieses Engagement, lässt sich bis in das Jahr 1904 zurückverfolgen. In einem Brief vom 7.10.1904 berichtet Böök in munterer slapstick-Form, wie er Karl Otto Bonnier, Sohn des 1900 verstorbenen Verlaggründers Albert Bonnier und seit 1886 Teilhaber des Unternehmens, zu überreden versuchte, den *Michael Kohlhaas* in einer Überset-

zung durch ihn herauszugeben. Bööks Brief zufolge reagierte Bonnier auf den Vorschlag äußerst kaltsinnig: „Gott bewahre! Unbekannt, vollkommen unbekannt. Schwerfällig. Düsteres Buch. Kein Lesepublikum.“ Darauf Böök: „Im Gegenteil, Hallström ist begeistert. Ich liefere Essay in *Ord och bild* unmittelbar vor Veröffentlichung. Modern, spannend. Hinreißend. Großes Lesepublikum. [...] In Deutschland Volksbuch. Ausgezeichnetes Geschäft.“⁵⁶

Bonnier ist keineswegs überzeugt. Aber in der Not des von Terminen gehetzten Verlegers, der den zähen Fürsprecher Kleists endlich loswerden will, willigt er schließlich in dessen Vorschlag ein.

Die kleine Szene ist bezeichnend für die schwedische Einschätzung Kleists zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Bezeichnend auch für das verlegerische Kalkül, das den Dichter – nach anfänglichen Bedenken – im Rahmen der Romantik zu einem Repräsentanten der Weltliteratur stilisierte. Zur Verwirklichung des 1904 von Böök ausgehandelten Projekts kam es dann allerdings erst 1911, nachdem Böök 1907 seine Dissertation *Romanens och prosaberättelsens historia i Sverige intill 1809* vorgelegt hatte, mit der er die *venia legendi* im Fach Literaturgeschichte erwarb. Die Studie – heute noch als Standardwerk zur frühen schwedischen Romankunst geschätzt – ist kennzeichnend für Bööks Vorbehalte gegen die deutsche Frühromantik und seine ästhetischen Forderungen psychologischer Durchdringung der Charaktere und plastisch-realistischer Wirklichkeitsschilderung, Forderungen, die er beispielhaft im *Michael Kohlhaas* verwirklicht sah.

In der chronikalischen Erzählung vom Zeitgenossen Martin Luthers, der auf Grund seiner untrüglichen Rechtschaffenheit zum den Staat gefährdenden Verbrecher wird, sieht Böök das Ideal des Genres Novelle verwirklicht: eine Menschen- und Weltsicht zu vermitteln, ohne alle anderen Mittel als „durch Gestalten in Bewegung“. So überraschend wie lehrreich für den modernen Leser erscheint Böök, dass Kleists Novelle von allen Elementen gereingt sei, welche die moderne Novellen-Dichtung kennzeichnen: lyrische Einschläge, Analyse, Ausmalen des Milieus, Landschaftsschilderung. Nichts davon bei Kleist. Bei ihm „präsentiert sich das Genre in seiner harten Muskulatur, und wie groß, wie sublim schön ist es nicht! Eine Kunstform für Männer,

56 Zitiert in Übersetzung nach Nordin 1994, 69. Der von Böök geförderte Lyriker und Novellist Per Hallström (1866-1960), Vertreter der konservativ-nationalen literarischen Gruppierung der 1890er Generation, teilte mit Böök die Hochschätzung Kleists unter deutschpatriotischen Vorzeichen. 1914 publizierte Hallström einen enthusiastischen Essay zu Kleists Schauspiel Prinz *Friedrich von Homburg*. Zusammen mit Böök und Martin Lamm Mitherausgeber der Serie *Världslitteraturen. De stora mästerverken*.

Strategie widerstreitender Willensäußerungen, künstlerisches Kriegsspiel, eine mathematisch-logische Literaturform“.⁵⁷

Die befremdliche Betonung des herb Männlichen, des nüchternen und glasklaren Rationalismus, gibt schon einen Fingerzeig, wie Böök in der Folge Kleists Position im Rahmen der Romantik definiert. Nichts, so Böök, lag Kleist ferner, „als die leicht blasierten Übungen in romantischer Ironie. Naiv, genial unmittelbar und unerbittlich sachlich, strebte er wie kaum ein anderer nach einem Drama in streng klassizistischem Stil“.⁵⁸ Mit den Spätromantikern (Arnim, Brentano, Hoffmann) hat er das psychologische Interesse gemeinsam, die Neigung zu klar umrissener Menschenschilderung, wobei das irrationale Moment (wie in der noch von Tieck und J. Schmidt streng gerügten Zigeuner-Episode des *Kohlhaas*) stark hervortritt. Zwar sieht Böök in Kleists Leben romantische Einschlüge, als Dichter schildert er mit Vorliebe abnorme, dunkle Seelenzustände, die „Nachtseiten“ menschlicher Natur, die der romantische Naturphilosoph Gotthilf Heinrich Schubert mit seiner Theorie des Somnambulismus populär gemacht hatte. Aber von den Frühromantikern, bei denen „das verschwommene Theoretisieren, die geistreichen Ideen-Arabesken und der vage metaphysische Stimmungsräusch so viel an Temperamentlosigkeit und künstlerischem Unvermögen bemänteln musste“, trennen Kleist Welten.⁵⁹

Die Grundlage von Kleists Werk, so Böök, ist mithin romantisch, seiner Intention nach aber ist es klassisch, „denn es will Klarheit und Selbstbesinnung. Die Kunst war für Kleist eben ein Kampf gegen die Dämonen in seiner Brust, ein Versuch künstlerischer Intuition, jedem Gefühl dessen richtige Proportionen im großen Zusammenhang des Lebens zuzuweisen“.⁶⁰

Mit der Formel *der Grundlage nach romantisch, der Intention nach aber klassisch* bedient sich Böök effektiv des nichtssagenden Etiketts „zwischen Klassik und Romantik“, mit dem man in der deutschen Literaturgeschichtsschreibung Kleist wie Jean Paul und Hölderlin literarhistorisch einzuordnen pflegt. Diese „Verlegenheitsformel“, die über das widersprüchlich komplexe Werk nichts Wesentliches auszusagen vermag, dient Böök lediglich dazu, den von ihm als glühenden Patrioten – und damit im Gegensatz zu Goethe als „gesund“ aufgefassten Dichter im Spannungsfeld von Romantik und Weimarer Klassik einen Rang zuzuschreiben, der ihn einerseits über die Vertreter

57 Böök 1911, LIV.

58 Böök 1911, XXXIX.

59 Böök 1911, XL.

60 Böök 1911, XLIII.

der romantischen Schule erhebt, gleichzeitig den Weimarianern ebenbürtig zu Seite stellt. Die „klassische“ Intention Kleists erschöpft sich für Böök in der realistischen Plastizität der Menschengestaltung sowie im Streben nach einem Drama in streng klassizistischem Stil. Für die „gebrechliche Welt“, die Kleist im *Kohlhaas* gestaltet, fehlt ihm das Gespür. Geschweige denn für Kleists Vorbehalte gegen das klassizistische Antikenbild, wie sie in der *Penthesilea*, dem Gegendrama zu Goethes *Iphigenie* zum Ausdruck kommen.

Von daher verwundert es nicht, dass Bööks Vermittlung, verglichen mit Stjernstedt, kaum weniger biographisch kopflastig ist. Wo dies bei Stjernstedt dazu führt, das zähe, von Goethe lancierte Vorurteil des pathologisch krankhaften Dichters weiter zu transportieren, macht Böök aus Kleist den national gesinnten Repräsentanten für Preußen-Deutschland:

Er ist der große norddeutsche Dichter, Goethes Hellenismus und Schillers Weltbürgerschaft liegen ihm fern. Er ist nationaler als sonst einer, denn er ist nicht nur deutsch, er ist preußisch, ja, er ist brandenburgisch. Er gehört der Kernzelle an, um die sich der gewaltige, kraftsprühende Organismus gesammelt hat, und sein eigenes Werk wird emporgetragen von den Instinkten, die aus dem kleinen streitbaren Soldatenland ein Imperium machten.⁶¹

Hier ist der groteske Ton angeschlagen, der Bööks Vermittlung noch 1927 in der Einleitung des Lessing und Kleist verbindenden Bandes *Världslitteraturen. De stora mästerverken* mit der Übersetzung des *Homburg* bestimmt, und den Böök ungebrochen in Bonniers europäischer Literaturgeschichte von 1929 beibehält.

Im Rahmen der schwedischen Wirkungsgeschichte Kleists ist es Böök gleichwohl zunächst als Verdienst anzurechnen, dass er entschieden mit der von Goethe ausgehenden Stigmatisierung des Dichters bricht:

Niemand hat den Herzschlag in Kleists Werk so sicher getroffen wie Goethe, mit seiner empörenden und brutal ungerechten Aburteilung. Auch im Missverstehen ist seine Intuition genial. Er schreibt, nachdem er anderenorts die „nordische Schärfe des Hypochonders“ getadelt hat, dass Kleists an sich nicht unbedeutende Kunst ihm zutiefst zuwider war, weil sie auf nichts anderes als das Verwirren des Gefühls hinauslief. Hätte Goethe stattdessen gesagt „das Entwirren des Gefühls“, so hätte er die Wahrheit gesprochen. Das ist der Irrtum des Olym-

61 Böök 1911, VII.

piers: von seinem ruhigen Logenplatz sieht er nur das Sieden und das Gesetzlose in der Raserei der Elemente, er sieht nicht, dass in diesem Wirbel ein Schwimmer um sein Leben kämpft, den rettenden Strand erreichen will. Goethes vornehme und schwer erworbene Harmonie wollte nicht aufgestört werden von der der vibrierenden, energiegeladenen Bewegung in Kleists Dichtung innewohnenden Erinnerung an schmerzliche Krisen und das grenzenlose Risiko des Lebens.⁶²

Folgerichtig reduziert Böök den spektakulären Freitod am Berliner Wannsee, dem erneut in der gegenwärtigen schwedischen Vermittlung Kleists ein überzogenes Interesse zukommt,⁶³ auf ein vernünftiges Maß. Über die Motive von Kleists letzter Handlung, so Böök, sei unendlich viel geschrieben und debattiert worden,

von Madame de Staëls einfältiger und schändlicher Beschuldigung des Sensationshungers angefangen bis zu den besserwisserisch beschäftigten Zusammenstellungen der sog. pathologischen Züge in Kleists Gemüt durch moderne psychiatrici. Kaum ein Freitod ist wohl verständlicher, kaum einem ist ein solch durchsichtiger logischer Charakter eigen: eine Konklusion, zu der man von den unterschiedlichsten Prämissen gelangt.⁶⁴

„Entwirren des Gefühls“: dieses gegen den beherrschenden Trend der bisherigen Rezeption gerichtete Stichwort, ist der Haupttenor des Essays von 1911. Wie Bööks Biograph Svante Nordin vermutet, spiegelt dieses Stichwort zum einen Bööks eigene Ängste eines existenziell Bedrängten wider, der um sein inneres Gleichgewicht kämpft.⁶⁵ Zum anderen ist es symptomatisch für die von Böök vertretene Literaturwissenschaft.

Kennzeichnend für den Literaturwissenschaftler Böök ist die Abkehr vom Historismus und der Vergleichenden Literaturwissenschaft, die in Henrik Schück (1855–1947) ihren profiliertesten schwedischen Vertreter fanden. Wie Nordin ausführt, verwarf Böök in einer Serie

62 Böök 1911, XLIII f.

63 So in Peter Handbergs – etwas leichtsinnig als „ready-made-Roman“ lancierter biographischer Dokumentensammlung *kleist – slutet* (Stockholm: Vertigo Förlag, 1999), in der Kleists Freitod „wie eine schwarze Sonne über Leben und Werk leuchtet“. (Steve Sem-Sandberg Rezension in *Dagens Nyheter* vom 31.5.1999) So auch in diversen Betrachtungen von Bo Cavefors, der in Kleist – „dem modernsten und aktuellsten Romantiker Deutschlands“ – den „Romantiker bis in den Tod“ sieht. (B. Cavefors, *Heinrich von Kleist – dödens romantiker*, <http://tidninkulturen.se/index.php/>).

64 Böök 1911, XXXV.

65 Nordin 1994, 120.

berühmt gewordener Seminare zu literaturwissenschaftlicher Analyse im Jahre 1912, sowie in den 1913 erschienenen *Svenska studier i litteraturvetenskap*, den positivistischen Standpunkt nachweisbarer Beeinflussungen. Inspiriert von Wilhelm Diltheys Axiom der intuitiven „Einfühlung“ geht es ihm um das dichterische Werk selbst, er will „auf analytischem Wege in den lebendigen Kern des Dichtwerkes selbst“ eindringen, „um von hier aus die Gesetze zu erfassen, die die Einbildungskraft des Dichters und die poetische Produktion überhaupt beherrschen“. ⁶⁶ Mit einer Rückkehr zu unempirischer Metaphysik hat er nichts im Sinn. Die Literaturwissenschaft sollte in erster Linie psychologisch und ästhetisch orientiert sein, zugleich empirisch, wie jede andere Geschichtswissenschaft. Vor allem plädiert Böök dafür, zunächst ein Werk in seiner seelischen Substanz einfach und klar zu erfassen: danach die ästhetische Form im Zusammenspiel mit dem Inhalt zu studieren. ⁶⁷

Bööks Interesse am zunächst durch „Einfühlung“ zu erfassenden Kern eines Werkes führt in seiner Literaturkritik dazu, dass er in jedem Text eine *faculté maitresse*, eine dominierende Eigenschaft aufspürt, danach von ihr aus die besonderen Merkmale beschreibt. ⁶⁸ Das „Entwirren des Gefühls“ als die *faculté maitresse* Kleists instrumentalisiert Böök nun aber durchgehend auf eine Weise, derzufolge der Dichter Opfer einer fatalen ideologischen Verzerrung wird. Denn was Bööks Faszination für Kleist letztlich zugrunde liegt, ist die ideologische Einfärbung zum nationalen Dichter im historischen Horizont der Erhebung gegen Napoleon bis zur Etablierung des Wilhelminischen Kaiserreichs.

Das „Entwirren des Gefühls“ – im Grunde genommen eine durchaus produktive Formel für das auf aufklärerischem Grunde stehende Werk Kleists – schrumpft in Bööks nationaler Lesart zu einer „patriotischen Sturmflut der letzten Lebensjahre“, die Kleists zersplitterte

66 Böök, *Svenska studier i litteraturvetenskap*, 1913. Zitiert (in Übersetzung) nach Nordin 1994, 127.

67 Nordin 1994, 126. Was die ästhetische Form betrifft, entwirft Böök im abschließenden Essay der *Svenska studier* („Rytmska påverkningar“) eine Theorie sprachrhythmischer Einflussnahme, die als eine der vollkommen originellen schwedischen Beiträge zur literaturwissenschaftlichen Methodik bezeichnet worden ist. In der Übernahme rhythmischer Merkmale sieht Böök im Gegensatz zum Positivismus Schücks eine eher organische als mechanische Form der Beziehung. Sie erlaubt tiefere Einblicke in den kreativen Prozess als die äußeren ursächlichen Relationen zwischen literarischen Texten. (Nordin 1994, 114).

68 Nordin 1994, 114.

Existenz zu einer großen objektiven Leidenschaft zusammengesmolzen habe.⁶⁹

Die thematisch weitgespannten *Berliner Abendblätter*, die Kleist in seinem letzten Lebensjahr herausgibt, mit ihren zentralen ästhetischen Stellungnahmen (*Aufsatz über das Marionettentheater*) und den Perlen seiner Erzählkunst, schrumpfen zum Organ, um welches sich

der Hass gegen Napoleon und die liberalen Tendenzen der Zeit schart. Die Zeitung verfiel der Zensur. Kleist fiel auf seinem Posten, aber hier wurde der Wind zu jenem Orkan gesät, der Deutschland von französischen Armeen frei fegte, und hier formte sich etwas von dem Geist, den ein anderer genialer preußischer Junker sechzig Jahre später in Dienst nahm und der einem weiteren Napoleon die Kaiserkrone kostete.⁷⁰

Die bizarre Analogie, die Kleist hier dem „genialen“ Reichsgründer Bismarck zur Seite stellt,⁷¹ treibt Böök auf die Spitze, wenn er seinen Hymnus auf die Sonderstellung Kleists als Dramatiker gar mit einer Reminiszenz auf Bismarcks Parole vom „Blut und Eisen“ würzt:

Und sicher wusste er auch, dass die Dichtung die einzige Rettung für ihn war, aus der sich verdichtenden Finsternis des Herzens. Und er sah seinen Weg mit freierem Blick als sonst einer: er wusste, dass die große deutsche Tragödie noch nicht geschaffen war, eine Tragödie aus härterem, schärferem, streitbareren Naturell als Goethes harmonische Seele sich erträumen konnte, eine Tragödie von wärmerer, blutvollerer, dämonisch lebendigerer Art als Schillers erhabenes Pathos zu schaffen befähigt war, eine Tragödie von höchstem Lebenswillen und tiefster Seelenqual, eine Tragödie aus kältestem Stahl und heißestem Blut.⁷²

Folgerichtig reduziert Böök Kleists *Homburg*, das störungsanfällige preußische Märchen mit seinem ungelösten Konflikt zwischen Gehorsam und Gefühl, Plan und freier Spontanität, im Essay von 1911, in der kurzen Einleitung zu den Übersetzungen im Bonnier-Projekt von 1927 und noch in der Literaturgeschichte von 1929 zum „Drama degenklirrender Disziplin und Manneszucht“.⁷³ Im brandenburgischen Kurfürsten treffe Homburg „auf die unkränkbare Majestät der staatli-

69 Böök 1911, XLIX.

70 Böök 1911, VIII.

71 Der Vergleich mit Bismarck auch in Böök 1929, 75.

72 Böök 1911, XIX.

73 Böök 1911, IX.

chen Ordnung“. Erst wenn Homburg „den Geist der Subordination und des Gehorsams“ anerkenne, werde das vom Kurfürsten ausgesprochene Todesurteil gegenstandslos. Homburgs „verworrenes Gefühl ist gereinigt und des Opfers bedarf es nicht länger“. Das „Entwirren des Gefühls“ wird simplifiziert zur „Stählung zum Mann“, es wird zu einer Angelegenheit „preußischer Offiziersehre“.⁷⁴

Es liegt auf der Hand: In Sachen Kleist kapituliert der ingeniöse Literaturwissenschaftler Böök vor dem erkonservativen, germanophilen⁷⁵ Ideologen Böök. Der Ideologe Böök steht offensichtlich im Bannkreis der radikal konservativen „Ideen von 1914“ Rudolf Kjelléns (1864–1922).⁷⁶ An die Stelle der republikanischen Losungen der Französischen Revolution „Freiheit, Gleichheit, Brüderlichkeit“ setzt Kjellén „Ordnung, Rechtschaffenheit und Gemeinschaft“. Gegen den freiheitlichen Individualismus und die aus ihm resultierende Anarchie setzt er Disziplin, Selbstzucht und Autorität. Gegen die Tyrannei der Gleichheit des Mittelmaßes stellt er die Verantwortung des Übermenschen, gegen Brüderlichkeit, verstanden als kosmopolitisches Ideal, die nationale Gemeinschaft.⁷⁷ Die Nation versteht Kjellén als lebenden Organismus, vom „Willen zum Leben“ geprägt, folgt dieser darwinistischen Instinkten. Die Beziehung zu Bööks Sicht auf Preußen als dem „kraftsprühenden Organismus“, der das kleine streitbare Soldatenland zu einem Imperium machte,⁷⁸ ist unverkennbar.

Im Einklang mit Positionen der sog. konservativen Revolution in Deutschland, sieht Kjellén im Weltkrieg nicht nur den Streit zwischen

74 Böök 1927, 6 und Böök 1929, 88. In der Einleitung zu Band 49 der Serie *Världslitteraturen. De stora mästerverken* stellt Böök Kleist Lessing zur Seite als ausgeprägt „norddeutschen“, „preußischen“ Charakter: beide schufen „dramatische Meisterwerke [...] in denen der preußische Soldatengeist zum Ausdruck kommt“. Die kosmopolitische Vision des Ideendramas *Nathan der Weise*, im selben Band präsentiert, erwähnt Böök mit keinem Wort.

75 Neben Kleist, bei dem er eine tragisch-heroische Lebenshaltung verwirklicht sah, bildet in Bööks Verehrung deutscher Kultur Gottfried Kellers intellektuell reflektierte Kleinbürgerlichkeit den Gegenpol. In einem Essay von 1914 berührt er den nüchternen Realismus Kellers, seine Humanität trage den Stempel eines germanischen Idealismus (!). Im Essay von 1911 rühmt er an Kleists *Zerbrochnem Krug* den „niedergermanischen Humor“(!), der in saftiger Charakter- und Milieuschilderung schwelge, der „Dorfrichter Adam ist eine Existenz vom gleichen handfest, solide selbständigen Schlag wie die unsterbliche Falstaff-Gestalt“. Böök 1911, XLVI.

76 1915 legte Kjellén seine konservative Kulturkritik, die er zunächst in einer Serie von Artikeln in *Nya Dagligt Allehanda* verbreitet hatte, unter dem Titel *Die Ideen von 1914* bei Hirzel in Leipzig in deutscher Sprache vor.

77 Kjellén 1915, 36, und 33 ff.

78 Böök 1911, VII.

Völkern sondern zwischen Weltanschauungen: zwischen den Ideen von 1789 und denen von 1914, letztere vertreten durch Deutschland, „das germanische Hauptvolk“.⁷⁹ Verworrene, von der Rassenmystik Houston Stewart Chamberlains inspirierte pangermanische Ideen, waren in den 1890ern auch in Schweden im Umlauf und Böök war offensichtlich ihnen gegenüber nicht immun. Sein ideologisch geprägter Aktivismus geht so weit, dass er, wie Kjellén, eine Teilnahme Schwedens im Krieg auf Seiten des Deutschen Reiches befürwortete. Inwieweit er die „Ideen von 1914“ mit all ihren Konsequenzen antidemokratischer und antiparlamentarischer Agitation teilte, ist schwer zu beurteilen. Sicher ist, dass seine Vermittlung Kleists – angefangen mit dem enthusiastischen Essay von 1911 bis zur europäischen Literaturgeschichte von 1929 einem Kjelléns Ideen nahestehenden „prinzipiellen Nationalismus“ verpflichtet ist,⁸⁰ der in der schwedischen Literatur in den Jahrzehnten vor und nach der Jahrhundertwende in Verner von Heidenstam den literarischen Herold fand.

Auf romantischem Grund, der Intention nach klassisch. Mit dieser griffigen Formel hatte Böök schon 1911 Kleist literaturgeschichtlich verortet. Noch in der europäischen Literaturgeschichte von 1929 hält er an dieser Klassifizierung fest. Neben dem *Kohlhaas* sind es 1929 die dramatischen Hauptwerke *Penthesilea*, *Der zerbrochne Krug* und der *Homburg*, die Kleists Klassizität verbürgen; sie machen ihn „zur ausgeprägtesten dramatischen Begabung unter den deutschen Dichtern“.⁸¹ Trotz zahlreicher romantischer Züge – Schicksalsmystik in der *Familie Schroffenstein*, Wahrsagerei im *Kohlhaas*, Somnambulismus im *Käthchen* und im *Homburg* – war aber Kleist, so Böök, nicht der Mann sich Stimmungen und dunkeln Gefühlen hinzugeben. Auch in ästhetischer Hinsicht betont Böök den Abstand zur älteren romantischen

79 Kjellén 1915, 5.

80 Wie Nordin ausführt, engagiert sich Böök für das Vaterländische als Prinzip für das Recht aller Völker auf nationalen Stolz, auf die Liebe zum eigenen Land, seine Traditionen – im Gegensatz zu abstraktem Kosmopolitismus. Die Weltkultur kann Böök zufolge nur mit den verschiedenen nationalen Kulturen als Medium geschaffen werden. Anders als Kjellén konnte Böök demgemäß die Sympathie für das deutsche Nationalgefühl mit der Sympathie für das französische vereinen. Dies bezeugen seine Beziehungen zu Maurice Barrès, dem literarischen Vertreter des französischen Ultrationalismus. Beziehungen, die durch die Schriftstellerin Marika Stjernstedt, eine Verwandte S.F. Stjernstedts, des ersten Vermittlers Kleists in Schweden, geknüpft worden waren. (Nordin 1994, 121).

81 Böök 1929, 90.

Schule; dagegen sieht er gewisse gemeinsame Züge mit der jüngeren Heidelberger Romantik.

Signifikativ für die ungebrochene Ideologisierung im Fahrwasser der Ideen von 1914 ist in Bööks Literaturgeschichte die Disposition seiner Darstellung der Romantik in Deutschland. Ein Kapitel zu den Frühromantikern leitet die Darstellung ein, eines zur Spätromantik schliesst sie ab. Im Mittelteil erhält Kleist – neben Hölderlin und der Spuk- und Schicksalsromantik (E.T.A. Hoffmann, Zacharias Werner) – zusammen mit den „Dichtern der Freiheitskriege“ ein eigenes Kapitel. Die Früh- und Spätromantiker bilden mithin das periphere Umfeld der Autorschaft Kleists, die Böök auf das patriotische Engagement des „preußischen Junkers“ reduziert, dem dieser letztlich selbst seine künstlerischen Ambitionen geopfert habe.⁸²

Dem schockierenden patriotischen Furor, der dem Leser aus Teilen von Kleists politischen Schriften entgegenschlägt, und den Böök zum eigentlichen Kern von Kleists Autorschaft stilisiert, sind aber doch immer noch die kosmopolitischen Ideen des 18. Jahrhunderts kohärent, wie aus Kleists Aufsatz *Was gilt es in diesem Kriege?* hervorgeht.⁸³ Und inwieweit der preußische Landespatritismus bei Kleist tatsächlich in einen Reichspatritismus umschlägt, ist schwer zu entscheiden. Während Böök (mit Erich Schmidt und Reinhold Steig⁸⁴) letzte-

82 Böök 1929, 83. „Als preußischer Junker erinnert Kleist auch an eines der größten Genien seiner Rasse, an Bismarck, [...] vibrierend in patriotischem Selbstgefühl und von unbändigem Hass gegen die Feinde seines Vaterlandes [...] beanspruchen schliesslich die politischen Interessen den Vorrang, und alles andere, Literatur und Philosophie, wurden in den Hintergrund gedrängt.“ Böök 1929, 75.

83 SWB III, 1067.

84 Für seine ideologische Instrumentalisierung Kleists fand Böök Impulse in E. Schmidts Einleitung zur Werkausgabe von 1904–1906 und bei dem Mitherausgeber Reinhold Steig und dessen 1901 erschienener Darstellung *Kleists Berliner Kämpfe*. Darin macht Steig auf ungesicherter Quellenlage Kleist zum Exponenten einer reaktionären adligen Oppositionspartei. Hierher gehört auch der persönliche Kontakt Bööks mit dem preußischen Offizier und Historiker Friedrich Carl Wittichen. Wittichen hielt sich 1905 zu Quellenstudien in Lund auf, die der Korrespondenz Carl Gustaf von Brinkmans mit Friedrich von Gentz galten, dem späteren Chefideologen der Restauration, der seit 1809 im Kampf gegen die napoleonische Herrschaft in enger Verbindung mit Kleist stand. Im zweiten Band der 1909 erschienenen Ausgabe der Briefe von und an Friedrich von Gentz beansprucht die Korrespondenz zwischen Gentz und Brinkman, der 1807 das Exil des preußischen Hofes in Memel teilte, drei Viertel des Materials. Dem 1909 verstorbenen Wittichen hat Böök den Essay zu Kleist mit der Übersetzung des Kohlhaas gewidmet. Man darf davon ausgehen, dass in den Gesprächen Bööks mit Wittichen Kleists Beziehungen zu Gentz und seine Rolle im Widerstand gegen Napoleon eine zentrale Rolle spielten und dass er in Wittichen einen eifrigen Fürsprecher für seine deutschpatriotische Vermittlung Kleists fand.

ren zum entscheidenden Impuls glorifiziert, hinter den selbst das poetische Werk in den Hintergrund trete, lässt sich auch umgekehrt argumentieren: der deutschnationale Furor sollte dem Werk dienen, dem, sollte die napoleonische Herrschaft in den deutschen Staaten zum Dauerzustand werden, alle Voraussetzungen entzogen wären.

Letzlich entlarvt sich Bööks halbherzige Verortung Kleists in der deutschen Romantik als fadenscheiniges Konstrukt, das die ideologische Verzerrung dieses subversiven Romantikers zum nationalen Klassiker legitimieren soll. Dies geht so weit, dass im einschlägigen Kapitel von Bööks Darstellung der Romantik in Deutschland Kleist in die unmittelbare Nachbarschaft von Ernst Moritz Arndt und Theodor Körners gerät, Autoren im Umfeld der Romantik, „deren gesamte dichterische Existenz mit der nationalen *Erhebung* verbunden war“.⁸⁵ Arndt ordnet Böök dabei folgerichtig der vorklassischen Periode zu: das Schillersche Freiheitspathos und der philosophische Idealismus „verliehen seinen patriotischen Gefühlen tiefen und zeitüberdauernden Gehalt“.⁸⁶ Zwar ist Böök dann keineswegs blind dafür, dass Körner „keine originelle Dichternatur verkörpere. Die dramatische Bearbeitung von Kleists *Toni* [sic]⁸⁷ beurteilt er als Banalisierung. „Aber der Freiheitskrieg gab ihm die große Chance sowohl als Mensch wie als Dichter, und er hat die Probe bestanden.“⁸⁸ Die letztlich ungewollte, deshalb um so groteskere Erhebung Arndts und Körners auf Augenhöhe mit Kleist ist zwangsläufige Folge der ideologischen Verzerrung Bööks.

Schlussbemerkung: Böök und die Folgen

In den Scharmützeln zwischen den Vertretern der romantischen Schule in Deutschland und den Weimerianer Klassizisten hatte sich Goethe eines taktischen Zuges bedient, der in eine ideologische Besessenheit ausartete: das Romantische identifizierte Goethe als das „Krankhafte“. Diese Stigmatisierung – vergleichbar mit Heines schonungsloser Parteilichkeit in *Die romantische Schule* – hat niemanden stärker betroffen als Heinrich von Kleist.

85 Böök 1929, 91.

86 Böök 1929, 93.

87 Gemeint ist Körners Rührstück *Toni oder die Schreckensnacht auf St. Domingo* nach Kleists Novelle *Die Verlobung in St. Domingo*, das in den Jahren 1819 bis 1833 auf Göteborger Theatern zur Aufführung kam.

88 Böök 1929, 94.

Es ist ein Verdienst Bööks, dass er in seiner Vermittlung Kleists in Schweden mit dieser Stigmatisierung entschieden gebrochen hat. Freilich um den Preis einer Ideologisierung, die nicht weniger abwegig ist. Die Kant geschuldete Erkenntniskrise Kleists, die auf Hofmannsthals Lord Chandos-Brief vorausweisende Sprachkrise, die schon vor der Kantkrise in Kleists frühen Briefen zum Ausdruck kommt, verkürzt Böök zu einer dichterischen Existenz, deren Kern die nationale Erhebung gegen Napoleon bildet. Die faszinierende Komplexität des Kleist'schen Werkes mit seinen irritierenden Widersprüchen erstickt im Korsett deutschpatriotischer Lesart.

Während die frühe Bühnenrezeption des *Käthchen* und Stjernstedts kleine Abhandlung von 1869 eher Randerscheinungen der Rezeption Kleists in Schweden bilden, hat Bööks Vermittlung in die Breite gewirkt und hierzulande auf langehin das Bild dieses Außenseiters der romantisch-klassischen Periode der deutschen Literatur bestimmt.

Mit Böök erreicht die Rezeption Kleists einen fragwürdigen Höhepunkt. Er wird, vertreten mit dem *Kohlhaas*, dem *Käthchen*, dem *Homburg* und dem *Zerbrochnen Krug* Schulbuchautor. Eine 1914 aufgelegte Schulbuchausgabe präsentiert ihn – mit dem Zungenschlag Bööks – als „de[n] genialste[n], stolzeste[n], unglücklichste[n] unter den preußischen Dichtern und Patrioten, die im Anfang des neunzehnten Jahrhunderts ihre Kraft für die glorreiche Wiederaufrichtung des Vaterlandes einsetzten“.⁸⁹

Es kann nicht verwundern, dass die Vermittlung Kleists im Schlag Schatten der Ideen von 1914 spätestens nach 1945 kontraproduktiv wirken musste. So ist denn auch die Auseinandersetzung mit der immens angewachsenen deutschen Kleistforschung ausgeblieben. Was die Bühnenrezeption betrifft, „gehört Heinrich von Kleist zu den bedeutenden deutschen Dramatikern, die noch auf ihre eigentliche Entdeckung durch das schwedische Theater warten“.⁹⁰ An eine Inszenierung der *Penthesilea* hat sich seit dem ärgerlichen Experiment von Hilda Hellwig auf dem Dramatischen Theater, Stockholm im Jahre 1986 kein schwedischer Regisseur mehr gewagt. Die Ausnahme bildet der *Zerbrochne Krug*, der freilich als Glanzstück der Kleist'schen Sprachkritik unter seinem Niveau rezipiert wird. Schon in Nils Personnes Übersetzung des Lustspiels (1895), die den 29 Stockholmer Aufführungen zwischen 1895 bis 1918 zugrundelag, ist Kleists Text durch zahlreiche Auslassungen, vor allem den virtuosen Sprachspielen im ersten und siebten Auftritt, um wichtige Dimensionen be-

89 Zitiert nach Björn 1979, 163.

90 Fritz 1989, 94.

schnitten. Bis 1989 ist das Stück dann weitere 19mal inszeniert worden, „zunächst überwiegend als volkstümliches Lustspiel auf sommerlichen Freilichtbühnen. In den 1960er Jahren entdeckte man den gesellschaftskritischen Realismus des Stückes, was ebenso wie die Neuübersetzung Carl Edvard Nattséns zu seinem Ansehen und Erfolg noch weiter beigetragen hat“.⁹¹ Aber dieser bis heute anhaltende Trend ist, wie gesagt, neben dem andauernden Interesse für den *Kohlhaas*, die Ausnahme.

Mit seinem Fürsprecher Böök scheint auch Kleist abgedrängt in das von Johan Östling beschriebene negative Assoziationsfeld des Nationalsozialismus. Abgesehen von vereinzelt Lichtpunkten – der Inszenierung der *Familie Schroffenstein* durch Staffan Valdemar Holm in Malmö (1994), den glänzenden Übersetzungen des *Amphitryon* und der *Penthesilea* durch Horace Engdahl (1987) sowie den Übersetzungen sämtlicher Novellen durch Margaretha Holmqvist (1992) – hat Bööks nationale Verengung zu einer Wahrnehmungsstörung geführt, die immer noch darauf harrt, beigelegt zu werden.

Siglen

- LS *Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, hrsg. von Helmut Sembdner, Neuausgabe (München: Hanser, 1996).
- NR *Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, hrsg. von Helmut Sembdner (Bremen: Schönemann, 1967).
- SWB Kleist, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bdn*, hrsg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Heinrich C. Seeba (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988–1991).

Bibliographie

- Björn, Gösta, *Deutsche Literatur in den Deutschbüchern des schwedischen Gymnasiums 1905-1970*, Stockholmer germanistische Forschungen, Bd. 2, Diss. (Stockholm: Almqvist & Wiksell, 1979).
- Böök, Fredrik, *Michael Kohlhaas. Ur en gammal krönika af Heinrich von Kleist. Öfversatt och försedd med en inledning, Mästerverk ur världslitteraturen*, Bd. 14 (Stockholm: Bonnier, 1911).

91 Fritz 1989, 92.

- Böök, Fredrik et.al. (Hrsg.), *Världslitteraturen. De stora mästerverken*. Bd. 42 (Stockholm: Bonnier, 1927).
- Böök, Fredrik, *Romantiken i Tyskland och England* (Bonniers Illustrerade litteraturhistoria av Claes Lindskog, Otto Sylwan, Fredrik Böök, Bd. III) (Stockholm: Bonnier, 1929).
- Derkert, Kerstin, *Repertoaren på Mindre teatern under Edvard Stjernströms chefstid 1854-63*, Diss. (Stockholm: Akademitratur, 1979).
- Engdahl, Horace, *Heinrich von Kleist. Två dramer. Amfitryon, Penthesilea*, (Johanneshov: Hammarström & Åberg, 1987).
- Fjordevik, Anneli, *Heinrich von Kleists Amphitryon. Lustspiel nach Molière unter dem Aspekt der Intertextualität im Gesamtwerk*, Studia Germanistica Upsalensis, Bd. 47, Diss. (Uppsala: Acta Universitatis Upsalensis, 2004).
- Fritz, Axel, „Die deutsche Muse und der schwedische Genius“. *Das deutschsprachige Drama auf dem schwedischen Theater*, Stockholmer germanistische Forschungen, Bd. 40 (Stockholm: Acta Universitatis Stockholmiensis, 1989).
- Gustafsson, Lars, *Romanens väg till poesin. En linje i klassicistisk, romantisk och postromantisk romanteori*, Historia litterarum, Bd. 23 (Uppsala: Acta Universitatis Upsalensis, 2002).
- Hamacher, Bernd, „Editionsgeschichte“, *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Ingo Breuer (Stuttgart & Weimar: Metzler 2009), 11–13.
- Heinrich von Kleists Lebensspuren. Dokumente und Berichte der Zeitgenossen*, hrsg. von Helmut Sembdner, Neuausgabe (München: Hanser, 1996).
- Heinrich von Kleists Nachruhm. Eine Wirkungsgeschichte in Dokumenten*, hrsg. von Helmut Sembdner (Bremen: Schünemann, 1967).
- Jauß, Hans Robert, „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft“, *Literaturgeschichte als Provokation* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970).
- Kjellén, Rudolf, *Die Ideen von 1914. Eine weltgeschichtliche Perspektive* (Leipzig: Hirzel, 1915).
- Kleist, Heinrich von, *Sämtliche Werke und Briefe in 4 Bdn*, hrsg. von Ilse-Marie Barth, Klaus Müller-Salget, Stefan Ormanns und Hinrich C. Seeba (Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1988–91).
- Lü, Yixu, „Das Käthchen von Heilbronn“, *Kleist-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, hrsg. von Ingo Breuer (Stuttgart & Weimar: Metzler 2009), 67–76.
- Nordin, Svante, *Fredrik Böök. En levnadsteckning* (Stockholm: Natur och Kultur, 1994).
- Östling, Johan, *Nazismens sensmoral. Svenska erfarenheter i andra världskrigets efterdyning* (Stockholm: Atlantis, 2008).
- Paul, Fritz, „Die skandinavische Romantik: Tradition oder literarhistorischer Paradigmawechsel?“, *Beiträge zur nordischen Philologie. Nordische Romantik*. Akten der XVII. Studienkonferenz der IASS 1988, hrsg. von Oskar Bandle u.a. (Basel u. Frankfurt am Main: Helbing & Lichtenhahn: 1991), 27–39.

- Schmidt, Erich, (Hrsg.), *Heinrich von Kleists Werke*. Im Verein mit Georg Minde-Pouet und Reinhold Steig hg. von Erich Schmidt. Kritisch durchges. und erl. Gesamtausgabe (Leipzig u. Wien: Bibliographisches Institut, 1904–1906).
- Schmidt, Jochen, *Heinrich von Kleist. Die Dramen und Erzählungen in ihrer Epoche* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2003).
- Schmidt, Julian, (Hrsg.) *Heinrich von Kleists gesammelte Schriften*. Hrsg. von Ludwig Tieck, revidirt, ergänzt und mit einer biographischen Einleitung versehen von J. S. (Berlin: Reimer, 1859).
- Schmidt, Julian, *Geschichte der deutschen Literatur seit Lessing's Tod*, Bd. 2, *Die Romantik 1797-1813* (Leipzig: Herbig, 1858).
- Schulz, Gerhard, *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration*. Erster Teil: *Das Zeitalter der Französischen Revolution: 1789–1806* (München: Beck, 1983). (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, begr. von Helmut de Bor u. Richard Newald, Bd. VII, 1.)
- Segeberg, Harro, „Phasen der Romantik“, *Romantik-Handbuch*, 2. Aufl., hrsg. von Helmut Schanze (Stuttgart: Kröner, 2003), 31–78.
- Sjernerstedt, S.F. August, *Heinrich von Kleist och hans poesi*, Diss. Uppsala 1869.
- Tieck, Ludwig, (Hrsg.), *Heinrich von Kleists gesammelte Schriften*, herausgegeben von Ludwig Tieck, 3 Bde. (Berlin: Reimer, 1826).
- Ueding, Gert, *Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution 1789-1815*, *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Bd. 4, (München: Hanser, 1987).
- Vogt, Jochen, *Einladung zur Literaturwissenschaft*, 2. Aufl. (München: Fink, 2001).

Abstract

In the skirmishes between Romanticism and Classicism, Goethe had made a tactical move which resulted in an ideological obsession: he defamed Romanticism as "pathological". In Goethe's opinion, Kleist, who in his work supposedly strove for the "confusion of emotion", was the prototype of "pathological Romanticism". The present contribution undertakes the task of investigating the reception of Kleist in Sweden, especially considering how he is separated from, or included in, European Romanticism.

The earliest Swedish documents – stage performances of the romantic medieval knight's play *Das Käthchen von Heilbronn* in Gothenburg (1833) and Stockholm (1863) – place the poet within the framework of light Romantic literature. August Sjöernerstedt's doctoral thesis from Uppsala, *Om Heinrich von Kleist och hans poesi* (1869), chiefly con-

veys the views of Romanticist Ludwig Tieck who was the first publisher of Kleist's works. In Tieck's manner, Stjernstedt also tries to separate Kleist from the Romantic School; in particular, following Goethe he continues to stigmatize the poet as "pathological".

Thanks to Fredrik Böök (1883–1961), Kleist's reputation in Sweden increased markedly between 1911 and 1929. As a result of Böök's efforts, Kleist was "canonized" in this country and acknowledged as a "classic of world literature". It is Böök's credit, that in promoting Kleist in Sweden he decidedly broke away from the persistent ideological naming of the poet as "pathological" – yet unfortunately at the price of another even more erroneous ideological concept. Kleist's Kantian crisis regarding the breakdown of comprehension, and the language crisis that points forward to Hofmannsthal, is reduced by Böök to the phenomenon of the "patriotic" poet whose total poetic existence merges with the uprising against Napoleon. Böök's obscure engagement for "patriotism" as a principle, in contrast to an – in his view – abstract cosmopolitanism, is characteristic of the radically conservative "ideas of 1914", which found their most ardent Swedish advocate in Rudolf Kjellén (1864–1922).

Todd Kontje

The Uses of German Romanticism in the Work of Thomas Mann

In his critically acclaimed *Romantik. Eine deutsche Affäre*, Rüdiger Safranski distinguishes between romanticism, a historical period that he locates between Herder's *Journal meiner Reise im Jahr 1769* and the works of E. T. A. Hoffmann, and "the romantic," a way of thinking or mode of being that can recur at any time – in the seekers who journeyed to the alternative community of Ascona, Switzerland in the early twentieth century, among the hippies who celebrated three days of peace and music at Woodstock, and in the works of Thomas Mann.¹ It is admittedly difficult to imagine the impeccably tailored Thomas Mann in the same company as denim-clad rock fans or the likes of Gusto Gräser, a self-styled prophet who roamed the fields around Ascona in a coarse tunic and sandals in search of a *Felsenweib* (cave woman) to share his crude shelter between two boulders;² Safranski refers to Mann ironically as "ein Dionysiker mit Bügelfalte und gestärktem Kragen."³ Yet beneath the respectable façade befitting a senator's son and pater familias lay a writer whose work was steeped in the spirit of German romanticism. The theme of the artist as outsider in bourgeois society that recurs throughout Mann's fiction echoes the romantic distinction between the Promethean genius and the petty Philistine. Mann's fascination with the link between sickness and genius in *Der Zauberberg* and *Doktor Faustus* continues a romantic tradition, as does his interest in dreams and myth. Although he is generally listed together with Kafka, Joyce, and Proust as one of the great figures of high modernism, Mann was well aware that his works were relatively traditional in style and nothing like the sort of avant-garde compositions that he wanted to attribute to Adrian Leverkühn in *Doktor Faustus*. The same was true of his taste in music,

1 Safranski 2007, 11 ff.

2 Green 1986, 58.

3 Safranski 2007, 323.

as Mann hastened to assure his old friend Bruno Walter: "ich bin da im Grunde von Kopf bis Fuß auf romantischen Kitsch eingestellt."⁴

Mann's affinity with the spirit of romanticism was particularly evident in his relationship to politics, or, more precisely, in his lack of a relationship to politics during his early career. While his father played a leading role in the local government of Lübeck, young Thomas looked down at his schoolteachers with patrician scorn and cultivated his aesthetic tastes at home. One looks in vain in his early work for sympathetic depictions of the rural poor or the growing masses of the urban proletariat. The closest that Mann comes to an overtly political work in the years prior to the First World War is in his second novel, *Königliche Hoheit* (1909), in which he depicts a dysfunctional German principality with a certain amount of bemused irony that could be construed as a critique of politically inept aristocrats, although the novel can also be read as a staunchly conservative paean to the monarchical principle.⁵ Mann insisted that it was in fact neither, but rather an allegory of the artist. He noted his brother Heinrich's growing liberalism as a curious, if somewhat implausible, development – "seltsam interessant" –, but made it clear that his own views regarding politics had not changed: "Aber für politische Freiheit habe ich gar kein Interesse."⁶

A decade later, however, things did begin to change. Mann surprised himself by the extent to which he was caught up in the general enthusiasm with which the Germans greeted the outbreak of the First World War. He cut off all literary production and devoted himself to a series of essays that culminated in the monumental *Betrachtungen eines Unpolitischen* (1918), a manifesto of a non-political man that ironically marked the beginning of a series of political essays that Mann would continue to write for the rest of his long career. In 1922 Mann astonished his fellow conservatives by declaring his support for the beleaguered Weimar Republic, while at the same time insisting that his apparent about-face was in fact consistent with his earlier views. In the 1920s and early 1930s Mann spoke out strongly on several occasions against the rising tide of German National Socialism, and although he hesitated during the first years of his exile in Switzerland to speak out against Hitler's Germany, he eventually became the most prominent member of the exile community in the effort to mobilize support for the Allied war effort. Victory left him more skeptical than ecstatic, however, as Mann regarded the Germans with lingering dis-

4 Mann to Bruno Walter, March 1, 1945; *Briefe*, 416.

5 Dedner 1974, 255; also GKFA 4.2:159.

6 Thomas to Heinrich Mann, February 27, 1904 (GKFA 21:269).

trust, for he found them all too eager to repress the events of the recent past, and the Americans with growing dismay, for the victorious anti-fascists soon became the fanatical anti-communists of the McCarthy era.

In the following essay I will view Mann's evolving political thought in its relation to German romanticism. I begin with an overview of two opposing trends in German romanticism, contrasting the reactionary tendencies of the late romantics with the progressive potential of the early writers. I then examine elements of romantic thought in Mann's wartime journalism, his turn toward support of the Weimar Republic and growing opposition to National Socialism in the 1920s and 30s, before concluding with a brief look at the uses of romanticism in his late novel, *Doktor Faustus* (1947). I argue that while Mann did adapt his views to changing historical circumstances, his political thought remained consistent with tendencies already present in German romanticism – tendencies that allowed both an admirable support for democracy, reason, and cosmopolitanism in the face of fascism, barbarism, and imperialist nationalism, and more troubling tendencies toward the demonization of Germany's enemies and the mystification of the German soul.

Romanticism's Double Legacy

In describing himself as a “non-political man,” Mann placed himself squarely in the tradition that Madame de Staël identified as the defining feature of German culture in *De l'Allemagne*. Just as Tacitus had once extolled the rough virtues of the Germanic tribes in implicit contrast to Roman decadence, de Staël praises “*la patrie de la pensée*” as a welcome alternative to Napoleonic France.⁷ While France had endured two decades of revolutionary turmoil, Germany's feudal system remained intact. As she travels through a bucolic landscape dotted with the picturesque ruins of medieval castles, de Staël feels as though she has stepped into a different dimension. Here in the land where time stands still German writers are free to follow their natural propensity toward philosophical speculation, religious mysticism, and the poetry of the soul (“*poésie de l'âme*,” 45). When Heinrich Heine was commissioned to write a continuation of de Staël's work in 1832, he repeated many of her generalizations about the German

7 Staël 1958–1960, 1:12. Heine, in *Die romantische Schule*, makes this comparison between de Staël and Tacitus (Heine 1968–1976, 3:361).

character, but as a critique rather than a celebration. That the German intellectuals had been denied access to political power was all too true. Heine laments their turn toward philosophy, art, and religion as poor compensation for freedom denied; not spirituality, but sensual satisfaction and political liberation was what the Germans needed.

Heine's condemnation of Germany's tyrannical rulers and servile citizens marks the beginning of a long line of writers, including Thomas Mann, who link German romanticism to reactionary politics. The argument takes two forms. One is that the German poets' tendency to keep their heads in the clouds allowed those in positions of political power on the ground to pursue their nefarious policies unchecked. The other is that when the romantic writers did become politically engaged, they actively abetted dangerous ideas and actions. As Mann argues in *Deutschland und die Deutschen* (1945), written during the closing months of the Second World War, Germany lacked the liberal traditions that developed in other western European nations. While its poets probed mystical depths and soared to spiritual heights, others led the nation toward political disaster. Soon after the war ended, Mann criticized those who had remained in "inner emigration" in Germany during the war years, because he believed that their failure to intervene in political affairs made them at least partially responsible for the events of the Third Reich. When he angrily declared in a letter to Walter von Molo of September 7, 1945, that "Bücher, die von 1933 bis 1945 in Deutschland überhaupt gedruckt werden konnten, weniger als wertlos und nicht gut in die Hand zu nehmen [sind]" – conveniently forgetting in the heat of the moment that the first three volumes of *Joseph und seine Brüder* (1933–1943) had been published in Germany during these years! – Germans who had remained at home denounced Mann with equal vehemence for meddling in affairs about which they claimed he knew nothing while basking in the California sun.⁸

Not all German romantic writers were content to stand on the sidelines. In the wake of Napoleon's victories in Jena and Auerstädt, Heinrich von Kleist wrote of a series of ferocious political pamphlets in which he urged the Germans to stuff the Rhine with French corpses. A few years later Theodor Körner gained posthumous fame with his lyric effusions about the glories of dying young on the battlefield. Joseph Görres, Friedrich Creuzer, and Jacob Grimm began to envision a Germanic mythology that lent ideological support to a

8 *Briefe*, 443. On this controversy see Harpprecht 1995, 1492–1497.

newly belligerent nationalism.⁹ Berlin intellectuals including Fichte, Kleist, and Clemens Brentano gathered at the *Christlich-deutsche Tischgesellschaft* which was off limits to all Jews, and there Achim von Arnim "lectured on the moral depravity of Jews and their disgusting physical characteristics" to loud applause.¹⁰ Small wonder that those seeking the intellectual origins of the Third Reich have often found them in the works of these romantic writers and others who followed in their wake: in Nietzsche's praise of the blond beast and the naked will to power, Richard Wagner's glorification of Germanic heroes and the virulent anti-Semitism he shared with his son-in-law Houston Stewart Chamberlain.¹¹ In light of this legacy, Safranski begins his study of German romanticism with a note of caution: "Die Romantik triumphiert über das Realitätsprinzip. Gut für die Poesie, schlecht für die Politik, falls sich die Romantik ins Politische verirrt" (13).

Efforts to identify the dangerous potential of German romanticism have the benefit of hindsight, but risk oversimplifying or even falsifying the past. Heine's brilliantly written and highly influential indictment of romanticism is already a caricature. Intent on criticizing the reactionary political climate of the Restoration that had driven him into exile, Heine failed to acknowledge the progressive aspects of early romanticism.¹² While it is true that Madame de Staël stresses the German indifference to political freedom, she also insists that their obedience to authority is not a sign of servility ("ce n'est pas servilité, c'est régularité chez eux que l'obéissance," 61). In her opinion, Germany's political fragmentation actually contributed to the diversity of its intellectual life. Isolated writers were free to devote themselves to their imagination and not subject to the tyranny of Parisian fashion, thus rendering them more receptive to foreign influences.

In distinguishing between French nationalism and German cosmopolitanism, de Staël draws directly on the early work of August Wilhelm Schlegel and indirectly on that of Friedrich von Hardenberg (Novalis). In his lectures on the *Geschichte der romantischen Literatur* (1802-03), August Wilhelm Schlegel argues that the Middle Ages were not barbaric, but in fact the "Mutter und Wurzel" of the modern period.¹³ Following Schlegel's lead, de Staël will argue that there are only two broad types of modern literature: French neoclassicism and German romanticism. The former is condemned to producing sterile

9 Williamson 2004, 72-120; Lincoln 1999, 47-75.

10 Elon 2002, 99-100.

11 Mosse 1964; Poliakov 1974; Lincoln 1999; Williamson 2002.

12 See Sammons 1979, 188-197 for a balanced assessment of *Die romantische Schule*.

13 Schlegel 1965, 20.

copies of a bygone age, whereas the latter grows organically out of the indigenous soil: "Die Literatur der Alten ist bei den Neueren ein verpflanztes Gewächs, die romantische oder ritterliche Literatur ist bei uns heimisch; unsre Religion und unsre Gesetze haben sie erblühen lassen" (187). One of the salient features of medieval culture, according to Schlegel, is that it was not divided by "politische Interessen und bornierten nationalen Egoismus," but rather united in "einen wahrhaft europäischen Patriotismus" (22). He therefore criticizes Klopstock's bardic nationalism as misguided and calls instead for a new European cosmopolitanism in the spirit of the Middle Ages.

August Wilhelm Schlegel bases his argument on Friedrich von Hardenberg's *Die Christenheit oder Europa*, an essay that was written in 1799 but not published until 1826.¹⁴ "Es waren schöne glänzende Zeiten, wo Europa ein christliches Land war," begins Novalis in what might easily be construed as a reactionary glorification of medieval Catholicism.¹⁵ While Novalis does go on to criticize the divisive effect of the Reformation and the Enlightenment on the former unity of Christian Europe, he does not advocate a return to the past. Having made the transcendental turn through the philosophy of Kant and Fichte, Novalis knows that there is no going back to a world of naïve immediacy or simple religious faith. Despite his Pietist origins, Novalis' attitude toward Christianity was at best unconventional and at times openly blasphemous.¹⁶ His dream of collaborating with Friedrich Schlegel on a new "bible" envisioned a "sym-philosophical" unity of all intellectual production and not the return to a single religious document.¹⁷ As he argues, in *Die Christenheit oder Europa*, French partisanship (Parthey-Geist) must yield to a renewed pan-European harmony, transforming the proverbial belatedness of Germany's political fragmentation into an avant-garde movement toward a new cosmopolitanism:

Deutschland geht einen langsamen aber sichern Gang vor den übrigen europäischen Ländern voraus. Während diese durch Krieg, Spekulation und Parthey-Geist beschäftigt sind, bildet sich der Deutsche mit allem Fleiß zum Genossen einer höhern Epoche der Cultur.¹⁸

14 See Samuel 1983, 497-506; Kurzke 1983, 224-255; O'Brien 1995, 227-245.

15 Novalis 1960-1998, 2:507.

16 O'Brien 1995, 215-226.

17 Kontje 1992, 101-104.

18 Novalis 1960-1998, 2:519.

The belligerent nationalism of the later romantics obscured the cosmopolitan aspirations of the movement's early years.¹⁹ In *Die romantische Schule* Heinrich Heine caricatures Novalis as a sickly dreamer who died young and infected those who continued to read his works. Thus when Heine returns to Göttingen to visit the young woman who had first introduced him to Novalis, he finds her a shadow of her former self: "Sie hatte also immer und immer noch in diesem Buche gelesen, und sie hatte sich die Schwindsucht herausgelesen, und sah aus wie ein leuchtender Schatten."²⁰ The legacy of German romanticism haunts the present like a vampire, Heine continues, "und saugt uns das rote Leben aus der Brust."²¹ Ironically, Heine's own dream of a future cosmopolitan Germany is closer to the spirit of Novalis and the young August Wilhelm Schlegel than he realizes. In *Deutschland. Ein Wintermärchen*, Heine mocks the exaggerated nationalism of his German contemporaries and longs for a future in which Germany might complete the process of human liberation that the French once began. If Germany were to realize this goal, Heine would gladly support the spread of German culture: "ganz Europa, die ganze Welt – die ganze Welt wird deutsch werden!"²² Such a Germanification of Europe would have nothing to do with imperial conquest, however, but rather represent the triumph of universal freedom throughout the world.

At the turn of the last century Ricarda Huch offered a new perspective on German romanticism in general and the work of Friedrich von Hardenberg in particular. Her *Blütezeit der Romantik* (1899), followed by *Ausbreitung und Verfall der Romantik* (1902) have been cited as the most influential studies of German romanticism during the first decades of the twentieth century, and they were particularly important in shaping Thomas Mann's view of the past.²³ By placing the primary focus on early romanticism and explicitly labeling the later years a period of decline, Huch reversed the tendency of Heine's work. In her section on "Romantische Politik," Huch rejects the charge that the romantics advocated a return to the Middle Ages: "Tatsächlich hat keiner von den führenden Geistern der Romantik an eine Wiederherstellung vergangener oder gar mittelalterlicher Zustände gedacht."²⁴ In an implicit rebuke of Heine, Huch characterizes

19 Kurzke 1983.

20 Heine 1968-1976, 3:444-445.

21 Heine 1968-1976, 3:495.

22 Heine 1968-1976, 4:575.

23 Uerlings 1991, 85.

24 Huch 1951, 618. Cited hereafter in the text.

Novalis as a hard worker with a good sense of humor who was inspired by Schiller's "Weltbürgerherz" (67) and driven by an innate "Triebe zur Tätigkeit" (69) to work as an administrator in the local salt mines. Huch acknowledges that Novalis laments the advent of Protestantism and the Enlightenment in *Die Christenheit oder Europa*, but insists that he accepted these developments as a necessary forward step toward "eine bewußte und freie Einheit, ein neuer Katholizismus, aber eben ein neuer" (323). The tendency of Novalis' contemporaries and subsequent readers to read *Die Christenheit oder Europa* as a reactionary tract are astonishingly misguided: "Man wundert sich, daß diese Schrift so mißverstanden werden konnte" (325).

In a short essay published on the occasion of Ricarda Huch's sixtieth birthday in 1924, Thomas Mann hailed her study of German romanticism as a work that remained as vital in the present as it had been when first published twenty-five years earlier. He praises in particular her efforts to correct "die populäre Fehlsidee" that German romantic poetry and art were "lauter Traum, Einfalt, Gefühl oder, noch besser, 'Gemüt' [...] und mit 'Intellekt' den Teufel etwas zu schaffen hätten." On the contrary, Mann argues, the "romantische Sphäre" is the place "wo Trieb und Absicht, Natur und Geist, Plastik und Kritik, Dichtertum und Schriftstellertum sich wechselseitig durchdringen."²⁵ In conclusion, Mann reiterates Huch's insistence that the early German romantics looked forward to a cosmopolitan future and not back to the Middle Ages. "Hardenbergs 'Europa oder die Christenheit' war nicht reaktionär [...] Sie [die Schrift] war revolutionär in des Wortes edelster Bedeutung."²⁶

Thus Thomas Mann was heir to a double legacy of German romanticism: one attuned to the fecund world of dreams, myth, illness, and genius, disinterested in politics and therefore susceptible to authoritarian rule, yet also capable of generating fervent nationalism with a tendency toward violence, myth, and anti-Semitism; the other an outgrowth of enlightened humanism and cosmopolitan tolerance. In his early career Mann was proud of his ties to the less offensive aspects of the former version of German romanticism; as its potential for political abuse became clear, however, he sought to distance himself from his intellectual roots. Late essays such as "Dostojewski - mit Maßen" (1945) and "Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung" (1947) are symptomatic of this cautionary attitude toward writers that he viewed with increasing skepticism. Already in *Betrachtungen eines*

25 GKFA 15.1: 773.

26 GKFA 15.1:776.

Unpolitischen, however, Mann began to lay claim to the cosmopolitan legacy of early romanticism, echoing the call for a pan-European cosmopolitanism against the evils of excessive nationalism and imperialism.

Mann's Wartime Journalism

Gedanken im Krieg (1914) and the two essays that followed reveal Mann at his most belligerent, the heir to a militantly nationalistic romanticism. He glories in the German affinity for the powers of darkness with a Nietzschean recklessness and casts scorn at the effeminate French who provoke conflict and then whine in their falsetto voices about the consequences.²⁷ *Friedrich und die große Koalition* (1915) portrays the Prussian king not as the lovable "Old Fritz," as he was remembered in the popular imagination, but rather as a terrible warmonger, full of hatred for women and lust for battle. Precisely "dies Element des Dämonischen" in Friedrich's character allowed him to transcend his individuality and become the embodiment of the "Drang des Schicksals, der Geist der Geschichte" – a characteristic that Mann identifies as a thoroughly Germanic quality.²⁸ Mann's "Brief an die Zeitung 'Svenska Dagbladet,' Stockholm" (1915) completes the trilogy of Mann's early wartime journalism. Here again Mann celebrates the German willingness to embrace their fate in a liberating war of freedom.

These three essays were published individually during the first year of the war and then reissued in a single volume in 1915. Toward the end of that year Mann began to write what turned out to be by far his longest essay of the First World War, and indeed, the longest essay that he ever wrote. The *Betrachtungen eines Unpolitischen* begins in the spirit of Mann's previous essays. He defines Germany as the protesting nation that does not want to be a part of Western Europe's democratic traditions and mounts a relentless attack on a thinly disguised portrait of his brother Heinrich as "civilization's literary man" (*der Zivilisationsliterat*). Mann insists that the long line of German struggles for independence that stretches from the Germanic victory over the Romans in the *Herrmannsschlacht* through Luther's break

27 Izenberg argues that Mann's militant critique of French effeminacy stems from his attempt to overcome doubts about his own sexual orientation (Izenberg 2000, 145-155).

28 GKFA 15.1:121.

with Rome, the struggle against Napoleon in 1813, and the Franco-Prussian War of 1870 were nothing but a “Kinderspiel im Vergleich mit dem fürchterlichen, halsbrecherischen und im großartigsten Sinne unvernünftigen Kampf gegen die Welt-Entente der Zivilisation, den Deutschland mit einem wahrhaft germanischen Gehorsam gegen sein Schicksal [...] auf sich genommen hat.”²⁹

Soon, however, Mann begins to moderate his aggressive tone. The image of Germany embracing its fate in ferocious battle yields to a long passage about Joseph von Eichendorff’s *Taugenichts* as the embodiment of a gentler sort of German romanticism: “Dieser Romantizismus ist ganz unentartet und unentgleist, er ist human, und sein Grundton ist melancholisch-humoristisch [...] und obgleich sein Format so bescheiden ist, möchte man ausrufen: wahrhaftig, der deutsche Mensch!” (13.1:413-414). As belligerence yields to melancholy, Mann softens the militant machismo of his earlier essays. Mann confesses that he is “kein sehr richtiger Deutscher,” both in terms of his biological background and his intellectual influences: “Zu einem Teil romanischen, latein-amerikanischen Blutes, war ich von jung auf mehr europäisch-intellektuell, als deutsch-poetisch gerichtet” (13.1:77). He then turns this potential shortcoming into a virtue, concluding

daß eine den Nationalsinn zersetzende Neigung zum Kosmopolitischen [...] vom Wesen der deutschen Nationalität untrennbar ist [...] daß ohne einen Zusatz von Fremdem vielleicht kein höheres Deutschtum möglich ist. (13.1:78)

Mann goes on to argue that each of his primary mentors – Schopenhauer, Nietzsche, and Wagner – was also more of a European cosmopolitan than a German nationalist in the narrow sense of the term.

Mann’s shift from a *völkisch* definition of ethnic “purity” and the aggressive legacy of German romanticism toward a gentler image of German cosmopolitanism lies at the heart of his critique of British and French imperialism. The French carried out their revolution in the name of supposedly universal human values, Mann argues, but as soon as they tried to export those values to the rest of Europe, they became “*bis zum äußersten aggressiv und kriegerisch*” (13.1:201; italics original). Their version of universal democracy rode roughshod over national specificity; if completed, the “Aufrichtung des Weltimperiums der Zivilisation” would lead to “eine alle Nationalkultur nivelli-

²⁹ GKFA 13.1:58. Hereafter cited parenthetically in the text.

erende Entwicklung im Sinn einer homogenen Zivilisation" (13.1:264). When taken beyond the borders of Europe, the supposedly enlightened ideas of the British and French lead to oppressive violence and racism: "Schließlich aber handelt es sich da um Asien, um 'dunkle Massen,' um niggers" (13.1:389). Even the Germans have been guilty of betraying their own nature in the misguided rush to claim their place in the sun. Thus Mann distinguishes between the cosmopolitan atmosphere of Hanseatic Lübeck and "der scharfen Luft der preußisch-amerikanischen Weltstadt" of Berlin. He laments "die Härtung und Verhärtung Deutschlands zum 'Reich'" and the relentless pursuit of power in imperial Germany: "Macht, Macht, Macht!" (13.1:151). Just as Novalis had once condemned the partisan spirit (Parthey-Geist) of modern European nations, Mann rejects the nationalist imperialism of the British, French, and even misguided Germans in the name of a truly German cosmopolitanism.

Mann's tolerance extends only so far, however. While he may praise Nietzsche and Wagner for their European rather than merely German qualities and admire Schopenhauer's openness to Asian influences, Mann reacts with what can only be described as racist comments of his own when the French dare to guard German prisoners with Senegalese soldiers, "ein Tier mit Lippen so dick wie Kissen."³⁰ Resentment of black soldiers on German soil was widespread, making Mann's unfortunate comment at least typical of the times, and yet when juxtaposed with his withering critique of British and French racism in the colonies, Mann looks like the hypocrite who can see the proverbial mote in his brother's eye, but not the beam in his own.

The seemingly peripheral remark is important because it points toward a use of the foreign in Thomas Mann's thought that differs from his benign appeals to cosmopolitan tolerance against racist imperialism. The exotic is that which must be tapped and yet tamed to produce German culture with romantic depth that is distinct from the superficial rationalism of the Enlightenment. In *Gedanken im Krieg*, Mann defines culture (*Kultur*) not as the opposite of barbarism, but rather as a "stylized wildness" (*eine stilvolle Wildheit*). Civilization, on the other hand, is mere rationality, enlightenment without passion: "der Geist ist zivil, ist bürgerlich: er ist der geschworene Feind der Triebe, der Leidenschaften, er ist antidämonisch, antiheroisch." Structuring his argument along the lines of Nietzsche's *Geburt der Tragödie* (1872), Mann claims that German culture gives Apollinian form to the chthonic depths of Dionysian passion, whereas French civilization is

30 GKFA 15.1:123.

mere Socratic rationalism. Mann then provides a long list of examples of what can be included within German culture: "Kultur kann Orakel, Magie, Päderastie, Vitzliputzli, Menschenopfer, orgiastische Kultformen, Inquisition, Autodafés, Veitstanz, Hexenprozesse, Blüte des Giftmordes und die buntesten Greuel umfassen."³¹

The list warrants a closer look in the context of Mann's work as a whole. Oracles and magic could be viewed as timeless alternatives to rationality, but other examples are more culturally and historically specific. For instance, Vitzliputzli is the Aztec god of war who demanded human sacrifice in orgiastic cults. Mann probably refers to Heine's poem of that name in *Romanzero*, in which Heine describes human sacrifices to the god Vitzliputzli as literal versions of the Christian Eucharist:

"Menschenopfer" heißt das Stück.
 Uralt ist der Stoff, die Fabel;
 In der christlichen Behandlung
 Ist das Schauspiel nicht so gräßlich [...]
 Diesmal aber, bei den Wilden,
 War der Spaß sehr roh und ernsthaft [...]
 man spieste Fleisch,
 Und das Blut war Menschenblut.³²

Heine suggests that the seemingly barbaric customs of primitive peoples are essentially no different than Christian rituals and that references to exotic non-European cultures are another way of describing what Freud terms the "dark continent" of our own subconscious.³³ Mann's personal "heart of darkness" included both his mother's Portuguese-Creole-Brazilian heritage that he was eager to foreground in his autobiographical essays, as well as the homosexual desires (Päderastie) that he was so careful to suppress. Orgiastic cult forms were of course not peculiar to the Aztecs; Hans Castorp will dwell on similar exotic religious practices in his discussions of the Eleusinian mysteries of the ancient Greeks, just as he will describe the sexually charged violence of the Spanish Inquisition and its auto-dafés to Joachim Ziemssen's shocked mother. Saint Vitus' dances (Veitstänze) and witch trials (Hexenprozesse) took place in pre-Enlightenment Europe, anticipating Serenus Zeitblom's description of Kaisersaschern as a town so steeped in the atmosphere of the Middle Ages

31 GKFA 15.1: 27.

32 Heine 1968-1976, 6.1:68.

33 On this concept see Khanna 2003.

that a Children's Crusade or an outbreak of Saint Vitus' dance seemed possible at any moment.³⁴ The reference to *Giftmord*, finally, evokes the atmosphere of an amoral Renaissance vitalism that was in vogue among early twentieth-century writers, most notably Heinrich Mann.³⁵

In sum, Mann's list of the Dionysian elements contained within German culture in *Gedanken im Krieg* condenses many of the themes that resonate throughout his work. He repeatedly associates the nether realms of the Dionysian with ancient and medieval forms of cultural hysteria, nations on the periphery of Europe (here Spain, elsewhere the countries of Eastern Europe, e.g. Russia in *Der Zauberberg* and Hungary in *Doktor Faustus*), locations outside Europe entirely that are associated with human sacrifice (Vitzliputzli), savage sexuality (black Tabubu in *Joseph in Ägypten*), or infectious disease (Indian cholera in *Der Tod in Venedig*), and forbidden desires for "deviant" sexuality. As noted, the specific structure of Mann's argument in *Gedanken im Krieg* is modeled on Nietzsche's *Geburt der Tragödie*, but it shares the more broadly romantic understanding of the artist as someone who can tap into the creative powers of dreams, unconscious desires, and darkness. In transporting romanticism to the early twentieth century, Mann adds cultural, historical, and personal content "zu der heiligen, unaussprechlichen, geheimnisvollen Nacht" that Novalis had embraced more than a century ago.³⁶ German culture derives its specificity and superiority from its ability to draw on the inspiring forces of the non-Germanic world of darkness (Africa), violence (Spain), mysticism (Russia), and disease (India). Thus Mann's wartime journalism envisions two versions of German cosmopolitanism, both of which have their intellectual roots in the romantic era, but which are formulated in terms specific to the twentieth century. German cosmopolitanism is either a benign alternative to modern European nationalism and imperialism, or a dangerous descent to the dark continent of the soul, a chthonic cosmopolitanism opposed to the superficial universalism of Western civilization.

34 In chapter 6 of *Doktor Faustus* (GKFA 10.1:58). Also in *Deutschland und die Deutschen, Essays* 5:263.

35 Ruehl 2004.

36 Novalis 1960-1998, 1:131.

Chthonic Democracy. Change and Continuity in
Von deutscher Republik

Von deutscher Republik (1922) has been justly hailed as one of several key moments in Mann's career when he stood up for what was right when it would have been easier to remain silent or to side with reactionary forces, as many of his colleagues did. To be sure, Mann was a *Vernunftrepublikaner*, that is, an individual who supported the Weimar Republic not out of passionate conviction, but because it seemed the best of a series of bad alternatives and certainly better than National Socialism.³⁷ His public support of an unpopular cause was nevertheless as courageous as it was surprising, coming as it did from the outspoken opponent of democracy in the *Betrachtungen*, published just four years earlier. How could Mann make such an apparently dramatic change within a few short years, and why did he maintain that he had not really changed his position at all?³⁸

One could argue that it was not so much Mann who changed as the political environment in which he lived. During the First World War, Mann could position himself as the heir to Germany's humanistic tradition, the non-political burgher of a German city-state who rejected the rise of a more aggressive form of nationalism and imperialism in Britain, France, and even modern Germany. Germany's defeat in the war and the Kaiser's abdication made it clear that the "world of yesterday" (Stefan Zweig) was gone for good. In a similar vein, Mann prefaces *Der Zauberberg* with a comment about the prewar setting of his story as being relatively recent and yet cut off from the present by "einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze."³⁹ The relatively stable European society that Mann had experienced in the first forty years of his life had been replaced by unprecedented chaos, with the Communists Rosa Luxemburg and Karl Liebknecht agitating for radical change from the left and a rising tide of what Mann derisively termed the "Hakenkreuz

37 Gay 1968, 23.

38 Whether or not Mann's political views changed substantially in 1922 is one of the perennially debated topics of Mann scholarship, with opinions ranging from Seidlin's insistence that Mann's postwar embrace of democracy marked a genuine transformation in his political thought (Seidlin 1943, 121) to Fest's claim that Mann and his brother Heinrich remained the same: ignorant, nonpolitical "magicians" with their heads in the clouds (Fest 1985). For more nuanced discussions of the topic see Reed 1996, 275-316; Kurzke 1997, 170-81; Fechner 1990, 291-97; and Gut 2008, 159-61.

39 GKFA 5.1:9.

Unfug" from the right.⁴⁰ Mann's defense of a moderate center marked not so much an abrupt change of position as an effort to maintain balance in a dangerously unstable time. Mann would characterize himself years later as "ein Mann des Gleichgewichts, der im schief-laufenden Boot sich instinktiv auf die hochliegende Bank setzt."⁴¹

Mann's effort to maintain personal continuity in a time of rapid cultural change is also reflected in the way in which he envisions a specifically German form of democracy in *Von deutscher Republik*. Rather than saying that the country he had recently defined in terms of its long-standing protest against the West had simply gone over to the enemy, Mann stresses instead an understanding of Germany as a mediating presence capable of synthesizing contradictions or balancing extremes. In *Der Zauberberg* he will refer to Germany as "das Land der Mitte," poised between eastern mysticism and western rationalism; elsewhere uses the term "das dritte Reich" before it was tainted by subsequent historical events,⁴² and in *Von deutscher Republik* he questions rhetorically about the existence

von einem anderen 'Dritten', das ebenfalls 'weltlich und überirdisch', das heißt sozial und innerlich, menschlich und aristokratisch zugleich ist und zwischen Romantizismus und Aufklärung, zwischen Mystik und Ratio eine schöne und würdige, - man darf es sagen: eine deutsche Mitte halt?⁴³

Mann had distinguished between nineteenth-century German romanticism and eighteenth-century French enlightenment in the *Betrachtungen*; now he envisions a fusion of the two in Germany's Weimar Republic. He seeks support in what might seem at first glance a strange pairing of allies, the German romantic Novalis and the American poet Walt Whitman. Upon closer inspection, however, Mann's choice of these two writers turns out to be a shrewd decision, both in terms of his desire to appease the concerns of the right-wing students in his audience and in his effort to defend the essential continuity of his thought. In appealing to Novalis, Mann allied himself with a figure firmly identified with Germany's cultural heritage, while at the same time arguing with Ricarda Huch that his seemingly reactionary glorification of the monarchy in *Glauben und Liebe* was in fact consistent with a revolutionary defense of democracy. Whitman's fervent

40 *Zur jüdischen Frage*, GKFA 15.1:436.

41 To Siegfried Marck in a letter of September 19, 1941 (*Briefe*, 208).

42 "Zum 60. Geburtstag Ricarda Huchs," GKFA 15.1:772.

43 GKFA 15.1:535.

celebration of American democracy based on homoerotic bonds between men allowed Mann to adapt for his own purposes ideas that he had found intriguing in the work of Hans Blüher.⁴⁴ In *Die Rolle der Erotik in der männlichen Gesellschaft*, Blüher envisions an authoritarian society of Germanic supermen that has no room for effeminate family men or Jews. In Whitman, Mann found a similar defense of homoeroticism in the public sphere, but as a liberating force in a democratic society. Taken together, Novalis and Whitman allow Mann to defend what might be called chthonic democracy, that is, a German fusion of romantic depth with enlightened reason that is not to be confused with the superficial, effeminate, and hypocritical democracy of the West. Or, as Mann twice puts it in *Von deutscher Republik*, something that might be confused with “eine Angelegenheit scharfer Judenjungen.”⁴⁵

Mann’s seemingly gratuitous jab at “clever Jewish boys” could be explained, if not excused, as part of his attempt to pander to the anti-Semitic inclinations of his right-wing student audience, just as he reassured them that his ideas were consistent with those of the German romantic Novalis. Whenever asked, Mann insisted that he was a friend of the Jews, and there is considerable evidence that he meant what he said: Mann married the daughter of assimilated Jews, had a Jewish publisher and friends, denounced anti-Semitism in public, and lamented the persecution of the Jews in private.⁴⁶ Even in the *Betrachtungen eines Unpolitischen*, in which Mann praises Paul de Lagarde as the “praeceptor Germanae” and quotes surreptitiously from the work of Houston Stewart Chamberlain, he avoids the blatant anti-Semitism of both authors.⁴⁷ Yet it could also be pointed out that the sharp-tongued *Zivilisationsliterat* conforms to a Jewish stereotype that Mann employs elsewhere in his fiction, from the stilted conversations between the incestuous Jewish twins in the notorious novella *Wälsungenblut* and Leo Naphta’s acerbic intelligence in *Der Zauberberg* to the garrulous impresario Saul Fitelberg and the repulsively ugly Jewish intellectual Chaim Breisacher in *Doktor Faustus*.⁴⁸

44 Kontje 2008.

45 GKFA 15.1:530, 544.

46 Kurzke defends Mann vigorously against the charge of anti-Semitism (Kurzke 1999, 206-233).

47 “Bei allem, was man Kritisches über die *Betrachtungen* sagen kann: antisemitisch sind sie nicht” (Kurzke 1997, 153).

48 See Angress-Klüger’s scathing indictment of Jewish characters in Thomas Mann’s fiction (1990), the essays in Dierks & Wimmer 2004, and Detering’s important study of “Juden, Frauen und Litteraten” in Mann’s early work (2005).

Mann's nasty reference to clever Jewish boys in *Von deutscher Republik* is different in name but not in content from his denigration of the *Zivilisationsliterat* in the *Betrachtungen*: one is French, the other Jewish, but both lack the chthonic depth of German *Kultur*. By the same token, Mann's defense of an erotically charged German democracy in *Von deutscher Republik* is consistent with the Dionysian depths of German *Kultur* that he extols in *Gedanken im Krieg*, while his praise of Novalis' progressive embrace of the world-wide circulation of goods and ideas as a harbinger of a new global culture is consistent with his defense of German cosmopolitanism as opposed to European nationalism and imperialism in the *Betrachtungen*. In both appealing and disturbing ways, in other words, there is more continuity than change in Mann's political thought between the years 1914 and 1922, and thus Mann could claim in good conscience in the preface to the printed version of his talk that he had not altered his point of view in any fundamental way: "Ich weiß von keiner Sinnesänderung. Ich habe vielleicht meine Gedanken geändert, - nicht meinen Sinn."⁴⁹

The Return of Romanticism in *Doktor Faustus*

After his initial support for the Weimar Republic in 1922, Mann would continue to argue that the Germans must not reject the Enlightenment faith in freedom, justice, education, and progress in favor of a fashionable turn "zum Orgiastischen, zur bacchischen Ausschweifung."⁵⁰ Mann warns in the strongest terms against the "Losbändigkeit der Instinkte, Emanzipation der Roheit, Diktatur der Gewalt" in which "Fanatismus wird Heilsprinzip, Begeisterung epileptische Ekstase, Politik wird zum Massenopiat des Dritten Reiches" (268-269). In keeping with his rejection of a romantic "Neo-Nationalismus unserer Tage" (266), Mann urged the Germans to remain true to their cosmopolitan heritage and to reject the mad Nazi attempt to conquer Europe and the world. "Nicht Deutschland soll europäisch werden," he insisted in his radio address to the Germans in August 1942, "sondern Europa soll deutsch werden."⁵¹ Increasingly Mann shared the opinion of Ludovico Settembrini in *Der Zauberberg* that dabbling with the dark world of myth and irrationalism was "politic-

49 GKFA 15.1: 583.

50 *Deutsche Ansprache* (Essays 3:266). Hereafter cited in the text.

51 Mann 1987, 73.

ally suspect." Thus he warned against the "revolutionären Obskurantismus" that he feared could be unleashed from Alfred Baeumler's new edition of Bachofen's works, cautioning that in the current political climate it was unwise to renew German interest in "diesen ganzen Joseph Görres-Komplex von Erde, Volk, Natur, Vergangenheit und Tod."⁵² Mann's literary works of the period also sound warnings against the growing dangers of irrationalism and belligerent nationalism. Hans Castorp has a moment of visionary insight in the snow in which he realizes that humanity should not succumb to the powers of darkness and death, and although he soon forgets what he has learned, the italicized message remains behind for the reader to ponder. In *Lotte in Weimar* (1939) Goethe refuses to share the younger generation's hostility to France, insisting that Germans should open themselves to the world rather than dividing themselves in enmity from other nations. *Joseph und seine Brüder*, finally, marks Mann's effort to take myth out of the hands of the fascist ideologues and place it in the service of reason and the individual.

Mann's repeated efforts to wean the Germans from their growing addiction to a politically suspect romantic irrationalism are nevertheless tempered by the concern that he not advocate mere reason of the superficially optimistic sort that he once ridiculed as typical of "civilization's literary man." The beautiful people that Hans Castorp sees in vision in the snow are only the Apollinian counterpart to the horrible hags devouring babies in a destructive Dionysian ecstasy; Joseph matures to become a wise ruler and forgiving brother, but only after he is cast by his brothers into the darkness of the well, sold into Egyptian slavery, and sent to prison when falsely accused by Potiphar's wife. In a similar spirit, Mann defends Freud as a representative of the Enlightenment in *Die Stellung Freuds in der modernen Geistesgeschichte* (1929), but one who has dared to explore the depths of the unconscious mind. The difference between Freud and the fascists is that while he acknowledges the power of the irrational, he refuses to surrender to it. In this regard Freud is also heir to the progressive legacy of early romanticism, and Mann repeats in this context his earlier remarks in defense of Novalis as a forward-looking revolutionary intellectual and not a reactionary romantic. Mann appeals to the Germans to use their reason, that is, but continues to acknowledge the power of the irrational; he envisions a renewed faith in the Enlightenment, but only among those who have travelled

52 Mann, *Pariser Rechenschaft, Gesammelte Werke* 11:48.

through darkness to arrive in the light and who know that darkness may soon come again.

These comments about Mann's conflicted attitude toward the Enlightenment and qualified appeal to reason provide a context for considering *Doktor Faustus*, a work that Mann regarded as the summa of his career and his major attempt to come to terms in his fiction with German National Socialism. Mann chose as his topic an eminently romantic theme that links artistic genius with illness.⁵³ The modern composer Adrian Leverkühn seeks the inspiration he needs to break through the sterility of modern music by contracting syphilis with an infected prostitute. This pact with the devil grants the latter-day Faust fitful bursts of creative energy, but in the end he succumbs to madness and death, just as the Germans who had embraced National Socialism experienced a limited period of deadly intoxication before collapsing into physical and spiritual ruin.

Thus stated, the parallel between the fate of the "so furchtbar heimgesuchten, erhobenen und gestürzten Mannes und genialen Musikers"⁵⁴ and the rise and fall of the Third Reich seems clear enough. If we look more closely at Adrian Leverkühn, however, the link between him and Nazi Germany becomes less obvious. Leverkühn is hardly a member of the Nazi Party or in any way sympathetic with the movement. He is in fact not interested in politics at all; like Hans Castorp, he never reads the newspapers, and he retreats early in his career to an isolated farm on the outskirts of Munich. Nor is there anything overtly political about Leverkühn's music, which would have been branded as "degenerate art" in Nazi Germany. Moreover, Leverkühn's literary and musical tastes are widely cosmopolitan rather than narrowly German. Although he listens to lectures on Beethoven and is inspired by Klopstock and Kleist, he also sets to music the poetry of Shakespeare, Blake, and Keats and incorporates musical influences from Italian, Slavic, English, French, and American composers into his works.

Leverkühn's openness to foreign influence would seem to be just what Mann recommended to the Germans as the antidote to narrow-minded nationalism, and yet Leverkühn's mad genius serves as an indirect parallel to Germany's pact with National Socialism rather than its antithesis. What would seem to be a contradiction is in fact consistent with the logic of Mann's thought traced in this essay. In the political essays written in the opening months of the First World War,

53 On the association of illness with genius in the works of Novalis, Heine, Nietzsche, and Thomas Mann see Weigand 1933.

54 GKFA 10.1:11.

Mann was anxious to distinguish between the “stylized wildness” of German culture and the superficiality of French civilization. When Mann defended the Weimar Republic in 1922, he was equally anxious to assure his listeners that his version of a German form of democracy had chthonic depth and was therefore not to be confused with something for “clever Jewish boys.” In his essay on Freud of 1929, Mann was again keen to stress that Freud’s support for the Enlightenment came only after he had explored the dark romantic world of dreams and desires. Adrian Leverkühn’s decision to pursue the prostitute Hetaera Esmeralda stems from a similar desire to break through the superficial parody of stale musical forms toward an art with primal passion, or, as he puts it, to reintegrate culture into the cultic rites of the pre-modern age.

Just as in *Gedanken im Krieg* Mann links the Dionysian aspects of German culture to remote times and places on the fringes of Europe and beyond, so too he ties the infected prostitute Hetaera Esmeralda to a similar range of symbolic associations. Leverkühn meets her for the first time in Leipzig, where an international trade fair has filled the streets with people “aus allen Teilen Europas, dazu aus Persien, Armenien und anderen asiatischen Ländern” (10.1:204-05). Esmeralda wears a little Spanish jacket, recalling the references to the auto-da-fés and the Inquisition in *Gedanken im Krieg* as well as Hans Castorp’s remarks about the sexually-tinged violence of the Iberian Peninsula and Felix Krull’s ecstatic experiences at the bullfight in Lisbon. Their fateful embrace takes place in Hungary, home of the mysterious Madame de Tolna and the place where Leverkühn and Rudi Schwerdtfeger retire for what may well be a homosexual encounter.⁵⁵ Her name refers simultaneously to the gems found in the Ural Mountains of Russia and to the exotic butterflies of the Amazonian basin,⁵⁶ and she has the same “almond eyes” (Mandelaugen 10.1:192) as the Jewish impresario Saul Fitelberg. This is not to say that Hetaera Esmeralda really “is” Jewish, any more than we can safely say that she is really Spanish or Hungarian or Brazilian; the point is that she is associated symbolically with places and peoples defined by their difference from the German “land of the center.”

As elsewhere in Mann’s fiction, cosmopolitanism takes two forms in *Doktor Faustus*, both of which have their intellectual roots in German romanticism. On the one hand, Leverkühn exhibits an admirable catholicity of taste that distinguishes him from those who would cling

55 On the network of allusions to Hungary in *Doktor Faustus* see Seidlin 1983.

56 Bergsten 1974, 63.

to notions of ethnic purity or a national culture untouched by foreign influences, while on the other, he seeks inspiration in the romantic tradition of chthonic cosmopolitanism, in which the foreign becomes associated with sexuality, violence, irrationality and artistic genius. Given the uncompromising tone of Mann's lectures about the dangers of National Socialism, it seems clear that *Doktor Faustus* is likewise conceived as a warning against the danger of a romantic ideology that strays into the realm of politics. There are implicit parallels between the barbaric howling and spine-chilling glissandi within the strict style of Leverkühn's late compositions and the choreographed madness of a crowd whipped up into rapturous, murderous enthusiasm at Nazi rallies. By couching his warning against the evils of German fascism in the form of a fictional autobiography of a late romantic artist, however, Mann runs the risk of turning the movement that he derided for its willingness to cater to the anti-Semitism of the little man – "Ich bin zwar nichts – aber ich bin kein Jude"⁵⁷ – into something cruelly magnificent, the fulfillment of a tragic destiny.

Did Mann intend his demonization of Nazi Germany as its glorification? Certainly not, but he nevertheless creates the potential for misunderstanding by mapping a romantic model of creative genius onto a political movement. Leverkühn's breakthrough to a new sort of cultic barbarism in his art at the eventual cost of his health and sanity harms only himself, or at most a small circle of friends (Leverkühn holds himself responsible for Rudi Schwerdtfeger's murder, but he is only indirectly to blame for the chain of events that lead to Ines Institutoris' violent act), whereas Hitler led the Germans into ruin and was directly responsible for the deaths of millions. To be sure, Mann implicated himself in Germany's downfall, audaciously describing Hitler as more of an embarrassing relative than the embodiment of evil, and insisting that he was not immune to the demonic urges that had tempted his fellow countrymen.⁵⁸ Precisely this parallel between his own troubled genius and the fate of the nation seduced Mann into sympathy for the devil, however, and leant an aura of grandeur to a political movement that delivered only physical destruction and moral corruption.

57 *Die Juden werden dauern!* (Essays 4:177).

58 "ich habe es auch in mir, ich habe es alles am eigenen Leibe erfahren" (*Deutschland und die Deutschen*, Essays 5:279). See also *Bruder Hitler* (Essays 4:305-312).

Abbreviations

- Briefe* Mann, Thomas, *Briefe 1937–1947*, ed. Erika Mann (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1963).
- Essays* Mann, Thomas, *Essays*, ed. Hermann Kurzke & Stephan Stachorski, 6 volumes (Frankfurt am Main: Fischer, 1993–1997).
- GKFA Mann, Thomas, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher*, ed. Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaegt, and Ruprecht Wimmer (Frankfurt am Main: Fischer, 2002–).

Bibliography

- Angress-Klüger, Ruth, "Jewish Characters in Thomas Mann's Fiction," *Horizonte. Festschrift für Herbert Lehnert zum 65. Geburtstag*, ed. Hannelore Mundt, Egon Schwarz, and William J. Lillymann (Tübingen: Niemeyer, 1990), 161–72.
- Bergsten, Gunilla, *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*, 2nd revised ed. (Tübingen: Niemeyer, 1974).
- Dedner, Burghard, "Über die Grenzen humoristischer Liberalität. Zu Thomas Manns Roman *Königliche Hoheit*," *Wirkendes Wort* 24 (1974), 250–67.
- Detering, Heinrich, "Juden, Frauen und Litteraten." *Zu einer Denkfigur beim jungen Thomas Mann* (Frankfurt am Main: Fischer, 2005).
- Dierks, Manfred, and Ruprecht Wimmer, eds., *Thomas Mann und das Judentum*, Thomas Mann Studien, vol. 30 (Frankfurt am Main: Klostermann, 2004).
- Elon, Amos, *The Pity of It All. A History of Jews in Germany, 1743–1933* (New York: Henry Holt, 2002).
- Fechner, Frank, *Thomas Mann und die Demokratie. Wandel und Kontinuität der demokratierelevanten Äußerungen des Schriftstellers* (Berlin: Duncker und Humblot, 1990).
- Fest, Joachim C., *Die unwissenden Magier. Über Thomas und Heinrich Mann* (Berlin: Siedler, 1985).
- Gay, Peter, *Weimar Culture. The Outsider as Insider* (New York: Harper & Row, 1968).
- Green, Martin, *Mountain of Truth. The Counterculture Begins. Ascona, 1900–1920* (Hanover & London: University Press of New England, 1986).
- Gut, Philipp, *Thomas Manns Idee einer deutschen Kultur* (Frankfurt am Main: Fischer, 2008).
- Harppecht, Klaus, *Thomas Mann. Eine Biographie* (Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995).

- Heine, Heinrich, *Sämtliche Schriften*, ed. Klaus Briegleb, 6 volumes (Munich: Hanser, 1968–1976).
- Huch, Ricarda, *Die Romantik. Ausbreitung Blütezeit und Verfall* (Tübingen & Stuttgart: Wunderlich, 1951).
- Izenberg, Gerald N., *Modernism and Masculinity. Mann, Wedekind, Kandinsky through World War I* (Chicago: University of Chicago Press, 2000).
- Khanna, Ranjana, *Dark Continents. Psychoanalysis and Colonialism* (Durham: Duke University Press, 2003).
- Kontje, Todd, *Private Lives in the Public Sphere. The German Bildungsroman as Metafiction* (University Park: Pennsylvania State University Press, 1992).
- Kontje, Todd, "Modern Masculinities on the Magic Mountain," *Thomas Mann's The Magic Mountain. A Casebook*, ed. Hans Rudolf Vaget (Oxford: Oxford University Press, 2008), 71–93.
- Kurzke, Hermann, *Romantik und Konservatismus. Das "politische" Werk Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte* (Munich: Fink, 1983).
- Kurzke, Hermann, *Thomas Mann. Epoche, Werk, Wirkung*, 3rd revised edition (Munich: Beck, 1997).
- Kurzke, Hermann, *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie* (Munich: Beck, 1999).
- Lincoln, Bruce, *Theorizing Myth. Narrative, Ideology, and Scholarship* (Chicago & London: University of Chicago Press, 1999).
- Mann, Thomas, *Briefe 1937–1947*, ed. Erika Mann (Frankfurt am Main: Fischer Verlag, 1963).
- Mann, Thomas, *Deutsche Hörer! Radiosendungen nach Deutschland aus den Jahren 1940–1945* (Frankfurt am Main: Fischer, 1987).
- Mann, Thomas, *Essays*, ed. Hermann Kurzke & Stephan Stachorski, 6 volumes (Frankfurt am Main: Fischer, 1993–1997).
- Mann, Thomas, *Gesammelte Werke*, 13 volumes (Frankfurt am Main: Fischer, 1960–1974).
- Mann, Thomas, *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke, Briefe, Tagebücher*, ed. Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans R. Vaget, and Ruprecht Wimmer (Frankfurt am Main: Fischer, 2002–).
- Mosse, George L., *The Crisis of German Ideology. Intellectual Origins of the Third Reich* (New York: Schocken, 1964).
- Novalis (Friedrich von Hardenberg), *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*, eds. Paul Kluckhohn and Richard Samuel, et al., 6 volumes (Stuttgart: Kohlhammer, 1960–1998).
- O'Brien, William Arctander, *Novalis. Signs of Revolution* (Durham & London: Duke University Press, 1995).
- Poliakov, Leon, *The Aryan Myth. A History of Racist and Nationalist Ideas in Europe* (London: Sussex University Press, 1974).
- Reed, T. J., *Thomas Mann. The Uses of Tradition*, second revised edition (Oxford: Clarendon, 1996).
- Ruehl, Martin A., "Death in Florence. Thomas Mann and the Ideologies of

- Renaissancismus at the Fin de Siècle," Germany at the Fin de Siècle. Culture, Politics, and Ideas*, ed. Suzanne Marchand & David Lindenfeld (Baton Rouge: Louisiana State University Press, 2004), 186-223.
- Safranski, Rüdiger, *Romantik. Eine deutsche Affäre* (Munich: Hanser, 2007).
- Sammons, Jeffrey L., *Heinrich Heine. A Modern Biography* (Princeton: Princeton University Press, 1979).
- Samuel, Richard, "Einleitung [to *Die Christenheit oder Europa*]," in: Novalis, *Schriften*, vol. 2, ed. Richard Samuel (Stuttgart: Kohlhammer, 1983), 497-506.
- Schlegel, August Wilhelm, *Geschichte der romantischen Literatur, Kritische Schriften und Briefe*, vol. 4 (Stuttgart: Kohlhammer, 1965).
- Seidlin, Oskar, "Doctor Faustus. The Hungarian Connection," *German Quarterly* 56 (1983), 594-607.
- Seidlin, Oskar, "Thomas Mann und die Demokratie," *The German Quarterly* 16 (1943), 117-123.
- Staël, Germaine de, *De l'Allemagne* (1810), Nouvelle édition publiée d'après les manuscrits et les éditions originales avec des variantes, une introduction, des notices et des notes, ed. Jean de Pange, 5 volumes (Paris: Hachette, 1958-1960).
- Uerlings, Herbert, *Friedrich von Hardenberg, genannt Novalis. Werk und Forschung* (Stuttgart: Metzler, 1991).
- Weigand, Hermann J., *Thomas Mann's Novel 'Der Zauberberg'. A Study* (New York: Appleton-Century, 1933).
- Williamson, George S., *The Longing for Myth in Germany. Religion and Aesthetic Culture from Romanticism to Nietzsche* (Chicago and London: University of Chicago Press, 2004).

Abstract

This essay views Mann's evolving political thought in its relation to German romanticism. It begins by contrasting the reactionary tendencies of the late romantics with the progressive potential of the early writers. It then examines elements of romantic thought in Mann's wartime journalism, his turn toward support of the Weimar Republic and growing opposition to National Socialism in the 1920s and 1930s. It concludes with a brief look at the uses of romanticism in his late novel, *Doktor Faustus*. I argue that while Mann did adapt his views to changing historical circumstances, his political thought remained consistent with tendencies already present in German romanticism – tendencies that allowed both an admirable support for democracy, reason, and cosmopolitanism in the face of fascism, barbarism, and imperialist nationalism, and more troubling tendencies toward the

demonization of Germany's enemies and the mystification of the German soul.

Mattias Pirholt

Romanticism and Modernity

Master Narrative and the Ideological Construction of Literary History

The concept of *Romanticism*, like every other concept referring to specific periods, is far from unambiguous and extremely difficult to pinpoint. The Norwegian scholar Asbjørn Aarseth accordingly names Romanticism the Proteus of literary history that is constantly changing shape.¹ Since terms for periods also reflect, at least in some degree, the self-understanding of their exponents,² the complexity of the term increases. As we all know, *romantisch* and *Romantik* were not originally terms construed as the opposition of (French) classicism but rather as antitheses to the classical literature of antiquity. Thus, romantic poetry was identified with the works of Dante, Ariosto, Boccaccio, Petrach, and Shakespeare. The romantic, Friedrich Schlegel maintains in "Brief über den Roman" (1800), constitutes "ein Element der Poesie, das mehr oder minder herrschen und zurücktreten, aber nie ganz fehlen darf."³ Hans Eichner comments that the articulation of the concept of Romantic poetry is the result of a re-evaluation of contemporary poetry and distinguishes Romantic from other post-classical forms of poetry.⁴

The conceptual constellation Enlightenment–Classicism–Romanticism, however, is far from stable. In Schlegel's essay *Studium der Poesie der Griechen* (1795–1797), where the opposition romantic–classic is established, the two concepts, as Raimund Belgardt has shown, are in fact intimately related.⁵ Likewise, Jürgen Habermas suggests that the modern, that is, the Romantic, sustains "einen geheimen Bezug zum Klassischen."⁶ In the first serious attempt from the outside to understand the early Romantic movement, Mme de Staël's *De l'Alle-*

1 Aarseth 1983.

2 See Wellek 1975, 129 f.

3 Schlegel 1967, 335. See also Eichner 1956, 1034.

4 Eichner 1972, 108–115.

5 Belgardt 1985, 335.

6 Habermas 1992, 34.

magne (1810), yet another dimension is introduced, the contemporary reception of the concepts in question:

La poésie des anciens est plus pure comme art, celle des modernes fait verser plus de larmes: mais la question pour nous n'est pas entre la poésie classique et la poésie romantique, mais entre l'imitation de l'une et l'inspiration de l'autre. La littérature des anciens est *chez les modernes* une littérature transplantée: la littérature romantique ou chevaleresque est *chez nous* indigène, et c'est notre religion et nos institutions qui l'ont fait éclore. Les écrivains imitateurs des anciens se sont soumis aux règles du goût les plus sévères; car ne pouvant consulter ni leur propre nature, ni leurs propres souvenirs, il a fallu qu'ils se conformassent aux lois d'après lesquelles les chefs-d'œuvre des anciens peuvent être adaptés à notre goût, bien que toutes les circonstances politiques et religieuses qui ont donné le jour à ces chefs-d'œuvre soient changées. Mais ces poésies d'après l'antique, quelque parfaites qu'elles soient, sont rarement populaire, parce qu'elles ne tiennent, dans le temps actuel, à rien de national.⁷

What I find interesting in the way Staël contrasts the classical/Classicism and the romantic/Romanticism is the ideological subtext which she invokes. Clearly, she does not discuss the classical and romantic as such, but how they appear to us (“chez les modernes,” “chez nous”). From the point of view of modernity, then, classicism and Romanticism are each other’s antitheses, not only aesthetically but politically as well. Romantic literature, Staël suggests, is basically a product of the religion and the institutions of the modern, post-classical world. As a result, whereas classicism is essentially imitative and thus reactionary, Romanticism is inventive and as a result progressive. Classicism, the adaptation of classical literature to new circumstances, leaves us with works that are at odds with the contemporary political and religious context. This is typical for the French poetry of the time, Staël concludes. The fecundity of the German imagination, on the other hand, succeeds in producing original works of art rather than adapting and correcting (*corriger*) the works of antiquity.⁸ The result is progressive, ever-changing poetry:

La langue n'est pas fixée: le goût change à chaque nouvelle production des hommes de talent; tout est progressif, tout marche, et le point stationnaire de perfection n'est point encore atteint; mais est-ce un mal? Chez toutes les nations où l'on s'est flatté d'y être

7 Staël 1958, 134 f., italics added.

8 Staël 1958, 141.

parvenue, l'on a vu presque immédiatement après commencer la décadence, et les imitateurs succéder aux écrivains classique, comme pour déguster d'eux.⁹

However, in the history of the reception of German Romanticism Staël's progressive and positive reception is soon replaced by a far more critical attitude that focused not only on the reactionary tendencies among the Romantics, which had become manifest in the 1810s, but also on what it saw as the very foundation of the Romantic movement, namely, its fascination with the past, especially feudal Middle Ages.¹⁰ Heinrich Heine in particular confronts what he sees as the core of German Romantic thinking. Construing the Romantics as imitators of an older, medieval literature, he defines Romanticism as a reactionary and restorative movement. He discerns an opposition between the old school, which he associates with the liberal and progressive rationalism of, for instance, Gottfried Bürger, and the fantastic Catholicism of the romantic school. Romanticism which, according to Heine, is more or less an invention of the Schlegel brothers, is politically restorative and as a result fundamentally reprehensible: "Es ist die Parthey der Lüge, es sind die Schergen des Despotismus, die Restauratoren aller Misere, aller Greul und Narrethey der Vergangenheit."¹¹ In a way, he inverts Mme de Staël's idea that Romanticism is productive and anti-imitative, underscoring instead the imitative nature of the movement.

The constellation Staël-Heine establishes, I believe, an ideological framework to which we still refer and to which we are still tied.¹² They point out two interpretational paths which seem to be mutually exclusive and which romantic criticism continues to follow. The aim of this essay is to examine the construction of Romanticism in criticism today and to discuss how it is related to what I construe as the master narrative in literary history, namely the historical progression of the modernity and the triumph of the bourgeois class. Two diverging directions, namely Staël's and Heine's, are united in their attempt to view Romanticism in the light of the modern project, which essentially is a process through which we distance ourselves from pre-modern forms of life, a political act if ever there was one.

9 Staël 1958, 142.

10 On the early conservative critique of Romanticism, see Kurzke 1983, 11-35.

11 Heine 1979, 241.

12 However, we should refrain from the kind of "uncritical absorption in Romanticism's own self-representations" to which Jerome J. McGann has drawn attention. McGann 1983, 1.

The following readings of a number of influential works are not primarily concerned with what the Romantics themselves had to say about the issues at stake. Rather, the focus is on the contemporary construction of Romanticism and, thus, on the problem of periodization and narration, that is, the formation of a story that renders meaning to the individual period, in this case Romanticism. In a critical reading of Louis Althusser in *The Political Unconscious* (1981), Fredric Jameson argues that

the construction of a historical totality necessarily involves the isolation and the privileging of one of the elements *within* that totality [...] such that the element in question becomes a master code or “inner essence” capable of explicating the other elements or features of the “whole” in question.¹³

Forming history as a linear succession of periods – in other words, placing one master code after another – means that we construct an “allegorical master narrative” in which the individual code is placed and which gives it significance.¹⁴ The allegorical master narrative which subsumes the romantic code under it, and which we will investigate here, is the narrative of modernity, the story of the rise and subsequent triumph of bourgeois rationality, individualism and capitalism. It is also the continuous history of Enlightenment, “ein unvollendetes Projekt,” of which, according to Habermas, we are still a part.

I will retrace the master narrative of modernity in romantic criticism within three areas.¹⁵ Firstly, I intend to investigate how the Romantic era is associated with and dissociated from other movements of the time. To be sure, German culture during the late eighteenth century demonstrates a number of both intertwined and conflicting cultural expressions, such as Enlightenment, Sentimentality (*Empfindsamkeit*), *Sturm und Drang*, Classicism (*Weimarer Klassik*), and early Romanticism.¹⁶ How critics associate and dissociate these various movements will prove important to how we construe the place of Romanticism in the history of modernity. Secondly, the issue of political Romanticism will be scrutinized. The two approaches, Staël’s pro-

13 Jameson 1981, 27 f.

14 Jameson 1981, 28.

15 A significant part of the ideological criticism can be found in studies of individual writers and thinkers. However, I will primarily focus on general discussions of early Romanticism.

16 Disregarding the obvious differences between (French) Classicism and *Weimarer Klassik*, the latter will henceforth be referred to as Classicism.

gressive and Heine's reactionary one, appear repeatedly in postwar romantic criticism. Thirdly, questions regarding Romanticism as an aesthetic revolution will be addressed. The focus will be on how Romantic aesthetics is singled out as a complete break with previous aesthetic expressions and how this notion of a historical break corresponds to the overall narrative of modernity.

Enlightenment, Classicism, Romanticism

After a long period of negative reception, which dominated more or less the entire nineteenth century, romantic criticism in Germany was revitalized during the early twentieth century. Beginning with Ricarda Huch's *Blütezeit der Romantik* (1899), Romanticism was once again taken seriously, and one of the primary objectives of this new line of criticism was to define concepts such as *Romantik*, *Romantisch* and *Frühromantik*. In influential works by Fritz Strich, H. A. Korff, Julius Petersen, Benno von Wiese, and Oskar Walzel, the question of the essence (*Wesen*) of Romanticism was posed. Almost forty years ago, Helmut Prang counted almost 700 essays and books on the subject, and he discovered a tendency among critics to articulate interesting questions rather than to give satisfying answers, which has resulted in "Begriffsverwirrung" and in "nur scheinbare Übereinstimmungen."¹⁷

In these attempts to define the nature of Romanticism a recurring methodological move was to contrast it with other tendencies in the late eighteenth century. Seeing, as I have already mentioned, that this period in German history is extraordinary multifaceted, this method was as natural as it is problematic. In the latter half of the century, when the influence from French classicism had diminished, there appeared a multitude of philosophical and aesthetic expressions. German Enlightenment, Sentimentality, Sturm und Drang, and Classicism all evolved around the same time and were all responses to a new historical situation: the evolution of a bourgeois world order, the rise of capitalism, and the crisis of aesthetic representation.

The Romantic movement that emerged around the mid-1790s, with the publication of August Wilhelm and Friedrich Schlegel's journal *Athenaeum* (1798–1800) was closely connected to other tendencies of the era. How to distinguish Romanticism from Enlightenment

¹⁷ Prang 1972, 1.

and *Weimarer Klassik* was a crucial task for the critics of the early twentieth century. The Romantics, critics concluded over and over again, articulated a new way of construing the relation between man and reality that constituted a complete and utter break with preceding and contemporary trends. Fritz Strich's *Deutsche Klassik und Romantik* (originally published in 1924, reissued several times, most recently in 1982) summarises the difference between classicism and Romanticism in terms of the difference between completeness (*Vollendung*) and infinity (*Unendlichkeit*): "Dies erst vollendet die Zeitlosigkeit des klassischen Gedichts. Es ist geschlossen. Das romantische Gedicht kann wachsen, weil es offen ist."¹⁸ The difference, Strich maintains in the preface of the third edition, depends on a fundamental rupture in history, "einen gewaltigen Einbruch in die Geschichte," and on the wish to "seinem antiken Mutterschoß entreißen und sein klassisches Urfundament zerstören." Romanticism constituted

eine große Sehnsucht hinter die Antike zurück in die Urheimat des germanischen Geistes. Sie drang zunächst hinter die Renaissance zurück ins Mittelalter, wo sie germanische Einheit zu finden meinte.¹⁹

The classical and the Romantic, then, constitute two opposing and pregnant world-views, which have racial grounds. The violent re-appearance in history of the Germanic presents a different kind of unity than the classical ideal. What is interesting is that Romantic infinity (*Unendlichkeit*) does not so much denote progression as it suggests a nostalgic desire for a long lost unity.²⁰

Other influential critics of the early twentieth century, H. A. Korff, Josef Körner, and Julius Petersen, on the other hand, have emphatically contested opposing Romanticism and classicism in this way. Korff, in the same essentialist manner as Strich however, sees Romanticism as "die Vollendung der Goethezeit," which he construes as the expression of one of the same spirit (*Geist*). "In diesem Sinne," he suggests, "ist darum die Klassik als die Vollendung von Sturm und Drang, die Romantik aber als Vollendung der Klassik zu betrachten."²¹ Korff, then, construes the history of literature as a dialectical process - "Vollendung [bedeutet] zugleich 'Aufhebung' der früheren

18 Strich 1949, 256.

19 Strich 1949, 10 f.

20 See also Benno von Wiese's distinction between the classical and the romantic "situations." Wiese 1972, 169 f.

21 Korff 1964, 1.

Stufe" – in which various stages inherit elements from earlier stages.²² As a result, the humanism of classicism cannot be completed in or by itself, but is fulfilled by its antithesis, that is, Romanticism, which in turn should be construed as "eine Erneuerung von Sturm und Drang."²³ Romanticism constitutes a "*Revolutionierung der Gedankenwelt*," not in any political sense, however; the Romantic revolution, Korff maintains, consists of transcendental philosophy and of a new historical consciousness.²⁴ Thus, the formation of the spirit of the *Goethezeit* should, according to Korff, been seen in contrast to its predecessors, the Enlightenment of the eighteenth century and the Realism of the nineteenth century.²⁵

Julius Petersen too, in *Das Wesensbestimmung der deutschen Romantik* (1926), construes classicism and Romanticism as essentially related. Both are expressions of irrationality and are defined by the "Übergewicht des Gefühls über den Verstand, der leidenschaftlichen Unruhe über die geordnete Harmonie, der Phantasie über die Logik."²⁶ He associates the "Betonung künstlerischer Schöpferfreiheit" with Romanticism, whose antithesis is not classicism but the rationalism of the Enlightenment. Classicism, on the other hand, "stellt das synthetische Gleichgewicht von Rationalismus und Irrationalismus her." As a result, Romanticism, which is the extreme use of irrationality, "trägt zunächst die ganze Klassik in sich, so wie die Klassik bereits die Romantik im Keim in sich trägt."²⁷

Analogously, Josef Körner, in *Romantiker und Klassiker* (1924), suggests that there is a close bond between Romanticism and classicism and "daß diese unterschiedlichen Ströme deutschen Geisteslebens einem gemeinsamen Quellgrund entfließen," namely the battle against "den gemeinsamen Feind, den Rationalismus." Not until the enemy, the rationalism of the Enlightenment, has been defeated, do the two turn against each other, but as Körner underscores, the real differences between them remain insignificant.²⁸ Unlike Strich, Korff, and Petersen, Körner does not construe the connection between Romanticism and classicism as an essentialist one, but more as a ques-

22 Korff 1964, 1. Cf. Walzel 1972, 172: "Verwandte Vor- und Nachklänge sind jeder umfangreichen künstlerischen Gesamterscheinung erstanden. Das war immer der Weg der Kunst, daß sich eines Tages vereinzelt schon ankündigte, was später von einem ganz anderen Standpunkt aus zum Wesen einer neuen Kunst wurde."

23 Korff 1964, 3.

24 Korff 1964, 6.

25 Korff 1964, 3. See also Korff 1972, 197.

26 Petersen 1968, 28.

27 Petersen 1968, 24, 160 f.

28 Körner 1924, 7 f.

tion of personal relationships and influences. Romanticism is not an essential break with Enlightenment, nor is it an essential completion of classicism. Rather, it develops out of August Wilhelm and Friedrich Schlegel's contacts with Goethe and Schiller, by whom the two brothers are influenced and from whom they also distance themselves.

Körner's discussion points to the more diversified and less essentialist conception of the relationship between Romanticism, classicism, and Enlightenment that prevails in more recent research. The publication of Helmut Schanze's *Romantik und Aufklärung* (1966) marks an important turning point that further underscores the intricate interrelationships that characterise the late eighteenth century. Schanze emphasises that it is imperative that we locate "die 'Übergangs- und Verbindungspunkte' zwischen Aufklärung und Romantik, insbesondere in der frühen Romantik."²⁹ The retreat to the obsolete (*veraltete*) categories of Enlightenment, for instance the systematic and emancipatory to which Schanze draws attention, is in fact the continuation of the progressive tendencies of Enlightenment.

During the last five decades or so a number of scholars have continued in Schanze's footsteps, emphasising the close bonds between Romanticism and its supposed antithesis, the Enlightenment. Thus, Gerhard Kaiser argues in *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang* (1976) that the period stretching from the Enlightenment to Romanticism is characterised by "einer relativen Einheit." Not very different from Körner and Schanze Kaiser suggests "daß der Sturm und Drang die Aufklärung, die Klassik den Sturm und Drang, die Romantik die Klassik voraussetzt." The development, however, is quite complex, as Enlightenment constitutes the basis of the entire epoch and accordingly reaches "tief in die Romantik."³⁰

Correspondingly, Wolfdietrich Rasch, in "Zum Verhältnis der Romantik zur Aufklärung" (1979), maintains that "die Frühromantik viele Positionen der Aufklärung übernimmt und weiterbildet, so daß eine Kontinuität der Entwicklung besteht."³¹ These are for instance autonomy and tolerance, both pertaining to how religion is construed. Silvio Vietta, in his extensive essay "Frühromantik und Aufklärung" (1983), argues that

in der Frühromantik Tendenzen der Aufklärung in einer spezifischen Form verarbeitet werden, die ihrerseits auf die literarische Moderne

29 Schanze 1966, 1. See also Schanze 1967, 7–18.

30 Kaiser 2007, 13. See also Grimminger 1984, 16–26.

31 Rasch 1979, 7.

eingewirkt haben, daß wir es also hier mit einem wirkungsgeschichtlichen Langzeitzusammenhang zu tun haben.³²

Vietta draws attention to unifying constants in the transition from classicism to Romanticism namely the experience of being a subject in bourgeois society and the contradiction between the absolute autonomy of the individual and his dependent relationship to the society surrounding him.³³

More recently, Wolfgang Mederer, Lothar Pikulik, and Frederick C. Beiser have instilled Schanze's, Rasch's and Vietta's conclusions, arguing that early Romanticism simultaneously inherits and radicalises the ideals of Enlightenment. Mederer suggests that Romanticism constitutes the "Aufklärung der Aufklärung,"³⁴ whereas Beiser considers how the Romantics adopted the concepts of *Bildung* and criticism from the Enlightenment – an antagonistic couple that seem to have found an ambivalent resolution in art.³⁵ Pikulik, finally, suggests a kind of synthesis of the critical discourse regarding Romanticism and Enlightenment. He rejects the "simplifizierende Etikett 'Gegenaufklärung'" and argues that the Romantics not only inherited some of the fundamental ideas of their predecessors, but also "radikalisieren sie und gehen über die Aufklärung hinaus."³⁶ However, they turn against the "Vernunftkultur" and the "seichten Aufklärung", which they identify with the mechanical Cartesian world-view, offering instead a dialectics of rationality and irrationality, reason and fantasy, thinking and dreaming:

Zum Teil wird dabei ein aufklärerischer Ansatz geradezu umgekehrt. Die Aufklärung ist bestrebt, Unbekanntes auf Bekanntes zurückzuführen, die Romantik legt es vielfach darauf an, Bekanntes auf einen unbekanntem Untergrund zu beziehen und es von daher zu relativieren. Was dabei gesucht wird, ist wiederum das Ganze, die Einheit der Welt, so wie die Verbindung der rationalen mit den irrationalen Kräften auf die Einheit des Gemüts zielt.³⁷

Pikulik navigates between the Scylla and Charybdis of irrationality and rationality, by fusing the two together. Romanticism, as it were, equates the conscious and reflective (enlightened) with the embrace

32 Vietta 1983, 9.

33 Vietta 1983, 48.

34 Mederer 1987, title.

35 Beiser 2003, 43–55.

36 Pikulik 1992, 20 f.

37 Pikulik 1992, 25.

of the subconscious and emotional (romantic). Pikulik echoes Oskar Walzel's conclusion, some sixty years earlier: the Romantic writer "leuchtet [...] mit der Lampe des Verstands in die letzten Tiefen des Gefühlslebens," and consequently "das Ideal seiner Ästhetik sei Vereinigung von Fühlen und Wissen."³⁸

I would like to draw the reader's attention to romantic criticism's persistence in constructing a line of argument or its desire to order Romanticism into a narrative logic. In different narratives, however, Romanticism takes on very different roles. Early criticism construes the Romantic movement as a fundamental break in history and a return to pre-Enlightenment ideals. It constitutes a turn towards the irrational, a tendency that permeates the German *Geist* in general. More recent research, on the other hand, has emphasised continuity and gradual transformation, underscoring the natural place of Romanticism in the process of Enlightenment, a process which is still in force, if we believe Jürgen Habermas' emphatic statement.³⁹ It seems to me that scholars nowadays, to a larger extent than scholars of the early twentieth century, embrace the narrative of modernity which implies an idea of progression and development. Whereas older critics use a dialectical model of interpretation to describe the emergence of Romanticism and its relation to preceding as well as to succeeding movements, younger ones equally submit history to an interpretational model which, it seems to me, is nothing other than story of the triumph of bourgeois modernity.

Political Romanticism

The general trend in criticism of Romanticism is to privilege a narrative of continuity and gradual transformation from Enlightenment, via Sturm und Drang and Sentimentality, to classicism and Romanticism. The coherent forces of this narrative of modernity are emphasised more strongly today. Also in political interpretations of Romanticism, as we will see in this section, there is a tendency towards connection and development rather than breaks and ruptures. Also when it comes to political interpretations, the tone is set in the early twentieth century, with the revival of the interest in Romanticism. The influen-

38 Walzel 1972, 186.

39 See Habermas 1992. The Romanticism of early nineteenth century (*Hochromantik?*), Habermas maintains, "entläßt [...] aus sich jenes radikalisierte Bewußtsein von Modernität." Habermas 1992, 34.

tial book *Politische Romantik* (1919) by Carl Schmitt is an original but far from unproblematic attempt to capture the essence of political Romanticism. His well-known definition of Romantic ideology as *occasionalism* is worth quoting *in extenso*. "Aus immer neuen Gelegenheiten," Schmitt maintains in the introduction,

entsteht eine immer neue, aber immer nur occasionelle Welt, eine Welt ohne Substanz und ohne funktionelle Bindung, ohne feste Führung, ohne Konklusion und ohne Definition, ohne Entscheidung, ohne letztes Gericht, unendlich weitergehend, geführt nur von der magischen Hand des Zufalls, *the magic hand of chance*.⁴⁰

Approaching the subject from a conservative point of view and with great animosity towards the Romantics, Schmitt was of course dissatisfied with the conception of Romanticism as right-wing, which had dominated the discourse up to that point. Although he clearly makes a strong case, he also circumvents a number of important statements by the Romantics regarding politics in general. Friedrich Schlegel's essay on republicanism, "Versuch über den Begriff des Republikanismus" (1796), and Novalis' fragments *Glauben und Liebe* (1800), two of the most important pieces of political writings of the early Romantic period – the former being a highly progressive text, the latter constituting the very opposite – are only commented on briefly by Schmitt. Although Romantic ideology hardly can be reduced to being either reactionary or progressive, it seems clear that it cannot be labelled occasional or apolitical.

Georg Lukács' equally aggressive and ideologically biased attack on Romanticism in "Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur" (1947), this time however from the left, construes the period in question as a "Wendung" and as a "Bruch mit der Aufklärung."⁴¹ However, seeing that it is basically a bourgeois movement,⁴² Romanticism

erstrebt also nicht eine Wiederherstellung der vorkapitalistischen Gesellschaftsordnung, sondern einen politisch und sozial reaktionären Kapitalismus, der die feudalen Überreste "organisch" in sich aufnimmt und so aufbewahrt.⁴³

40 Schmitt 1982, 25.

41 Lukács 1964, 64, 67.

42 "Es geht vielmehr," Lukács argues, "um die Frage, nach dem entscheidenden sozialen Inhalt der Romantik. Und dieser ist ein bürgerlicher." Lukács 1964, 65.

43 Lukács 1964, 66.

Political reaction, as Lukács is very well aware, is not a question of completely restoring a passed stage in history. The *Wirkungsgeschichte* disables every immediate reinstatement of the past. Romanticism, then, resurrects the ideals of the Middle Ages in a new historical context, namely, that of bourgeois society. As a result, it constitutes a dialectical (in the sense that it is both progressive (bourgeois) and reactionary) backlash in the history of the bourgeois revolution, which Lukács identifies with Enlightenment and which in the hands of the starry eyed Romantics is distorted and perverted.

Political interpretations after Lukács, however, reveal a conspicuous reorientation in their view of the Romantics, from conservatism to radicalism. This is analogous to the shift of focus from historical break to continuity that we discussed in the previous section. In the works of Hans Mayer, Werner Krauss, and more recently, Frederick Beiser Romanticism is no longer construed as a reactionary backlash, which has been the general position from Heine to Lukács. Quite the contrary, it is seen as constituting a progressive step in the history of mankind. Mayer suggests in "Fragen der Romantikforschung" (1963):

Was sich in den Jugenderlebnissen der Tieck und Wackenroder, Hardenberg und Schlegel zwischen 1790 und 1798 vollzieht, ist eine geistige Auseinandersetzung der Aufklärungs- und Sturm-und-Drang-Prinzipien mit den neuen Gegebenheiten und verschiedenen Phasen der Französischen Revolution: vom Bastillesturm über Jakobinismus zum Thermidor, vom nationalen Verteidigungskrieg des Jahres 1792 bis zu den Anfängen des Bonapartismus.⁴⁴

In emphasising the intimate link between the enlightened and Romantic views on the Middle Ages, Werner Krauss maintains that "die deutsche Romantik kein Produkt der Restauration ist – sie ist [...] ein Erzeugnis der Revolution."⁴⁵ Early Romanticism in general and Friedrich Schlegel in particular, Beiser argues in *Enlightenment, Revolution, and Romanticism* (1992), and more recently in *The Romantic Imperative* (2003), continue and radicalise the politically progressive implications of Enlightenment, that is, reason and education. Since art, to Schlegel, was "the fundamental instrument for the education of humanity," Romantic aestheticism was inherently political, an endeavour in the cause of democracy, equality, and community. Schlegel's Romanticism, Beiser concludes, "was anything but a flight from

44 Mayer 1963, 302.

45 Krauss 1979, 104.

the political problematic of modern life. Rather it was an attempt to address it."⁴⁶

It may come as a surprise that Beiser, despite his emphasis on radical progressiveness, construes early Romanticism as a reaction against the modernity of Enlightenment. The active term in his argument is the concept of *Bildung*:

It was the task of the romantic generation to revive and reaffirm the classical ideal of *Bildung* against some of the growing trends of modern civil society: atomism, alienation, and anomie. These trends had become especially apparent in the 1790s, the decade when most of the early romantics come of age. While these trends tended to divide the individual from himself, others, and nature, the romantic ideal of *Bildung* reaffirmed the value of unity with oneself, others, and nature. The goal of romantic striving and longing was essentially holistic: that the individual feel at home again in his world, so that he would feel part of society and nature as a whole.⁴⁷

Beiser is right, of course, suggesting that the Romantics desired something different from the contemporary way of life and that their experience of division, the "fundamental malaise behind all forms of modernity," according to Beiser,⁴⁸ needed to be overcome. This desire, however, does not equal a reaction against modernity, as Beiser concludes. The Romantics were indeed well aware of the downsides of the modern age, but they also understood that the golden age, of which both A. W. Schlegel and Novalis speak,⁴⁹ can only evolve from modernity insofar as it was an inescapable reality. Since the classical unity, as Friedrich Schlegel shows in his *Studium* essay,⁵⁰ had been lost once and for all, the reinstatement of a pre-modern existence was out of the question. Beiser, on the other hand, seems to suggest that Romantic ideology was a kind of revolutionary conservatism, a term used by Hermann Kurzke,⁵¹ rather than radical progressivism.

Reaction and progression, it seems, constitute two opposing interpretational models for understanding political Romanticism. However, as Klaus Peter has underscored in a number of studies, reaction and progression cannot be completely held apart. Rather, reactionary tendencies are dialectically related to progression and vice versa. Ac-

46 Beiser 1992, 245–263, quotations, 247, 259; see also Beiser 2003, 23–41 et passim.

47 Beiser 2003, 30 f.

48 Beiser 2003, 31.

49 A. W. Schlegel in Schlegel 1967b, 205 f. (Fragment No. 243), Novalis 1999, 661.

50 See Schlegel 1979, 205–216.

51 Cf. Kurzke 1983, 257.

cepting Reinhard Koselleck's important insight that during the eighteenth century politics and morality were separated,⁵² Peter argues that to Schlegel the French Revolution indicated that radical moral ideas were realisable. Politics should, as it were, be transformed into ethics. Schlegel's morality, on the other hand, was far from realistic, and his ideals were so inflated that they had almost no connection with real social and political problems. The origin of Schlegel's political conservatism, then, is his moral radicalism. Conversion to Catholicism and the subsequent theoretical formation of a religious state were only a logical continuation of this alienated attitude towards political realities.⁵³

Also Karl Heinz Bohrer has suggested that there is a close as well as problematic connection between progression and reaction in Schlegel, which results in a conflict between political republicanism and aesthetic reaction:

Es ist deshalb kein Widerspruch, zu behaupten, daß der "Republikaner" Schlegel, gegen und durch das vordergründige Verständnis des Wortes "Republik" der Konsequenz seiner ästhetischen Präokkupation folgend, am Ende mit einer nicht-republikanischen Poetik hervortrat. [...] Ziele der sentimentalische Dichter aus der Literatur zurück auf die Utopie Mensch, so der "allegorische" auf die Utopie 'Kunstwerk'.⁵⁴

Although the idea that Bohrer presents is very persuasive indeed, what still remains difficult to accept is that he, like Carl Schmitt, tends to reduce Romanticism to primarily an aesthetic movement whose revolutionary character is located "im spezifisch künstlerischen Diskurs."⁵⁵ Hence, to some extent he marginalises the broad scientific, philosophical, religious, and political ambitions of the Romantics, which I believe were as important as the aesthetic.⁵⁶

There is a general tendency for critics of Romanticism today to emphasise their distance to the conservative construction of Romanticism epitomised by such different, not to say antagonistic, interpreters as Schmitt and Lukács and to construe Romantic ideology as

52 See Koselleck 1997.

53 Peter 1980, 142 ff.; see also Peter 2007, 51–58.

54 Bohrer 1982, 321.

55 Bohrer 1994, 17.

56 Beiser, on the other hand, reduces the aesthetic accomplishments of the Romantics, maintaining that they were first and foremost interested in ethical and political issues and that their aestheticism was "nothing less than their strategy for social and political reform." Beiser 2003, 50.

radical and even revolutionary. As I have already indicated, this endorsement of a radical Romanticism corresponds to the re-evaluation of the relationship between Romanticism, classicism, and Enlightenment. As a result, it also reveals the presence of the master narrative of modernity. If the Romantics are seen not looking backward nostalgically to the Middle Ages, but rather as forward-looking, desiring a perfect society of the future, they become agents in the history of modernity. Rather than functioning as a parenthesis, or an unfortunate backlash in the pervasive process of modernisation, Romanticism constitutes an important continuation of the ideals of the French Revolution and points directly towards our modern society. "Romantik ist also Modernismus," Werner Krauss concludes.⁵⁷ Thus, the "Aktualität der Frühromantik" (reactionary high Romanticism on the one hand and Friedrich Schlegel's conversion, on the other, are less favourably looked upon) is not only aesthetic but also political.

A significant exception to this tendency, however, is Hermann Kurzke's important study of Novalis, *Romantik und Konservatismus* (1983). Tracing the reception of Novalis' work back to the early nineteenth century, Kurzke distinguishes a conservative tradition that, at least to some extent, is at odds with the work itself. With the emergence of Romantic conservatism as a consequence of Napoleon's defeat, there also emerged an interpretation of Novalis' work as conservative. However, although Novalis is profoundly critical of democracy, the republic, human rights, and the French Revolution, his thinking is not conservative *sensu stricto*. He is not, Kurzke concludes, an advocate of *l'ancien régime* but propagates – from a transcendentalist rather than political point of view – the coming of a golden age.

Despite the original attitude towards political Romanticism in Kurzke's work, it can to some extent be fitted into the narrative of modernity. In his analysis of Novalis' texts he is interested not in the object of conservatism or reactionism but rather in its subject, that is, the bourgeois subject of modernity. Conservatism is basically a product of the rise of the bourgeoisie. Like Lukács but without the derogatory overtones, he sees this ideology not as the complete restoration of a bygone era but as a bourgeois desire for meaning and connection. In that sense, Romantic conservatism may very well be considered a small step in the history of modernity. Interestingly, in a quite recent essay, also entitled "Romantik und Konservatismus" (2001), Kurzke, echoing Schmitt's conception of political romanticism

57 Krauss 1979, 103. – On the problematic and contradiction reception of Romanticism in twentieth century culture and politics, see also Safranski 2007.

as occasionalism, argues that Romanticism is “zwar unpolitisch, aber deshalb auch relativ schutzlos; die Politik bedient sich der Romantik, und die Romantik ließ sich vor die verschiedensten Karren spannen.”⁵⁸ Nevertheless, the Romantics are profoundly connected with political conservatism:

Romantik ist insofern Opposition gegen die bürgerliche Gesellschaft und ihre Folgen, gegen Industrialisierung, Verwissenschaftlichung, Politik, Bürokratie und Ökonomie; allerdings eine private, anarchistische, spontaneistische, unorganisierte und institutionsfeindliche, kurz, eine unpolitische Opposition. Sie läßt sich deshalb an linke wie an rechte Bewegungen anschließen – es gibt linke wie rechte Revolutionsromantik, Hauptsache, die Revolution ist anderswo oder irgendwann.⁵⁹

Undoubtedly, the Romantics cannot easily be identified with either right-wing or left-wing political movements. The individualistic tenor of their work as well as the tendency to form small, exclusive cliques (in Jena, Berlin, and Heidelberg) prevent this particular group of people from being defined as either right or left wing. But does this mean that the Schlegel brothers, Novalis, Brentano, and Eichendorff take on an apolitical attitude? Kurzke’s reduction of the concept of politics which he identifies with collective movements, is hardly convincing. Defining Romanticism as “Opposition gegen die bürgerliche Gesellschaft und ihre Folgen” or as “Gegenbewegung zu deren [der Aufklärung] Fortschrittsschüben,”⁶⁰ I would argue, is a highly political interpretation of Romanticism. Kurzke’s argument presupposes just the ideologically biased narrative of modernity that we encountered in much of contemporary romantic criticism. At the basis of his interpretation lies the historical telos of progression and modernity. Romanticism, it seems, does not fit this narrative, and as a result, it must be reduced to a merely apolitical movement, naïve and innocent enough to be used by unscrupulous politicians for their own purposes.

Although I concur with the general tendency in criticism of Romanticism that radicalises Romantic ideology by linking it to the progressive ideas of the eighteenth century, one task remain, namely that we must self-consciously consider how this tendency corresponds to our desire to construct a coherent narrative of history and how this

58 Kurzke 2001, 59.

59 Kurzke 2001, 60.

60 Kurzke 2001, 60.

narrative in turn shapes our conception of Romanticism. The master narrative of modernity, to which present-day criticism connects the Romantics, has become the dominant order of interpretation, which controls how we approach various historical problems associated with Romanticism. As we will see in the next section, the construction of Romanticism as anti-mimetic is clearly an expression of this tendency. In aesthetics Romantic ideology becomes a clear-cut break with older, obsolete ideals, namely, the mimetic ideals of classicism and Enlightenment.

Romantic Anti-Mimeticism

Whereas the historical and ideological interpretations of Romanticism still find themselves within the the Staël-Heine-complex, when it comes to aesthetics, critics, with few exceptions,⁶¹ tend to agree. The Romantic movement is construed as a rupture in the history of aesthetics, as a clean break with the aesthetic thinking of classicism and of the Enlightenment. Whereas, on the level of ideology, it inherits, and transforms all sorts of ideas that developed during the eighteenth century, on the level of aesthetics, it presents to us with a clean slate, a completely new way of thinking about art. In this section we will look closer at how critics deliberate over this, the Romantics' aesthetic break, in order to enable us to discuss how the ideological discourse corresponds to the critical discourse on aesthetics; a discourse which is also exceedingly ideological, as I intend to show.

At the centre of attention in this section we find the concept of mimesis or imitation of nature (*Nachahmung der Natur, l'imitation de la nature*) which played an important role in eighteenth century aesthetics, to say the least.⁶² In his enormously influential work, *Les Beaux arts réduits à un même principe* (1746), Charles Batteux defines art as "l'imitation de la belle Nature," which means that one should not imitate reality in a naïve sense, "mais le vrai qui peut être, le beau vrai, qui est représenté comme s'il existoit réellement, & avec toutes les perfections qu'il peut recevoir."⁶³ In Germany Johann Christoph Gottsched describes poetry as "nicht anders, als eine Nachahmung der Natur" and the poet as "ein geschickter Nachahmer aller natürlichen

61 See Burwick 2001. Burwick's main sources are British Romantics, Schelling, and Schleiermacher.

62 See Herrmann 1970, Hohner 1976, and Lühe 1979.

63 Batteux 1746, 9, 27.

Dinge."⁶⁴ Even the most ferocious critics of classicist thinking, Johann Jacob Bodmer and Johann Jacob Breitinger, for example, accept the importance of the principle of imitation.⁶⁵ Furthermore, although the Enlightenment and Sturm und Drang are often construed as periods in the history of art when the aesthetics of mimesis begins to deteriorate,⁶⁶ a closer look at the works of Gotthold Ephraim Lessing, Johann Georg Sulzer, Friedrich Gottlieb Klopstock, and Jakob Michael Reinhold Lenz reveals the persistence of mimeticism.⁶⁷ As Karl Philipp Moritz and Friedrich Schiller articulate the idea of the autonomous work of art in the 1780s and 1790s, the ideal of imitation, paradoxically, prevails. Moritz, who had a great impact on Romantic thinking, made imitation the fundamental principle of the autonomy of art.⁶⁸ Schiller, on the other hand, in the so-called *Kallias Letters*, defines art as "eine Nachahmung derselben [der Natur] in einem *Medium*, der von dem *Nachgeahmten* materialiter ganz verschieden ist."⁶⁹

The late eighteenth century, however, is usually considered a period of crisis and transition. In the wake of Michel Foucault's conception of the late eighteenth century as the end of the classical age and, as a result, of its representational world model,⁷⁰ critics, particularly in France and America, have identified a profound crisis of representation – it is of this crisis that Romanticism is born. According to Philippe Lacoue-Labarthe and Jean-Luc Nancy in *L'Absolu littéraire* (1978), the birth of Romanticism must be construed as a profound crisis reaction which corresponds to a more extensive one: "économique, sociale, politique et morale."⁷¹ Azade Seyhan, correspondingly, describes the late eighteenth century as a "crisis of representation," which is "witnessed in the radical shift from poetic mimesis to critical poiesis."⁷² Seyhan suggests that the use of the term *Darstellung*

64 Gottsched 1973, 141, 147.

65 See Bodmer 1966, 32; Breitinger 1966, 136.

66 Cf. Tumarin 1930, 40–55; Apel 1983, 79 f.; Petersen 2001, 188.

67 See for instance Lessing 1974, 10, 11, 102–103; Klopstock 1962, 1005; Sulzer 1967, 486 ff.; Lenz 1987, 645.

68 Moritz 1981, 552 et passim.

69 Schiller 1992, 192.

70 See Foucault 1966, 229 ff. et passim.

71 Lacoue-Labarthe & Nancy 1978, 13. The romantics' reaction was neither "un projet littéraire" nor "une crise dans la littérature, mais une crise et une critique générales" that used literature and literary theory as the preferred form of expression. Lacoue-Labarthe & Nancy 1978, 14.

72 Seyhan 1992, 5.

attains to a materiality of figural representation. The concept of *Darstellung*, which rejects the imitative claims of mimesis and mimetic representation, appears with growing frequency in modern literary criticism beginning in the eighteenth century.⁷³

Clearly, the crisis of representation in the 1790s means, as Martha Helfer concludes, the end of "the various conceptions of mimetic or 'objectifying' representation."⁷⁴ Ernst Behler, in his condensed overview of the early Romantic period, *Frühromantik* (1992), identifies Romanticism with "einem Wendepunkt, einem Epochenbruch, einem Paradigmenwechsel, einer Revolution."⁷⁵ The crucial point in this transformation, both theoretically and practically, is the "Abkehr vom Prinzip der Nachahmung, der Repräsentation, der Mimesis." In classicism, Behler claims, "wurde die Aufgabe der Literatur, wie aller Kunst, darin gesehen, eine vorgegebene Realität abzubilden."⁷⁶ It is against this conception of art and literature that early Romanticism reacts:

Die Frühromantik führte einen absoluten Wandel in diesen Relationsverhältnissen der Kunst herbei, der von anderen und bereits früher stattgefundenen Auseinandersetzungen mit der Nachahmungstheorie so tiefgreifend verschieden ist [...].⁷⁷

The most persistent and convincing attempts to prove this view of Romanticism can be found in a number of essays by Wolfgang Preisendanz, written in the 1960s and 1970s. He defines romantic poetics, in short, as the "Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung." From around 1750, Preisendanz argues, poetry is no longer construed as the imitation of nature but as a result of man's creative powers or his imagination. Preisendanz reduces the concept of aesthetic imitation to the simple act of reproducing (*wiederholen*) and reflecting (*widerspiegeln*) an objective and immediately present nature. The opposite of mimesis is, according to Preisendanz, *poiesis*, that is the artistic creation through which the artist is capable of forming new worlds, separated from reality, the allegorical, negative representation of the ab-

73 Seyhan 1992, 7. – See also Schlenstedt 2000.

74 Helfer 1996, 3. – Correspondingly, Fritz Heuer suggests that Schiller's formula "Darstellung der Freiheit" indicates that representation becomes independent "von jedem möglichen äußeren Bestimmungsgrunde rein aus sich selbst bestimmen." Heuer 1970, 48.

75 Behler 1992, 15.

76 Behler 1992, 14.

77 Behler 1992, 15. – See also Petersen 2000, 231 ff.

solute, and musical, non-representative forms. Unlike imitation, these are typically Romantic principles, defining the essence of Romantic poetry. "Nachahmung der Natur und Dichtung," he concludes, "sind nun vollends Antithese."⁷⁸

Especially when it comes to the poetics of the novel, the deviation from the mimetic principle becomes crucial. Wieland's novels, Wolfgang Preisendanz argues in "Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland" (1964), presupposes "einen Umbruch der Poetik," that is, a break with the principles of imitation. In these novels a reinterpretation of the truth of fiction takes place, liberating the powers of imagination. Poetic licence makes the novel into a "hypothetisches Bild eines wirklichen Menschen" through which we are allowed to grasp the human nature. Thus Wieland, as the author of the first modern novels in German, prefigures the early Romantic obsession with the genre in question.⁷⁹

Preisendanz' argument reverberates in Paul Böckmann's "Der Roman der Transzendentalpoesie in der Romantik" (1969), in Bruno Hillebrand's *Die Theorie des Romans* (1972), and more recently, in Manfred Engel's discussion of the early Romantic transcendental novel in *Der Roman der Goethezeit* (1993). "Die künstlerische Leistung," Böckmann argues, "ist nicht mehr an eine naturwahre Nachahmung gebunden, sondern wird erst an der Integration des Faktischen im Stimmungsgefüge erkennbar."⁸⁰ To Hillebrand, the Romantic novel constitutes a break in the history of the genre, a break which is instigated by a rejection of mimesis. "Die Romantiker [...] wollen nicht erzählen im Spannungsfeld zwischen Nachahmung und Illusion," he concludes.⁸¹ Correspondingly, Engel distinguishes an "anti-mimetische (anti-empiristische) Wendung" in the late eighteenth century. The birth of the Romantic novel depends on an "anti-mimetischen Orientierung" and an "idealistischen Fundierung," which separates it from the essentially realistic aesthetics of the Enlightenment. The transcendental novel of the Romantics is not, according to Engel, preoccupied with reality but with the conditions of its own production.⁸²

Thus, the general opinion in post-war criticism is that Romanticism constitutes a fundamental break with the mimetic aesthetics of classicism and Enlightenment. What is perhaps somewhat astonish-

78 Preisendanz 1978, 54–74, quotations, 67, 63. See also Preisendanz 1972, 537–552, and Thalmann 1970, 101 ff.

79 Preisendanz 1964, 72–95, quotations, 73, 91.

80 Böckmann 1969, 174.

81 Hillebrand 1996, 152.

82 Engel 1993, 5.

ing, however, is that critics such as Schanze and Vietta, both of whom promote the idea of continuity, seemingly uncritically agree with this opinion: they maintain as well that Romanticism constitutes the end of mimeticism. Deliberating on the eighteenth-century discourse on the beautiful and the sublime and on the function of irony, Schanze argues that the conception of art as “‘zweite Natur’, ganz dichterische Schöpfung, ‘Ausdruck’,” means that the relation of “der ‘ästhetischen’ Wahrheit mit der Wahrheit des naturwissenschaftlichen Erkennens” becomes a fundamental problem. “Die *Mimesislehre*,” he claims, is “gebrochen durch die in der Longin-Tradition stehenden Auffassung der Dichtung als Ausdruck ‘erhabener’ Stimmung.” This transformation of the *Mimesislehre* enables the romantics to abandon the concept in question.⁸³ Vietta rejects the aesthetics of mimesis, arguing that it is replaced by a tendency “zur *Selbst-Aussage*, zur Darstellung des problematischen Ich, der Subjektkrise in der bürgerlich-aufklärerischen Gesellschaft.”⁸⁴ Romantic anti-mimesis, then, transcends the connections between Romanticism, classicism, and Enlightenment, constituting a transcendental break in the history of art.

The conception of Romanticism as anti-mimetic, interestingly, can be traced back at least to the 1920s, to the work of Korff and Petersen. Korff, in an essay entitled “Das Wesen der Romantik” (1929), argues that Romantic poetry

keine Naturnachahmung sein zu wollen, wie es die Aufklärung von der Dichtung verlangte, sondern eine Phantasieschöpfung, nicht Wirklichkeit, sondern Dichtung... freilich eine *Dichtung mit höherem Wahrheitsgehalte als die Wirklichkeit selbst*.⁸⁵

Julius Petersen suggests analogously:

Die erste romantische Regung wäre demnach die Rechtfertigung des Wunderbaren und die Verteidigung der Phantasie gegen die Starrheit der vernunftgemäßen Nachahmungslehre.⁸⁶

Both Korff and Petersen, unsurprisingly, underscore the difference between Romanticism and Enlightenment with regard to the aesthetics of imitation. As we have already seen, the same conclusion prevails also in contemporary criticism. In the field of aesthetics, advoc-

83 Schanze 1966, 27 f.

84 Vietta 1983, 27. See however Vietta 1983, 70 n. 44 for a different view.

85 Korff 1972, 201.

86 Petersen 1968, 24.

ates of both the idea of Romantic reaction and Romantic revolution come to the same verdict: Romanticism equals a break with the mimeticism of classicism and the Enlightenment. It is quite astonishing that criticism, which so emphatically argues for a close bond between Enlightenment and Romanticism, wishes to create a gulf between both of them in the field of aesthetics. Mimesis becomes the *differentia specifica* between the two periods. How should we understand these paradoxes?

To be sure, representation and mimesis are highly ideological concepts, seeing that they constitute a relation between the aesthetic sign and reality. As W. J. T. Mitchell has suggested, mimesis and imitation are "iconic forms of representation that transcend the difference between media."⁸⁷ Representation, he argues,

is precisely the point where these questions [of ideology and politics] are most likely to enter the literary work. If literature, is a "representation of life," then representation is exactly the place where "life," in all its social and subjective complexity, gets into the literary work.⁸⁸

Mitchell's point, that representation and mimesis constitute a place of interconnection between reality and art and of transition from the one to the other, makes these concepts extremely problematic, if not to say minatory. As Theodor W. Adorno argues in *Ästhetische Theorie* (published posthumously in 1970), mimesis is an awkward remnant in bourgeois ideology. It reveals the desire to (re-)connect with nature, a connection that is simulated in the work of art's mimetic representation. Construction, on the other hand, constitutes the dialectical other of mimesis, namely, the rationalism of bourgeois enlightenment. The historical process discloses the dialectic of imitation and construction, or of the desire for nature and the distancing from nature, which is intimately associated with the history of the bourgeoisie and the dialectic of enlightenment. Adorno distinguishes a mimetic taboo (*mimetische Tabu*) and a fear of contact with nature in bourgeois ideology:

Das mimetische Tabu, ein Hauptstück bürgerlicher Ontologie, griff in der verwalteten Welt über auch auf die Zone, die der Mimesis tolerant reserviert war, und hat in ihr heilsam die Lüge menschlicher Unmittelbarkeit aufgespürt.⁸⁹

87 Mitchell 1990, 14.

88 Mitchell 1990, 15.

89 Adorno 1970, 178.

It is in the light of this process we must, I believe, understand the distancing from the aesthetics of mimesis that epitomises present-day criticism of Romanticism. Enlightenment dialectic takes the shape of estrangement from mimetic representation which is seen as a remnant of earlier stages in history – mimesis is according to M. H. Abrams “the most primitive aesthetic theory.”⁹⁰ It seems to me that the denial of a Romantic mimeticism, just like continuity and progression, is an important aspect of the construction of the master narrative of modernity. Wanting Romanticism to be either a decisive step in the progression of modernity or a backlash in history, the critic must save the free bourgeois subject from the bonds of objective mimetic representation. The liberation of the subject, a crucial goal in the process of modernity, as Kant already understood,⁹¹ requires the subject’s liberation from the object as well as and art’s liberation from the normative rules of classicism. Mimesis, clearly, presupposes a relationship between artistic representation and some sort of reality – this is what Foucault defines as the nature of “l’age Classique” – even if it is a self-constructed reality.⁹² So whereas to Korff and Petersen, imitation indicates the tradition of bourgeois Enlightenment, against which the Romantics react, to present-day critics, who focus on the progressive nature of Romanticism, this suggests constraints from which the story of modernity must liberate itself.

As one starts to look at the theoretical as well as the poetic discourse of the Romantics the simple equation of Romanticism with anti-mimesis – a question that lies outside the scope of this essay – is less than certain. Nevertheless, I would agree that the logic of representation does change during the eighteenth century, promoting a self-reflective, transcendental mimeticism that in a forthcoming work I label *metamimesis*, i.e. the mimetic reflections of mimesis in Romantic poetry in general and in the novels of the period in particular. It remains an important task for the critic, however, to continuously scrutinize the ideological premises of the narrative he or she wishes to tell.

90 Abrams 1971, 8.

91 Kant 1977, 53.

92 In this context I refrain from going deeper into the vast question of the nature(s) of mimetic representation which obviously not should be identified with some kind of realist representation of reality. I gladly refer the reader to Stephen Halliwell’s insightful book on the subject in question, *The Aesthetics of Mimesis* (Halliwell 2002).

Bibliography

- Aarseth, Asbjørn, "Romantikkbegrepet som litteraturhistoriens Proteus," *Tidskrift för litteraturvetenskap* 12 (1983), 116–130.
- Abrams, M. H., *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition* (Oxford etc.: Oxford University Press, [1953] 1971).
- Adorno, Theodor, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften*, vol. 7, eds. Gretel Adorno & Ralf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1970).
- Apel, Friedmar, "Von der Nachahmung zur Imagination – Wandlungen der Poetik und der Literaturkritik," *Propyläen Geschichte der Literatur. Literatur und Gesellschaft der westlichen Welt*, vol. 4, *Aufklärung und Romantik 1700–1830*, ed. Erika Wischer (Berlin: Propyläen, 1983), 75–100.
- Batteux, Charles, *Les Beaux arts réduits à un même principe* (Paris: Durand, 1746).
- Behler, Ernst, *Frühromantik* (Berlin & New York: de Gruyter, 1992).
- Beiser, Frederick C., *Enlightenment, Revolution, and Romanticism. The Genesis of German Political Thought 1790–1800* (Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1992).
- Beiser, Frederick C., *The Romantic Imperative. The Concept of Early German Romanticism* (Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 2003).
- Belgardt, Raimund, "'Romantische Poesie' in Friedrich Schlegels Aufsatz 'Über das Studium der griechischen Poesie'" (1967), *Friedrich Schlegel und die Kunsttheorie seiner Zeit*, Wege der Forschung, vol. 609, ed. Helmut Schanze (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985), 321–341.
- Bohrer, Karl Heinz, "Utopie 'Kunstwerk'. Das Beispiel von Friedrich Schlegels Rede über die Mythologie," *Utopieforschung. Interdisziplinäre Studien zur neuzeitlichen Utopie*, vol. 3, ed. Wilhelm Voßkamp (Stuttgart: Metzler, 1982), 303–332.
- Bohrer, Karl Heinz, "Deutsche Romantik und Französische Revolution. Die ästhetische Abbildbarkeit des historischen Ereignisses," *Das absolute Präsens. Die Semantik ästhetischer Zeit* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1994), 8–31.
- Bodmer, Johann Jacob, *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740, ed. Wolfgang Bender, Deutsche Neudrucke, Reihe Texte des 18. Jahrhunderts (Stuttgart: Metzler, 1966).
- Böckmann, Paul, "Der Roman der Transzendentalpoesie in der Romantik," *Geschichte, Deutung, Kritik. Literaturwissenschaftliche Beiträge dargebracht zum 65. Geburtstag Werner Kohlschmidt*, eds. Maria Bindschedler & Paul Zinsli (Berne: Francke, 1969), 165–185.
- Breitinger, Johann Jacob, *Critische Dichtkunst*, Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1740, Deutsche Neudrucke, Reihe Texte des 18. Jahrhunderts, ed. Wolfgang Bender (Stuttgart: Metzler, 1966).
- Burwick, Frederick, *Mimesis and its Romantic Reflections* (University Park, PA: Pennsylvania State University Press, 2001).

- Eichner, Hans, "Friedrich Schlegel's Theory of Romantic Poetry," *PMLA* 71 (1956), 1018-1041.
- Eichner, Hans, "Romantisch - Romantik - Romantiker," *"Romantic" and Its Cognates. The European History of a Word*, ed. Hans Eichner (Manchester: Manchester University Press, 1972), 98-156.
- Engel, Manfred, *Der Roman der Goethezeit*, vol. 1, *Anfänge in Klassik und Frühromantik. Transzendente Geschichten* (Stuttgart & Weimar: Metzler, 1993).
- Foucault, Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines* (Paris: Gallimard, 1966).
- Gottsched, Johann Christoph, *Versuch einer critischen Dichtkunst* (1730, 3rd ed. 1741), *Ausgewählte Werke*, vol. VI/1, eds. Joachim & Brigitte Birke (Berlin & New York: de Gruyter, 1973).
- Grimminger, Rolf, "Aufklärung, Absolutismus und bürgerliche Individuen. Über den notwendigen Zusammenhang von Literatur, Gesellschaft und Staat in der Geschichte des 18. Jahrhunderts," *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, vol. 3, *Deutsche Aufklärung bis zur Französischen Revolution 1680-1789*, ed. Rolf Grimminger, 2nd ed. (Munich: Hanser, [1980] 1984), 15-99.
- Habermas, Jürgen, "Die Moderne - ein unvollendetes Projekt" (1980), *Die Moderne - ein unvollendetes Projekt. Philosophisch-politische Aufsätze 1977-1990*, 2nd ed. (Leipzig: Reclam, 1992), 32-54.
- Halliwell, Stephen, *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems* (Princeton, NJ & Oxford: Princeton University Press, 2002).
- Heine, Heinrich, *Die romantische Schule* (1833), *Historisch-kritische Gesamtausgabe der Werke*, Düsseldorf Ausgabe, vol. 8/1, ed. Manfred Winfuhr (Hamburg: Hoffmann und Campe, 1979), 121-249.
- Helfer, Martha B., *The Retreat of Representation. The Concept of Darstellung in German Critical Discourse* (Albany: State University of New York Press, 1996).
- Herrmann, Hans Peter, *Naturnachahmung und Einbildungskraft. Zur Entwicklung der deutschen Poetik von 1670 bis 1749*, *Ars poetica, Texte und Beiträge zur Dichtungslehre und Dichtkunst, Studien*, vol. 8 (Bad Homburg v. d. H. etc.: Gehlen, 1970).
- Heuer, Fritz, *Darstellung der Freiheit. Schillers transzendente Frage nach der Kunst*, *Kölner germanistische Studien*, vol. 3 (Cologne & Vienna: Böhlau, 1970).
- Hillebrand, Bruno, *Theorie des Romans. Erzählstrategien der Neuzeit*, 3rd ed., *Lizenzausg.* (Frankfurt am Main: Fischer, [1972, 1993] 1996).
- Hohner, Ulrich, *Zur Problematik der Naturnachahmung in der Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, *Erlanger Studien*, vol. 12 (Erlangen: Palm & Enke, 1976).
- Kaiser, Gerhard, *Aufklärung, Empfindsamkeit, Sturm und Drang*, 6th ed. (Tübingen & Basel: Francke, [1966, 1976] 2007).
- Kant, Immanuel, "Beantwortung der Frage: Was ist Aufklärung?" (1784), *Werkausgabe*, vol. 11, ed. Wilhelm Weischedel (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 53-61.

- Klopstock, Friedrich Gottlieb, "Von der heiligen Poesie" (1755), *Ausgewählte Werke*, ed. Karl August Schleiden (Munich: Hanser, 1962), 997–1010.
- Korff, Hans August, *Geist der Goethezeit. Versuch einer ideellen Entwicklung der klassisch-romantischen Literaturgeschichte*, vol. 3, *Frühromantik*, 6th ed. (Leipzig: Koehler & Amelang, [1940] 1964).
- Korff, Hans August, "Das Wesen der Romantik" (1929), *Begriffsbestimmung der Romantik, Wege der Forschung*, vol. 150, ed. Helmut Prang, 2nd ed. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, [1968] 1972), 195–215.
- Körner, Josef, *Romantiker und Klassiker. Die Brüder Schlegel in ihren Beziehungen zu Schiller und Goethe* (Berlin: Askanischer Vlg., 1924).
- Koselleck, Reinhart, *Kritik und Krise. Eine Studie zur Pathogenese der bürgerlichen Welt*, 8th ed. (Frankfurt am Main: Suhrkamp, [1959] 1997).
- Krauss, Werner, "Französische Aufklärung und deutsche Romantik" (1963), *Romantische Utopie. Utopische Romantik*, eds. Gisela Dischner & Richard Faber (Hildesheim: Gerstenberg, 1979), 93–105.
- Kurzke, Hermann, *Romantik und Konservatismus. Das "politische Werk" Friedrich von Hardenbergs (Novalis) im Horizont seiner Wirkungsgeschichte*, *Literaturgeschichte und Literaturkritik*, vol. 5 (Munich: Fink, 1983).
- Kurzke, Hermann, "Romantik und Konservatismus," *Aurora. Jahrbuch der Eichendorff-Gesellschaft für die klassisch-romantische Zeit* 61 (2001), 55–66.
- Lacoue-Labarthe, Philippe & Jean-Luc Nancy, *L'Absolu littéraire. Théorie de la littérature du romantisme allemand* (Paris: Seuil, 1978).
- Lenz Jakob Michael Reinhold, "Anmerkungen übers Theater" (1774), *Werke und Briefe in drei Bänden*, vol. 2, ed. Sigrid Damm (Leipzig: Insel, 1987), 641–671.
- Lessing, Gotthold Ephraim, *Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* (1766), *Werke*, vol. 6, *Kunsttheoretische und kunsthistorische Schriften*, ed. Herbert G. Göpfert (Munich: Hanser, 1974), 7–187.
- Lühe, Irmela von der, *Natur und Nachahmung. Untersuchungen zur Batteux-Rezeption in Deutschland*, *Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft*, vol. 283 (Bonn: Bouvier, 1979).
- Lukács, Georg, "Fortschritt und Reaktion in der deutschen Literatur" (1947), *Skizze einer Geschichte der neueren deutschen Literatur* (Neuwied & Berlin: Luchterhand, [1953] 1964), 15–135.
- McGann, Jerome J., *The Romantic Ideology. A Critical Investigation* (Chicago & London: The University of Chicago Press, 1983).
- Mayer, Hans, "Fragen der Romantikforschung," *Zur deutschen Klassik und Romantik* (Pfullingen: Neske, 1963), 263–305.
- Mederer, Wolfgang, *Romantik als Aufklärung der Aufklärung? Ein Beitrag zur Rekonstruktion politischer Theorie in der deutschen Romantik*, *Salzburger Schriften zur Rechts-, Staats- und Sozialphilosophie*, vol. 4 (Frankfurt am Main etc.: Lang, 1987).
- Mitchell, W. J. T., "Representation," *Critical Terms for Literary Study*, eds. Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin (Chicago & London: University of Chicago Press, 1990), 11–22.

- Moritz, Karl Philipp, "Über die bildende Nachahmung des Schönen" (1788), *Werke*, vol. 2, ed. Horst Günther (Frankfurt am Main: Insel, 1981), 549–578.
- Novalis, "Das Allgemeine Brouillon," *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*, vol. 2., *Das philosophisch-theoretische Werk*, ed. Hans-Joachim Mähl, Lizenzausg. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1999), 473–720.
- Peter, Klaus, *Stadien der Aufklärung. Moral und Politik bei Lessing, Novalis und Friedrich Schlegel*, Schwerpunkte Germanistik (Wiesbaden: Athenaion, 1980).
- Peter, Klaus, "Die politische Romantik in Deutschland" (1985), *Problemfeld Romantik. Aufsätze zu einer spezifisch deutschen Vergangenheit*, Neue Bremer Beiträge, vol. 14 (Heidelberg: Winter, 2007), 47–88.
- Petersen, Jürgen H., *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik* (Munich: Fink, 2000).
- Petersen, Julius, *Die Wesensbestimmung der deutschen Romantik. Eine Einführung in die moderne Literaturwissenschaft*, Unveränderter reprographischer Nachdruck der 1. Aufl., Leipzig 1926 (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1968).
- Pikulik, Lothar, *Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung* (Munich: Beck, 1992).
- Prang, Helmut, "Einleitung," *Begriffsbestimmung der Romantik, Wege der Forschung*, vol. 105, 2nd ed. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, [1968] 1972), 1–6.
- Preisendanz, Wolfgang, "Die Auseinandersetzung mit dem Nachahmungsprinzip in Deutschland und die besondere Rolle der Romane Wielands (*Don Sylvio, Agathon*)," *Nachahmung und Illusion. Kolloquium Gießen Juni 1963. Vorlagen und Verhandlungen, Poetik und Hermeneutik*, vol. 1, ed. Hans-Robert Jauf (Munich: Eidos, 1964), 72–95.
- Preisendanz, Wolfgang, "Mimesis und Poiesis in den deutschen Dichtungstheorie des 18. Jahrhunderts," *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730*, Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag, eds. Wolfdieterich Rasch et al. (Berne & Munich: Francke, 1972), 537–552.
- Preisendanz, Wolfgang, "Zur Poetik der deutschen Roman I. Die Abkehr vom Grundsatz der Naturnachahmung," *Die deutsche Romantik. Poetik, Formen und Motive*, ed. Hans Steffen, 3rd ed. (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, [1967] 1978), 54–74.
- Rasch, Wolfdieterich, "Zum Verhältnis der Romantik zur Aufklärung," *Romantik. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, ed. Ernst Ribbat (Königstein/Ts.: Athenäum, 1979), 7–21.
- Safranski, Rüdiger, *Romantik. Eine deutsche Affäre* (Munich: Hanser, 2007).
- Schanze, Helmut, *Romantik und Aufklärung. Untersuchungen zu Friedrich Schlegel und Novalis*, Erlanger Beiträge zur Sprach- und Kunstwissenschaft, vol. 27 (Nuremberg: Hans Carl, 1966).
- Schanze, Helmut, "Einleitung," *Die andere Romantik. Eine Dokumentation* (Frankfurt am Main: Insel, 1967), 7–18.

- Schiller, Friedrich, *Werke*, Nationalausgabe, vol. 26, *Schillers Briefe 1.3.1790–17.5.1794*, eds. Edith & Horst Nahler (Weimar: Böhlau, 1992).
- Schlegel, Friedrich, "Brief über den Roman" (1800), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 2, *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, ed. Hans Eichner (Paderborn etc.: Schöningh, 1967), 329–339 [= 1967a].
- Schlegel, Friedrich, "Fragmente" (1798), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 2, *Charakteristiken und Kritiken I (1796–1801)*, ed. Hans Eichner (Paderborn etc.: Schöningh, 1967), 165–256 [= 1967b].
- Schlegel, Friedrich, *Studium der Poesie der Griechen (1795–1797)*, *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 1, *Studien des klassischen Altertums*, ed. Ernst Behler (Paderborn etc.: Schöningh, 1979), 205–367.
- Schlenstedt, Dieter, "Darstellung," *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, vol. 1, ed. Karlheinz Barck (Stuttgart: Metzler, 2000), 831–875.
- Schmitt, Carl, *Politische Romantik*, 4th ed. (Berlin: Duncker & Humblot, [1919] 1982).
- Seyhan, Azade, *Representation and Its Discontents. The Critical Legacy of German Romanticism* (Berkeley etc.: University of California Press, 1992).
- Staël, Germaine de, *De l'Allemagne* (1810), Nouvelle édition publiée d'après les manuscrits et les éditions originales avec des variantes, une introduction, des notices et des notes, vol. 2, ed. Jean de Pange (Paris: Hachette, 1958).
- Strich, Fritz, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit. Ein Vergleich*, 4th ed. (Bern: Francke, [1922] 1949).
- Sulzer, Johann George, *Allgemeine Theorie der schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln*, Reprographischer Nachdruck der 2. vermehrten Aufl. Leipzig 1794, vol. 3 (Hildesheim: Olms, 1967).
- Thalman, Marianne, *Romantiker als Poetologen*, Poesie und Wissenschaft, vol. 11 (Heidelberg: Stiehm, 1970).
- Tumarkin, Anna, "Die Überwindung der Mimesislehre in der Kunsttheorie des 18. Jahrhunderts. Zur Vorgeschichte der Romantik", *Festgabe für Samuel Singer überreicht um 12. Juli 1930*, ed. Harry Maync (Tübingen: Mohr, 1930), 40–55.
- Vietta, Silvio, "Frühromantik und Aufklärung," *Die literarische Frühromantik*, ed. Silvio Vietta (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1983), 7–84.
- Walzel, Oskar, "Wesensfrage deutscher Romantik" (1929), *Begriffsbestimmung der Romantik*, Wege der Forschung, vol. 150, ed. Helmut Prang, 2nd ed. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, [1968] 1972), 171–194.
- Wiese, Benno von, "Zur Wesensbestimmung der frühromantischen Situation" (1928), *Begriffsbestimmung der Romantik*, Wege der Forschung, vol. 150, ed. Helmut Prang, 2nd ed. (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, [1968] 1972), 159–170.

Abstract

Since the birth of romantic criticism with Mme de Staël's *De l'Allemagne* and Heine's *Die romantische Schule*, Romanticism has been construed as either a progressive movement, the fulfilment of the tendencies articulated by Enlightenment, or a reactionary phase, preoccupied with subjective emotions rather than with the objective reality and embracing the irrationality of Sturm und Drang. The tendency in recent research is to focus on the progressive nature of Romanticism, which is seen as the continuation of the radical ideas of Enlightenment and the German response to the French Revolution. Romanticism is no longer construed as the break with rationalism, but rather as the transformation of it or the synthesis of rationality and irrationality. In the field of aesthetics, on the other hand, the conception of Romanticism as anti-classical, anti-enlightened anti-mimetic prevails. Mimesis and poesis are, according to this line of argument, mutually exclusive. Interestingly, the progressive interpretation coincides with the reactionary, which construes romanticism as a break with Enlightenment and, consequently, as a break with mimeticism. In aesthetics, then, romantic reactionism and the narrative of modernity paradoxically concur. To advocates of progression as well as of reaction, imitation constitutes a problematic relation of dependence between subject and object, a relation that undermines the autonomy of both subject and art, which is central to the idea of bourgeois modernity.

Contributors

Anna Cullhed is Research Fellow at the Swedish Academy and Reader (Docent) in Literature at Uppsala University. She has studied in Uppsala and in Tübingen and received a Ph.D. in Literature in 2001. Her dissertation *The Language of Passion. The Order of Poetics and the Construction of a Lyric Genre 1746–1806* was published in 2002. Her recent publications include a book on the Swedish 18th-century poet Bengt Lidner and articles about the relationship between poetics and rhetoric in the 17th and 18th centuries. Cullhed is President of the Swedish Society for Eighteenth-Century Studies and a former Fellow of the Swedish Collegium for Advanced Study.

Todd Kontje is Professor of German and Comparative Literature at the University of California, San Diego. His books include *Private Lives in the Public Sphere: The German Bildungsroman as Metafiction* (1992), *Women, the Novel, and the German Nation 1771-1871* (1998), *German Orientalisms* (2004), and *Thomas Mann's World: Empire, Race, and the Jewish Question* (2010).

Andreas Kubik is Junior Professor of Practical Theology at Rostock University. He wrote his doctoral thesis on *Die Symboltheorie bei Novalis* (published in 2006). He was a teacher for religious education and German language/literature in Berlin 2005-2007. Main research interests are theological hermeneutics of culture, theology of ageing and religion in romantics.

Roland Lysell is Professor of Literature at Stockholm University, Department of Literature and History of Ideas, and a theatre critic. His works include literary studies on Romanticism, Fin de siècle, Modernism and Drama theory. His books include *Erik Lindegrens imaginära universum* (1983) and *Erik Johan Stagnelius. Det absoluta begäret och själens historia* (1996), and he has coedited anthologies on Henrik Ibsen (2005, 2009) and C. J. L. Almqvist (1996, 2010).

Gernot Müller is Professor emeritus of German Literature, Department of Modern Languages, Uppsala University. Main research interests include medieval German literature, intermediality, narratology with focus on unreliable narration. Several publications on Hein-

rich von Kleist, among others: “*Man müsste auf dem Gemälde selbst stehen*”. *Kleist und die bildende Kunst* (1995), “‘Aus eigener Erfindung hinzugetan’. Zu Kleists Konzept von Intertextualität avant la lettre” (2002), and “Prolegomena zur Konzeptionalisierung unzuverlässigen Erzählens im Werk Heinrich von Kleists” (2005).

Mattias Pirholt is Reader (Docent) in Literature at Uppsala University. He received a Ph.D. in Comparative literature from Uppsala in 2005 and was then for two years research fellow at the Department of Comparative Literature at Freie Universität Berlin. He has written books and essays on both Swedish and German literature and is currently working on a project on early German Romantic novels. His books include *Ett språk, ett spår. En studie i Birgitta Trotzigs författarskap* (2005) and *Metamimesis. Figures of Imitation in Goethe's Wilhelm Meisters Lehrjahre and in the Novels of Early German Romanticism* (forthcoming).

Index

- Aarseth, Asbjørn 153
Abrams, M. H. 175
Adorno, Theodor 15, 174
Ågren, Erik 97
Althusser, Louis 156
Angress-Klüger, Ruth 142n
Apel, Friedmar 170n
Ariosto, Ludovico 11, 94, 153
Aristotle 21, 23, 25n, 30, 32
Arndt, Ernst Moritz 120 f
Arnim, Ludwig Achim von 112, 131
Atterbom, Per Daniel Amadeus 97
Auerochs, Bernd 65n
- Bachofen, Johann Jakob 144
Baeumler, Alfred 144
Balz, Heinrich 74
Balzac, Honoré de 110
Baron, Michel 90
Barrès, Maurice 118
Barth, Ulrich 62n
Batteux, Charles 27, 169
Bäuerle, Adolf Johann 100
Baumgarten, Alexander 21, 27, 29,
35 f, 40 f
Becker, Carl 99 f
Becker, Claudia 20, 29–32, 34 f, 37n,
38
Beethoven, Ludwig van 145
Behler, Ernst 38, 171
Beiser, Frederick C. 12 f, 19–26, 27n,
28, 32, 35 f, 38 ff, 161, 164 f, 166n
Belgardt, Raimund 153
Bender, John 18n
Bergsten, Gunilla 146n
Berthier, Louis Alexandre 64
Bisky, Jens 96
Bismarck, Otto von 116, 119n
Björn, Gösta 121n
Björnson, Bjørnstjerne 105
- Blake, William 145
Blüher, Hans 142
Boccaccio, Giovanni 153
Böckmann, Paul 172
Bodmer, Johann Jakob 22n, 26, 170
Böhme, Jakob 57
Bohrer, Karl Heinz 166
Bonnier, Albert 111
Bonnier, Karl Otto 111
Böök, Fredrik 14, 98, 109–122
Böttiger, Karl August 102
Brachvogel, Albert Emil 101
Brandes, Georg 79
Bredsdorff, Thomas 17 f
Breitinger, Johann Jakob 22n, 26, 170
Brentano, Clemens 45, 112, 131, 168
Brinkman, Carl Gustaf von 97, 120n
Bülow, Eduard von 103
Bürger, Gottfried August 155
Burke, Edmund 34
Burwick, Frederick 169n
- Calderón de la Barca, Pedro 94, 104
Carl, Karl 100
Cavefors, Bo 114n
Cervantes, Miguel de 11 f
Chamberlain, Houston Stewart 118,
131, 142
Cicero 25, 32
Claussen, Johann Hinrich 66
Collin Heinrich Joseph von 80
Constant, Benjamin 82, 84
Copernicus, Nicolaus 51
Coquelin, Benoit Constant 90
Creuzer, Friedrich 130
Cullhed, Anna 19n, 23n, 25n, 26n,
27n, 28n, 30n, 31n, 37n, 39n
- Dante Alighieri 11, 94, 110, 153
Dedner, Burghard 128n

- Derkert, Kerstin 101
 Detering, Heinrich 142n
 Diderot, Denis 82, 90
 Dierks, Manfred 142n
 Dilthey, Wilhelm 115
 Dionysius of Halicarnassus 32
 Djurström, Erik Wilhelm 99 f
 Dostoyevsky, Fyodor 134
 Dumas, Alexandre 99
- Echtermeyer, Theodor 11
 Ehrenström, Marianne 102
 Eichendorff, Joseph von 136, 168
 Eichner, Hans 153
 Ekelund, Vilhelm 96
 Elon, Amos 131n
 Engdahl, Horace 107, 122
 Engel, Manfred 172
 Eschenburg, Johann Joachim 20, 36, 39
- Fechner, Frank 140n
 Fest, Joachim C. 140n
 Fichte, Johann Gottlieb 12, 54n, 62, 131 f
 Fjordevik, Anneli 96
 Foucault, Michel 27, 170, 175
 Frank, Manfred 50n
 Frederick II 135
 Fritz, Axel 99n, 100 f, 122n
 Freud, Sigmund 138, 144, 146
 Fueter, Eduard 51n
- Galilei, Galileo 51
 Gay, Peter 140n
 Gentz, Friedrich von 120n
 Gerstenberg, Heinrich Wilhelm 80
 Gibbon, Edward 55
 Goethe, Johann Wolfgang 12, 14, 80 f, 86–88, 90, 91n, 95, 97 f, 100, 105, 108 f, 110, 113 f, 117, 121, 144, 160
 Gollwitzer, Heinz 46n
 Görres, Joseph 130, 144
 Gottsched, Johann Christoph 20–26, 169 f
- Gräser, Gusto 127
 Green, Martin 127n
 Gregory VII 51
 Grimm, Jacob 130
 Grimm, Wilhelm 98
 Grimminger, Rolf 160n
 Grondin, Jean 57n
 Gustafsson, Lars (*1927) 25n, 106n
 Gustafsson, Lars (*1936) 97
 Gut, Philipp 140n
- Habermas, Jürgen 153, 156, 162
 Halliwell, Stephen 175n
 Hallström, Per 111
 Halm, Friedrich 101
 Hamacher, Bernd 99
 Handberg, Peter 96, 114n
 Harnack, Adolf 53
 Harpprecht, Klaus 130n
 Hebbel, Friedrich 98
 Hedvig Elisabeth Charlotta 79
 Heidenstam, Verner von 118
 Heine, Heinrich 11, 93, 97, 99, 121, 129 ff, 133, 138, 145n, 155, 157, 164, 169
 Helfer, Martha B. 171
 Hellwig, Hilda 122
 Helwig, Amalia von 97
 Herder, Johann Gottfried 31, 32n, 127
 Herrmann, Hans Peter 169n
 Herz, Henriette 95
 Herzog, Roman 47
 Heuer, Fritz 171n
 Hirsch, Emanuel 52n
 Hillebrand, Bruno 172
 Hitler, Adolf 128, 147
 Hoffmann, E. T. A. 99, 110, 112, 119, 127
 Hofmannsthal, Hugo von 121
 Hohner, Ulrich 169n
 Holbein, Franz Ignaz von 99, 101 f
 Hölderlin, Friedrich 95, 110, 113, 119
 Holm, Staffan Valdemar 107, 122
 Holmqvist, Margaretha 122
 Horace 18n, 21, 23, 30, 32

- Huch, Ricarda 133 f, 141, 157
- Iffland, August Wilhelm 89, 101, 104
- Izenberg, Gerald N. 135n
- Jauß, Hans Robert 9, 93
- Jameson, Fredric 10, 156
- Jean Paul 95, 113
- Joyce, James 127
- Kafka, Franz 127
- Kaiser, Gerhard 160
- Kant, Immanuel 17, 29, 33 f, 36, 132, 175
- Kasperowski, Ira 49n, 52n, 55n, 57n
- Keats, John 145
- Keller, Gottfried 117n
- Kemper, Hans Georg 26n
- Khanna, Ranjana 138n
- Kindermann, Heinz 80
- Kjellén, Rudolf 117 f
- Kleist, Heinrich von 14, 90, 95–122, 130 f, 145
- Klinger, Friedrich Maximilian 80
- Klintberg, Gustaf 110
- Klopstock, Friedrich Gottlieb 26, 132, 145, 170
- Kontje, Todd 132n, 142n
- Korff, H. A. 157 ff, 173 ff
- Körner, Christian Gottfried 103
- Körner, Josef 158 ff
- Körner, Theodor 94, 100, 120 f, 130
- Koselleck, Reinhart 18n, 166
- Kotzebue, August von 80, 100, 104
- Kraft, Herbert 96
- Krauss, Werner 164, 167
- Kubik, Andreas 45n, 52n, 53n, 54n, 65n, 70n, 72n
- Kunze, Julia 103
- Kurzke, Hermann 11, 45n, 53n, 60n, 132n, 133n, 140n, 142n, 155, 165, 167 f
- La Fontaine, Jean de 89
- Lacoue-Labarthe, Philippe 35n, 170
- Lagarde, Paul de 142
- Lagerkvist, Pär 96
- Lamm, Martin 111n
- Laqueur, Thomas 18n
- Laube, Heinrich 102
- Lecouvreur, Adrienne 90
- Lekain, Henri Louis 90
- Lemaître, Frédérick 90
- Lenz, Jakob Michael Reinhold 170
- Lessing, Gotthold Ephraim 80–82, 101 f, 104, 110, 113, 117n, 170
- Liebknecht, Karl 140
- Lincoln, Bruce 131n
- Longinus 173
- Lovejoy, Arthur O. 17
- Lü, Yixu 103n
- Lühe, Irmela von der 169n
- Lukács, Georg 11, 163 f, 166
- Luther, Martin 66, 69, 112, 135
- Luxemburg, Rosa 140
- McCann, Jerome J. 155
- Mähl, Hans-Joachim 45n, 47, 53n, 54n
- Malmström, Bernhard Elis 106
- Mann, Heinrich 128, 135, 139
- Mann, Thomas 15, 127–130, 133–147
- Marck, Siegfried 141n
- Mayer, Hans 164
- Mederer, Wolfgang 161
- Meier, Georg Friedrich 27
- Michelangelo 86
- Mitchell, W. J. T. 10, 174
- Molière 107
- Molo, Walter von 130
- Montelin, Gösta 110
- Montesquieu, Charles-Louis de Se-
condat 88
- Moritz, Karl Philipp 170
- Motte-Fouqué, Friedrich de la 110
- Müller, Adam 45, 98
- Müller, Johannes 55
- Nancy, Jean-Luc 35n, 170
- Napoleon Bonaparte 90, 116, 121, 130, 136
- Nattsén, Carl Edvard 122

- Nietzsche, Friedrich 131, 134–137, 139, 145n
- Nordin, Svante 111n, 115, 118n
- Novalis (Friedrich von Hardenberg) 13, 19, 45–75, 95, 132 ff, 137, 139, 141–144, 145n, 163 ff, 167 f
- Nyblom, Carl Rupert 109
- O'Brien, William Arctander 132n
- Oehlenschläger, Adam 80, 88, 101
- Östling, Johan 110n, 122
- Otto, Rudolf 71
- Paul, Fritz 93 f
- Personne, Nils 109 f
- Peter, Klaus 12, 165 f
- Petersen, Clemens 105
- Petersen, Julius 157 ff, 173 ff
- Petersen, Jürgen H. 170n, 171n
- Petrarch, Francesco 153
- Pikulik, Lothar 161 f
- Pius VI 64
- Plato 31
- Poliakov, Leon 131n
- Poulet, George 79 f
- Pöschel, Gustaf 99 f
- Prang, Helmut 157
- Preisendanz, Wolfgang 171 f
- Proust, Marcel 127
- Quintilian 25n, 32
- Racine, Jean 81
- Raman, Varadaraja V. 74
- Rasch, Wolfdietrich 160
- Reed, Terence J. 140n
- Raynouard, François-Juste-Marie 81
- Robespierre, Maximilien de 60
- Roselt, Jens 91n
- Rötscher, Heinrich Theodor 91
- Rothe, Richard 74
- Rousseau, Jean Jacques 31
- Ruehl, Martin A. 139n
- Ruge, Anton 11
- Safranski, Rüdiger 127, 131, 167n
- Sammons, Jeffrey L. 131n
- Samuel, Richard 52n, 132n
- Sander, Sophie 97n
- Schanze, Helmut 94 f, 160 f, 173
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph 19, 39n, 49 f, 61n, 169n
- Schiller, Friedrich 60n, 80–86, 88, 93, 96, 101 f, 104 f, 113, 117, 120, 134, 160, 170, 171n
- Schlegel, August Wilhelm 11n, 13 19 f, 24 f, 28–40, 49, 83, 89, 95, 131 ff, 155, 157, 165, 168
- Schlegel, Friedrich 11 f, 19, 25, 45, 47–49, 95, 132, 153, 155, 157, 163–168
- Schleiermacher, Friedrich Daniel 19, 47–50, 62n, 63, 65, 69–71, 72n, 95, 169n
- Schlenstedt, Dieter 171n
- Schmidt, Erich 98, 120
- Schmidt, Jochen 96
- Schmidt, Julian 98, 103–109, 112
- Schmitt, Carl 163, 166 ff
- Schopenhauer, Arthur 136 f
- Schröder, Friedrich Ludwig 104
- Schubert, Gotthilf Heinrich 112
- Schück, Henrik 115
- Schulz, Gerhard 94, 96
- Segeberg, Harro 95n
- Seidlin, Oskar 140n, 141n
- Sem-Sandberg, Steve 114n
- Seyhan, Azade 170 f
- Shakespeare, William 11 f, 82, 85 ff, 101, 110, 145, 153
- Sommer, Theo 47n
- Sophocles 87
- Staël, Germaine de 13 f, 79–91, 97 f, 114, 129, 131, 153–157, 169
- Steig, Reinhold 120
- Stjernstedt, August 14, 102–109, 113, 118n, 121
- Stjernstedt, Marika 118n
- Stjernström, Edvard 101 f
- Stjernström, Louise 101
- Stockinger, Ludwig 45n, 61n, 65n
- Strich, Fritz 10n, 157 ff

- Sulzer, Johann Georg 20, 28, 37, 170
- Tacitus 129
- Talma, François-Joseph 89 ff
- Tasso, Torquato 11, 88
- Thalmann, Marianne 172n
- Tieck, Ludwig 19, 80, 89, 94 f, 98, 102 f, 105, 108 f, 112, 164
- Tillich, Paul 73
- Troeltsch, Ernst 53
- Trostmann, Johann Ferdinand 99 f
- Tumarkin, Anna 170n
- Ueding, Gert 94n
- Uerlings, Herbert 46n, 133n
- Vallgren, Carl-Johan 96
- Varnhagen, Rahel 95, 97n
- Vega, Lope de 110
- Veit-Schlegel, Dorothea 72
- Vietta, Silvio 160 f, 173
- Vogel, Henriette 98
- Vogt, Jochen 93
- Völkel, Markus 51n
- Wackenroder, Wilhelm Heinrich 95, 164
- Wagner, Richard 131, 136 f
- Walter, Bruno 128
- Walzel, Oskar 157, 159n, 162
- Weigand, Hermann J. 145n
- Wellbery, David 18n
- Wellek, René 11, 17
- Werner, Zacharias 80, 88 f, 119
- Whitman, Walt 141 f
- Wimmer, Ruprecht 142n
- Wiese, Benno von 157, 158n
- Wieland, Christoph Martin 95, 172
- Wilhelm II 140
- Williams, Raymond 10
- Williamson, George S. 131n
- Wittichen, Carl 120n
- Wolff, Christian 21
- Zinzendorf, Nikolaus Ludwig von 57
- Zweig, Stefan 140

ACTA UNIVERSITATIS UPSALIENSIS

Historia litterarum

Editor: Torsten Pettersson

1. *Östen Södergård*, Essais sur la création littéraire de George Sand d'après un roman remanié: *Lélia*. 1962.
2. *Lars Gustafsson*, Le poète masqué et démasqué. Étude sur la mise en valeur du poète sincère dans la poétique du classicisme et du préromantisme. 1968.
3. *Egil Törnqvist*, A Drama of Souls. Studies in O'Neill's Supernaturalistic Technique. 1968.
4. *Staffan Bergsten*, Jaget och världen. Kosmiska analogier i svensk 1900-talslyrik. 1971. (The Self and the World. Cosmic Analogies in Twentieth Century Swedish Poetry.)
5. *Göran Stockenström*, Ismael i öknen. Strindberg som mystiker. 1972. (Ishmael in the Desert, Strindberg as Mystic.)
6. *Bengt Landgren*, Hjalmar Gullberg och beredskapslitteraturen. Studier i svensk dikt och politisk debatt 1933–1942. 1975. (Hjalmar Gullberg und die Literatur der Mobilisierungsjahre. Studien zur schwedischen Dichtung und politischen Debatte 1933–1942.)
7. *Tore Wretö*, Det förklarade ögonblicket. Studier i västerländsk idyll från Theokritos till Strindberg. 1977. (The Transfigured Moment. Studies in European Idyll from Theocritus to Strindberg.)
8. *Bengt Landgren*, Hermann Brochs Der Tod des Vergil. Studier i romanens källor, struktur och idéinnehåll. 1978. (Hermann Brochs Roman Der Tod des Vergil.)
9. *Bengt Landgren*, De fyra elementen. Studier i Johannes Edfelts diktning från Högmässa till Bråddjupt eko. 1979. (Die vier Elemente. Studien zur Dichtung Johannes Edfelts.)
10. *Marie-Christine Skuncke*, Sweden and European Drama 1772–1796. A study of translation and adaptations. 1981.
11. *Bengt Landgren*, Den poetiska världen. Strukturanalytiska studier i den unge Gunnar Ekelöfs lyrik. 1982. (Le Monde poétique. Analyse structurale de la poésie de Gunnar Ekelöf entre 1927 et 1934.)
12. *Lars Gustafsson*, Litteraturhistorikern Schück. Vetenskapssyn och historieuppfattning i Henrik Schücks tidigare produktion. 1983. (Der Literaturhistoriker Schück. Wissenschaftssicht und Geschichtsauffassung in Henrik Schücks früher Produktion.)
13. *Thure Stenström*, Existentialismen i Sverige. Mottagande och inflytande 1900–1950. 1984. (Réception et influence de l'existentialisme en Suède 1900–1950.)
14. *Tore Wretö*, Folkvisans upptäckare. Receptionsstudier från Montaigne och Schefferus till Herder. 1984. (Die Entdecker des Volkliedes. Rezeptionsstudien von Montaigne und Schefferus bis Herder.)
15. *Erik G. Thygesen*, Gunnar Ekelöf's Open-Form Poem *A Mölna Elegy*: Problems of Genesis, Structure and Influence. 1985.
16. *Lars Gustafsson*, Estetik i förvandling. Estetik och litteraturhistoria i Uppsala från P. D. A. Atterbom till B. E. Malmström. 1986. (Ästhetik in Verwandlung. Ästhetik und Literaturgeschichte in Uppsala von P. D. A. Atterbom bis B. E. Malmström.)

17. *Lars-Åke Skalin*, Karaktär och perspektiv: Att tolka litterära gestalter i det mimetiska språkspelet. 1991. (Character and Perspective: Reading Fictional Figures in the Mimetic Language Game.)
18. *Claes Ahlund*, Medusas huvud. Dekadensens tematik i svensk sekelskiftesprosa. 1994. (The Head of Medusa. The Theme of Decadence in Swedish Prose of the Turn of the Century.)
19. *Thure Stenström*, Gyllensten i hjärtats öken. Strövtåg i Lars Gyllenstens författarskap, särskilt *Grottan i öknen*. 1996. (Gyllensten in der Wüstenei des Herzens. Streifzüge im Werk von Lars Gyllensten mit besonderer Berücksichtigung der *Grotte in der Wüstenei*.)
20. *Bengt Landgren*, Polyederns gåta. En introduktion till Gunnar Ekelöfs Färjesång. 1998. (The Enigma of the Polygon: An Introduction to Gunnar Ekelöf's "Ferry-Boat Song".)
21. *Bengt Landgren*, Dödsteman. Läsningar av Rilke Edfelt Lindgren. 1999. (Themes of Death: Readings of Rilke Edfelt Lindgren.)
22. *Ulf Malm*, Dolssor Conina. Lust, the Bawdy, and Obscenity in Medieval Occitan and Galician-Portuguese Troubadour Poetry and Latin Secular Love Song. 2001.
23. *Lars Gustafsson*, Romanens väg till poesin. En linje i klassicistisk, romantisk och postromantisk romanteori. 2002. (Der Weg des Romans zur Poesie: Eine Entwicklungslinie klassizistischer, romantischer und postromantischer Romantheorie.)
24. *Claes Ahlund & Bengt Landgren*, Från etableringsfas till konsolidering. Svensk akademisk litteraturundervisning 1890–1946. 2003. (From Foundation to Consolidation: The Teaching of Literary History at Swedish Universities, 1890–1946.)
25. *Bengt Landgren* (red.), Universitetsämne i brytningstider. Studier i svensk akademisk litteraturundervisning 1947–1995. 2005. (A University Discipline in Transition: Studies in Swedish Academic Literature Instruction 1947–1995.)
26. *Sara Danius*, The Prose of the World. Flaubert and the Art of Making Things Visible. 2007.
27. *Daniel Sävborg*, Sagan om kärleken. Erotik, känslor och berättarkonst i norrön litteratur. 2007. (Saga and Love: Eroticism, Emotions, and Narrative Art in Old Norse Literature.)
28. *Håkan Möller*, Pär Lagerkvist. Från författarsaga till Nobelpris. 2009. (Pär Lagerkvist. From a writer's tale to the Nobel Prize.)
29. *Mattias Pirholt* (Ed), Constructions of German Romanticism. Six Studies. 2011.