

Der romantische Roman

1. Theorie

Welche Hindernisse zu überwinden waren, bis der Roman als gleichberechtigte Gattung Anerkennung fand, geht sowohl aus Ch. F. BLANCKENBURGS *Versuch über den Roman* (1774) hervor als auch aus SCHILLERS *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1796). Noch auf dem Höhepunkt der Klassik ging SCHILLER von der normativen Ästhetik aus, in der für die Prosa kein Platz war. Demnach charakterisierte er den Romanschreiber als »Halbbruder des Dichters«, da er »die Erde noch so sehr berührt«. Der Roman war ein »unreines Medium«, weil ohne poetische Form die »Phantasie mit ihrer zügellosen Willkür« darin dominiere (zitiert nach: Kimpel/Wiedemann II, Nr. 20, S. 60f.). Was SCHILLER als disparate »Phantasterey« ablehnte, werteten F. SCHLEGEL und NOVALIS positiv um. GOETHES *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1796) markieren den Wendepunkt für die gleichzeitige Ab- und Aufwertung des Romans. Am Beispiel des *Wilhelm Meister* forderten die Frühromantiker den Roman als die einzige moderne Gattung. Wie zentral ihre Überlegungen dazu sind, geht daraus hervor, dass NOVALIS das Wort »Romantik« von Roman ableitete (Kimpel/Wiedemann II, S. 112f.), der die Welt »romantisieren« sollte, und F. SCHLEGEL kurzweg postulierte: »Ein Roman ist ein romantisches Buch« (*Brief über den Roman*, 1800, in: Kimpel/Wiedemann II, S. 110). Darin spricht sich eine revolutionäre Hochwertung des Romans aus, die die Frühromantiker in einem System von Fragmenten vortrugen, aber gerade aufgrund der meist fragmentarischen Romane nie völlig realisierten.

Mit der Gleichung Roman = ein romantisches Buch griff SCHLEGEL auf die Vers- und Prosaepen, seit dem 15. Jahrhundert »romance« genannt, zurück: »Da suche und finde ich das Romantische, bei den ältern Modernen, bei Shakespeare, Cervantes, in der italiänischen Poesie« (KFSa II, S. 335). Darum definierte er den Roman als »Mischgedicht« (LN 4) aller Dichtarten sowie der kunstlosen Natur- und Kunstpoesie: »Der Roman ist Poesie in Verbindung mit Wissenschaft, daher mit Kunst« (LN 1566), mit Kritik und Philosophie, dem Individuellen (Selbstbekenntnis des Verfassers) und dem Universalen (Darstellung des Zeitalters). Indem er den Roman als »unbeschränkte Ganzheit« bestimmte, konnte er zum Paradigma romantischer Kunst überhaupt werden und die tradierte Gattungspoetik aus den Angeln heben.

Noch deutlicher wird diese Tendenz in den folgenden Notizen: »Das Wesentliche im Roman ist die chaotische Form – Arabeske, Märchen« (LN 1804) oder »ein gebildetes künstliches Chaos« (LN 1356); also kam es SCHLEGEL gar nicht auf die organische, geschlossene Form an, sondern auf den »progressiven« Charakter des Romans, der sich aufgrund seiner fruchtbaren Verwirrung nach dem Gesetz der Willkür gegen die klassizistische Naturnachahmung wandte. Das heißt, dass SCHLEGEL aus dem ›Chaos‹ als fruchtbarem Begriff seiner Überlegungen eine neue »produktive« Ordnung postulierte. Von Klassifikationen (Gattungen) hielt er nichts, da der Roman die absolute romantische Poesie darstelle und den Weg zu einer neuen Mythologie zeigen sollte. Denn zwischen Mythologie – SCHLEGEL sagte CERVANTES und SHAKESPEARE eine »indirekte Mythologie« nach – und romantischem »Witz«, der sich »in der Konstruktion des Ganzen« zeige, entdeckte er eine überraschende Analogie: als »rückwärtsgewandter Prophet« wollte F. SCHLEGEL an den Anfang aller Poesie zurückkehren, um von dort aus die Welt zu romantisieren. Das Mittel dazu war der Roman als Arabeske, als »schöne Verwirrung der Fantasie«, die den Gang und die Gesetze der Vernunft der Neuzeit aufzuheben hatte (Kimpel/Wiedemann II, S. 107f.).

Die gestellte Aufgabe war der »absolute Roman« (LN 491), der die Bildung des Individuums und das Zeitalter spiegeln und die goldene Zeit wieder herstellen sollte. Eine Definition wie diese, der Roman sei das, »was uns einen sentimental Stoff in einer fantastischen Form darstellt« (Kimpel/Wiedemann II, S. 109), täuscht darüber hinweg, dass er nie vollendet werden kann (*Athenäums*-Fragment, Nr. 116). »Sentimental« ist jedoch nicht mit unechter Gefühlsduselei identisch, sondern deutet auf ein transzendentes, reflektiertes bzw. geistiges Gefühl der Liebe, es weist auf »ein Höheres«, denn der Roman strebt ja »aus dem Unendlichen heraus« (LN 1378) und nähert sich wiederum der »unendlichen Fülle« (LN 407) eines höheren Daseins; »fantastisch« bezieht sich auf die Form, soweit sie Ergebnis der Willkür des Dichters, d. h. seiner kombinatorischen Fähigkeiten (Witz, Ironie, Arabeske) ist. Der Roman kann kein subjektives Selbstbekenntnis im Sinne der Erlebnisdichtung sein, sondern es geht ausschließlich um den Abdruck des dichterischen Geistes, den Ertrag seiner Erfahrungen. Analog dazu ist die Forderung »Der *absolute* Roman muß *Darstellung des Zeitalters* sein« (LN 491) nicht im Sinne der Naturnachahmung zu verstehen. Im Gegenteil: Die Außenwelt ist nur im Prozess ihrer Vergeistigung für den Roman von Interesse, der zugleich Philosophie und »Theorie des Romans« in sich begreift (Kimpel/Wiedemann II, S. 111).

Der Roman hat den großen Vorteil, durch die traditionelle Poetik nicht berücksichtigt worden zu sein. Darum ist er für die moderne Dichtung, die neue Wege sucht, ideal geeignet, denn jeder Roman bildet eine »progressive« Gattung für sich. Sein Wesen besteht in der Mischung und in der fantastischen, unvollendbaren Form, die alle heterogenen Elemente einschmilzt. Der Roman ist sogar so unabhängig von alten Gattungsbegriffen, dass SCHLEGEL sagen kann: »Jeder progressive Mensch trägt einen *nothwendigen Roman* ›a priori‹ in seinem Innern, welcher nichts als der *vollständigste Ausdruck seines ganzen Wesens* ist« (LN 572). »Jeder witzige Einfall ein Roman *en miniature*« (LN 1337): Damit gehört der Roman zur Poesie der Welt, zur Naturpoesie, und ist potentiell in jedem geistigen Menschen angelegt, weil er das geistige Leben darstellt. Der Roman a priori und a posteriori ist also dazu da, die Welt und die Literatur zu romantisieren und eine neue Mythologie zu schaffen (*Athenäums-Fragment*, Nr. 116 als Zusammenfassung).

NOVALIS' Fragmente zum Roman stammen hauptsächlich aus der Jenaer Zeit des Symphilosophierens mit F. SCHLEGEL, sind diesem also oft geistesverwandt, stehen aber stärker in der idealistischen Tradition von Franz HEMSTERHUIS (1721–90) und FICHTE. »Der Roman handelt von Leben – stellt *Leben* dar« oder »Ein Roman ist ein *Leben*, als Buch« (Kimpel/Wiedemann II, S. 113) heißt nicht Rückbesinnung auf Mimesis, sondern gemeint ist wiederum das Leben als Idee, als approximative Darstellung des Unendlichen, wodurch diese Fragmente in den Zusammenhang des »magischen Idealismus« rücken, der sich die »*symbolische Construction* der transscendentalen Welt« (²KS II, S. 536) zur Aufgabe gesetzt hat, d. h. die dichterische Welterschöpfung aus dem Nichts durch eine Inversion, die das Reelle allein in der Idee sieht. Darum lehnte NOVALIS den realistischen ebenso wie den sentimentalischen Roman ab. Der Roman als Leben der Idee bedeutet auch umgekehrt das Leben als Roman: »Man sollte, um das Leben und sich selbst kennen zu lernen, einen Roman immer nebenher schreiben« (²KS II, S. 544), woraus sich die idealistische Konsequenz für den Leser ableitet, sein Leben zum Roman zu machen, zum Dichter zu werden, um die Welt erlösen zu helfen.

Aus der sogenannten »romantischen Schule« Jenas gingen auch SCHELLINGS Vorlesungen über die *Philosophie der Kunst* hervor (Ms. 1802/03, Druck 1809). Darin zieht er das Resümee aus dem fragmentarischen System der frühromantischen Freunde. Nach SCHELLING entstand der Roman aus dem »Ertrag Eines Lebens und Geistes« eines Individuums und nähert sich wiederum einer Mythologie (Kimpel/Wiedemann II, S. 124); als Beispiele für mythologische Per-

sonen führt SCHELLING Don Quijote und Sancho Pansa an (Kimpel/Wiedemann II, S. 128). Auf die Romanform kommt es ihm an, die Darstellung, die aus dem beschränkten Privatausschnitt von der Welt zum Absoluten vorstößt, indem sie z. B. dem Helden symbolische Züge verleiht (Kimpel/Wiedemann II, S. 125). Ein Mittel dazu sei die Parekbase, das ironische Verhalten dem Dargestellten gegenüber, da der Erzähler nur durch die Reflexion Objektivität und gleichzeitig »Schönheit der Willkür« erzielen könne (Kimpel/Wiedemann, Bd. II, S. 123). Dafür bildet SCHELLING ein Gleichnis, das auf das romantische Epos (ARIOST) und den Roman passt: »An und für sich schon gleicht der romantisch-epische Stoff einem wild verwachsenen Wald voll eigenthümlicher Gestalten, einem Labyrinth, in dem es keinen Leitfaden gibt als den Muthwillen und die Laune des Dichters« (Kimpel/Wiedemann II, S. 123). Damit ist neben dem trivialen Abenteuer-, Ritter- und Räuberroman auch der hohe Kunstroman von TIECK bis EICHENDORFF gemeint. Die Herrschaft des Zufalls bzw. des »Abenteuerlichen« (Kimpel/Wiedemann II, S. 127) – F. SCHLEGEL spricht von dem Absoluten in der Wollust und dem Polizeiwidrigen (LN 575) – rechtfertigt SCHELLING durch das freie Schalten der Phantasie im Gegensatz zur bürgerlichen Wirklichkeit, wobei sie sich des symbolisierenden Verfahrens und der Ironie bediene. Das erzählende Ich spielt mit der Welt, weil dem Idealisten allein der Begriff das Lebendige in den Dingen ist. Das Resultat ist die Abkehr von der Naturnachahmung.

(...)

GERHART HOFFMEISTER