

Nawoord bij Novalis' *De blauwe bloem*

‘Novalis zag overal slechts wonderen, lieflijke wonderen; hij luisterde het gesprek van de planten af, hij kende het geheim van elke jonge roos, hij vereenzelvigde zich tenslotte met de hele natuur en toen het herfst werd en de bladeren vielen, ging hij dood’.

Laconieker dan Heinrich Heine het doet in *Die romantische Schule* (1835) kun je het leven van Novalis, die op 2 mei 1772 als Georg Philipp Friedrich von Hardenberg werd geboren in Oberwiederstedt, niet samenvatten. Ook als we rekening houden met Heine's ironie, komt Novalis uit zijn relaas naar voren als een wereldvreemde, etherische dichter, een kruising tussen een natuurgek en een mysticus. En dan is er ook nog de dood, een zeer romantische dood bovendien. Want hoewel Novalis niet in de herfst is gestorven zoals Heine lijkt te denken, stierf hij wel zeer jong – aan tuberculose. Nog geen negenentwintig, blies hij op 25 maart 1801 de laatste adem uit, in zijn slaap, na zijn broer Karl te hebben gevraagd iets voor hem op de piano te spelen.

Met de dood had Novalis voordien al enige ervaring opgedaan. In 1795 verloofde hij zich met de toen pas twaalf jaar oude Sophie von Kühn, die twee jaar later na een lang en pijnlijk ziekbed (ontsteking aan de lever - diverse operaties, zonder veel verdoving) was overleden. Nog geen maand later bezweek zijn jongere broer Erasmus (tuberculose). Ontroostbaar, had Novalis zelf evenmin willen blijven leven; een tijd lang was een vroege dood zijn vurigste wens, vooral nadat een visioen van Sophie bij haar graf hem ervan had overtuigd dat de hemelse wereld aan gene zijde echt bestond. ‘In haar ogen rustte de eeuwigheid’, lezen we in een van zijn *Hymnen an die Nacht*, die in 1800 verschenen in het beroemde tijdschrift *Athenaeum* van de gebroeders Friedrich en August Wilhelm Schlegel.

Sindsdien stond Novalis bekend als de dichter van de ‘Nachtbegeisterung’, maar na de – postume - publicatie in 1802 van zijn enige en helaas onvoltooid gebleven roman *Heinrich von Ofterdingen* werd dat tevens de dichter van ‘de blauwe bloem’: binnen de roman het symbool van de poëzie en de liefde, daarbuiten weldra het symbool van de Duitse *Frühromantik*, om niet te zeggen van de Romantiek als zodanig. Bijna alles wat de romantici dierbaar was - natuur, liefde, poëzie - leek zich in dit even lieflijke als mysterieuze beeld te hebben verzameld.

Novalis zelf, de vroeg gestorven bedenker van het beeld, groeide uit tot de romantische dichter bij uitnemendheid. Een legendarische figuur, met één been in het graf en met het hoofd in de wolken, wiens belangrijkste inspiratiebron zijn door de dood geroofde bruid zou zijn geweest. Zo heeft Ludwig Tieck hem afgeschilderd in de korte biografische schets, die hij in 1815 vooraf liet gaan aan de derde druk van de door hem samen met Friedrich Schlegel bezorgde editie van Novalis *Schriften*, waarvan de eerste druk in 1802 was verschenen. Over Sophie von Kühn lezen we: ‘De eerste aanblik van deze mooie en wonderbaarlijk lieflijke gestalte besliste over zijn hele leven, ja men kan zeggen dat de ontroering die hem beving en bezielde, de inhoud van zijn hele leven werd’.

Op deze voorstelling van zaken valt wel wat af te dingen. Niet alleen omdat

Novalis zich eind 1799 verloofde met een nieuwe geliefde (Julie von Charpentier), maar ook omdat Tieck zo weinig belang lijkt te hechten aan het drukke beroepsleven van zijn vriend. En aan diens intellectuele besognes. Novalis had rechten gestudeerd in Jena, Leipzig en Wittenberg, maar ook colleges filosofie, geschiedenis, wiskunde en natuurwetenschappen gevolgd, hij had zich aan de *Bergakademie* te Freiberg in de mijnbouwkunde bekwaamd en was sinds 1795 in dienst als ambtenaar bij de directie (zijn eigen vader was de directeur) van de Salinen oftewel de zoutmijnen van het Kurfürstentum Sachsen. Zijn schrijverij bedreef hij slechts als 'bijzaak', lezen we in een andere biografische schets, die in 1805 werd vervaardigd door zijn oudere collega en vriend August Coelestin Just.

Dat van dat 'bijzaak' is misschien overdreven, het was hoogstens in letterlijke zin waar (omdat zijn ambtelijke verplichtingen zoveel tijd kostten), maar niet te ontkennen valt dat in Just's levensbeschrijving weinig overblijft van de wereldvreemde dromer die Tieck en Heine aan het nageslacht hebben gepresenteerd.

Just benadrukt vooral het grote vernuft, de brede eruditie en de professionele toewijding van zijn vriend – naast diens overweldigende 'hartelijkheid'. Novalis kon vier keer zo snel lezen als een ander en bleek dan, soms weken later, toch het hele boek grondig in zijn hoofd te hebben zitten. Daarom heeft hij, aldus Just, in zijn korte leven zoveel kunnen presteren. Hij was goed thuis in vrijwel alle natuurwetenschappen en in de esthetica, en van de filosofen had hij zich behalve in Plato, Kant en Hemsterhuis met name grondig verdiept in Fichte, die hij ook persoonlijk kende (Fichte was hoogleraar in Jena, toen Novalis er studeerde). Bij zoveel intellectuele activiteiten vallen de *kleine Schwärmereyen*, zoals Just het noemt, naar aanleiding van Sophie's dood bijna in het niet.

Nadat heel lang Tieck het beeld heeft bepaald, geeft men tegenwoordig de voorkeur aan de nuchtere Just, die Novalis bovendien veel langer had gekend dan Tieck. Terecht, aangezien niet de 'schwärmerische' kant van Novalis het meest de moeite waard is, maar juist de intellectuele kant: de unieke combinatie van poëzie, filosofie en wetenschap die we in heel zijn werk tegenkomen, ook in *Heinrich von Ofterdingen* of zoals de Nederlandse titel van deze – eerste - vertaling luidt: *De blauwe bloem*.

Tijdens zijn leven heeft Novalis niet veel gepubliceerd. Slechts een paar maal kon hij zijn pseudoniem (dat zoiets als 'nieuw land' betekent) gebruiken: bij zijn beide publicaties in *Athenaeum* (naast de *Hymnen an die Nacht* ook de fragmentenverzameling *Blüthenstaub*), bij enkele her en der in almanakken en andere tijdschriften verschenen gedichten, en bij zijn politieke fragmenten *Blumen en Glauben und Liebe* in de *Jahrbücher der Preussischen Monarchie*. De rest van zijn oeuvre, veelal onvoltooid, zag postuum het licht, in de diverse edities die er van zijn *Schriften* en *Werke* zijn gemaakt. Tot de bekendste teksten behoren het romanfragment *Die Lebrlinge zu Sais*, de redevoering *Die Christenheit oder Europa*, de *Geistliche Lieder* en *Heinrich von Ofterdingen*. Maar het merendeel van Novalis' nagelaten werk (dat in zijn geheel pas in de twintigste eeuw werd uitgegeven) bestaat naast brieven en dagboeken uit losse aantekeningen, gedachten, invallen, aanzetten tot essays of

fragmenten, uittreksels en commentaar, ideeën en ideetjes – een verbluffend veelzijdige, vaak zeer raadselachtige collectie die vele honderden bladzijden in beslag neemt en die onmisbaar is als we willen achterhalen wat voor een dichter Friedrich von Hardenberg alias Novalis in werkelijkheid is geweest.

‘Mijn lievelingsstudie heet in wezen als mijn bruid’, lezen we in een brief aan Friedrich Schlegel uit 1796, toen er nog geen vuiltje aan de lucht was, ‘Sofie heet ze – filosofie is de ziel van mijn leven en de sleutel tot mijn meest eigen zelf’. Hoewel Novalis zijn bruid Sophie na haar dood eveneens een ‘sleutel’ zou noemen, een ‘sleutel tot alles’ nog wel (Tieck had het dus niet helemaal uit zijn duim gezogen), is er veel voor te zeggen dat de filosofie tot het eind bepalend is gebleven voor zijn dichterschap. In feite zijn beide niet goed van elkaar los te zien, zoals Novalis in zijn notities ook meer dan eens onderstreept.

‘De poëzie is de held van de filosofie. De filosofie verheft de poëzie tot principe. Zij leert ons de waarde van de poëzie kennen. Filosofie is de theorie van de poëzie. Zij toont ons wat de poëzie moet zijn, dat zij één en alles moet zijn’. Van de vijandschap die, sinds Plato de dichters uit zijn ideale Republiek weerde, zo vaak tussen poëzie en filosofie heeft bestaan en die in de rationalistische achttiende eeuw weer was opgelaaid, valt hier niets te bekennen. Dichten en denken ondersteunen elkaar, al is uiteindelijk de poëzie het einddoel, net zoals zij ook het begin was. ‘De dichter besluit, net zoals hij de stoet begint’, schrijft Novalis.

De meeste andere dichters en denkers van de *Frühromantik* dachten er niet anders over. Bij Friedrich Schlegel, die een nog grotere collectie losse notities heeft nagelaten dan Novalis, lezen we: ‘Poëzie is de oorspronkelijke toestand van de mens en ook de laatste’. Elders schrijft hij: ‘Waar de filosofie ophoudt, moet de poëzie beginnen’. En aan het slot van zijn *System des transzendentalen Idealismus* (1800) spreekt de romantische filosoof Schelling, een vriend van zowel Schlegel als Novalis, de verwachting uit dat filosofie en wetenschappen ‘na hun voltooiing als net zovele wateren zullen terugstromen in de algemene oceaan van de poëzie, waaruit zij zijn voortgekomen’.

Op deze manier bliezen de romantici een antieke gedachte nieuw leven in, namelijk dat de goden de mensheid de beschaving hadden gegeven via de magische zang van de dichters. In *Heinrich von Ofterdingen* wordt ernaar verwezen, wanneer de kooplieden in hoofdstuk II vertellen over de oude Griekse tijden, toen er nog dichters waren (zoals Orpheus en Amphion) ‘die met de vreemde klank van wonderbaarlijke instrumenten het geheime leven van de wouden, de in de stammen verborgen geesten opwekten, in woeste, kale streken het dode planten zaad tot leven riepen en bloeiende tuinen deden ontstaan, wrede dieren temden en verwilderde mensen orde en fatsoen bijbrachten en zachtmoedige neigingen en vreedzame kunsten in hen aanwakkerden, onstuimige rivieren in milde wateren veranderden en zelfs de meest dode stenen tot regelmatige, dansende bewegingen brachten. Zij schijnen zowel waarzeggers als priesters, wetgevers en artsen te zijn

geweest...?.

Met behulp van de filosofie kon deze allengs tot cliché gesleten gedachte worden gemoderniseerd - doordat de poëzie in de filosofische reconstructie van de wereld een cruciale plaats kreeg toegewezen. Dat begint al bij Kant, die in zijn *Kritik der Urteilkraft* (1790) het domein van de esthetica aanwees als de verbindende schakel tussen de objectieve wereld van de wetenschappelijke kennis en de subjectieve wereld van de morele vrijheid. Maar ook in de wetenschappelijke kennis, die alleen mogelijk was van de wereld zoals die aan onze waarneming verscheen, school een subjectief element, aangezien de verschijnselen altijd al, a priori, waren aangepast aan de mogelijkheden en grenzen van ons kenvermogen.

Waarom die twee werelden dan niet samengevoegd, vroeg Fichte zich af, op zoek naar een systeem met één ultieme oorzaak, en in zijn *Wissenschaftslehre* (waarvan tal van versies zijn verschenen) riep hij de subjectiviteit als zodanig uit tot oorsprong en fundament. Zo werd het 'Absolute Ik' geboren en kreeg de natuur waarvan het zich onderscheidde de status van een 'Niet-Ik'. De grote taak van de mensheid (en de motor van de geschiedenis) werd het vervolgens om dit 'Niet-Ik' in het Ik terug te voeren, en wel met behulp van rationele reflectie: een 'rationalisering' of 'humanisering' en in laatste instantie ook een 'moralisering' van de natuur was het – oneindige - doel van de geschiedenis.

In zijn aantekeningen begroet Novalis Fichte's ideeën (die hij vooral in de jaren 1795-1796 uitputtend heeft bestudeerd) als een filosofie van de vrijheid en als een aansporing om zelf te denken. Aan dat laatste heeft hij geestdriftig gehoor gegeven, met als resultaat het inzicht dat Fichte's 'Ik' in wezen een 'fictie' was, geen absolute zekerheid of ontwijfelbaar fundament maar een willekeurig beginpunt, dat pas dankzij de creativiteit van de verbeeldingskracht (die overigens ook bij Fichte een kapitale rol vervult) zo'n wereldomspannende betekenis had kunnen krijgen. Wat was die creativiteit van de verbeeldingskracht anders dan een vorm van 'poëzie'? Vandaar dat Novalis een paar jaar later kan schrijven dat de dichter slechts de 'hoogste graad van de denker' was. De filosofie, als gevolg van Kants transcendentale kritiek van het menselijke kenvermogen niet meer in staat om absolute principes of grondslagen te vinden, was aangewezen op de poëzie om ze dan maar te creëren: als noodzakelijke ficties of - om met Kant te spreken - als 'regulatieve ideeën', die niet zozeer een zekerheid garandeerden als wel een opdracht inhielden.

'Veronderstelling van het ideaal, van het gezochte, is de manier om het te vinden', schrijft Novalis, die dit principe ook op zijn geloof in Sophie's postume aanwezigheid toepaste: 'Doordat ik geloof dat Sophietje om mij heen is en verschijnen kan en doordat ik naar dit geloof handel, daardoor is zij ook om mij heen'. Wetenschap was in zijn ogen 'slechts de ene helft, geloven de andere'. Maar van de poëzie ontving het geloof zijn object. Voor het geheel dat volgens dit creatieve illusionisme kon ontstaan, een geheel zonder metafysische basis, bedacht hij een prachtig beeld: een groep 'spelende personen die zonder stoelen, ieder op de knie van de ander, in een kring gaan zitten'.

Alleen het geheel mocht 'reëel' heten, alles daarbinnen bleef 'relatief'.

Daarom was het zaak de horizon van die wonderlijke combinatie van filosofie, poëzie en geloof zo ruim mogelijk te maken. Alles kwam aan op de 'liefde', aldus Novalis; en de grootste liefde zou tenslotte de gehele wereld omvatten. Zo was het mogelijk om uit elk willekeurig ding 'alles' te maken, het maakte immers niet uit waar je begon: alles kon dienen als de 'eerste schakel van een oneindige reeks – de aanvang van een oneindige roman'.

In deze door Kant en Fichte geïnspireerde visie ligt de poëzie, zij het in een zeer ruime betekenis van het woord die teruggaat op het oorspronkelijke Griekse *poiesis* (*maaksel*), ten grondslag aan de wereld zoals we die kennen en ervaren: iedereen is een beetje een 'dichter'. De wereld is, zoals alle poëzie, een product van de geest, een product van de verbeelding, wat weer als consequentie heeft dat het mogelijk moet zijn om via de poëzie de wereld ook te veranderen. Anders gezegd: de poëzie wordt voor Novalis de revolutionaire weg naar een andere, een betere wereld.

In een van zijn beroemdste *Athenaeums-Fragmente* noemt Friedrich Schlegel de Franse Revolutie, Fichte's *Wissenschaftslehre* en Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (waarover straks meer) de 'grootste tendensen van het tijdperk'. Bedoeld zijn de jaren negentig van de achttiende eeuw, de jaren van opkomst en bloei van de *Frühromantik*, jaren waarin opeens alles mogelijk leek, getuige de drie revolutionaire 'tendensen' die respectievelijk de politiek, de filosofie en de literatuur bestrijken. Met alle drie de gebieden hield Novalis zich als 'dichter' bezig, gedreven door een hoopvol vertrouwen dat hij al in een brief aan Schlegel uit 1794 had uitgesproken: 'Er verwerklijken zich dingen, die tien jaar geleden nog naar het filosofische gekkenhuis zouden zijn verwezen'. Het zou onjuist zijn dit vertrouwen óók als een uiting van wereldvreemdheid te beschouwen; het was eerder een aanwijzing voor de intense betrokkenheid van deze vroege romantici bij de grote kwesties van hun tijd.

Dat wil niet zeggen dat Novalis - afgezien van zijn pleidooi voor een 'poëtische staat' in *Glauben und Liebe*, naar aanleiding van de troonsbestijging van het Pruisische koningspaar Friedrich Wilhelm III en Luise - zich concreet en gedetailleerd met de politiek heeft ingelaten. In het over honderden zelfstandige staten en staatjes verdeelde Duitsland zou dat ook niet eenvoudig zijn geweest. Een nationaal centrum, waar alle politieke activiteit was geconcentreerd en waar een verandering had kunnen inzetten, bestond eenvoudigweg niet. De Duitse romantici moesten de verwerklijking van hun revolutionaire verlangens wel in het 'poëtische' of 'esthetische' vlak zoeken. Maar dat is niet het enige: hun keuze voor een esthetische of poëtische revolutie kwam ook voort uit hun kritiek op de Franse Revolutie en haar ontsporing in grof geweld en terreur - en uit hun kritiek op de eenzijdigheid van het Verlichtingsdenken, waaraan zij die ontsporing toeschreven.

Eenzijdig was de Verlichting, waar zij zich alleen liet leiden door verstandelijke calculaties van nut en eigenbelang, en waar de natuur werd gereduceerd tot een louter mechanisch raderwerk. Wat Max Weber later de 'onttovering van de wereld' zou noemen, weigerden de romantici te accepteren. De reductie van de natuur tot materie en beweging 'maakte de oneindige scheppende

muziek van het heelal tot het eentonig klapperen van een enorme molen, die door de stroom van het toeval gedreven werd en erop dreef; een molen op zichzelf, zonder bouwmeester en zonder molenaar; eigenlijk een waar perpetuum mobile: een molen die uit zichzelf maalt', schrijft Novalis in *Die Christenheit oder Europa* uit 1799.

Omdat 'geloof en liefde' hadden moeten wijken voor 'weten en hebben' was alle 'poëzie' uit de wereld verdwenen. De onttovering, het verval van het 'heilige gevoel' én van de 'kunstzin', was dus een gevolg van de secularisering, maar door die zelfde secularisering zou ook de tegenbeweging worden uitgelokt. Zo werkte de dialectiek van de geschiedenis: 'Ware anarchie is het levensbeginsel van de religie', betoogt Novalis, 'Uit de vernietiging van al het positieve heft zij haar glorierijke hoofd als een wereldstichtster omhoog'. De eerste tekenen van deze 'nieuwe wereldbezieling' waren in Duitsland al te zien: in de romantische poëzie en in de filosofie van het Idealisme, en voor de toekomst voorspelt Novalis niets minder dan een alomvattende regeneratie, met als resultaat: 'een universele identiteit, een nieuwe geschiedenis, een nieuwe mensheid' oftewel 'een nieuwe gouden tijd'.

Het lijkt nu misschien alsof de religie de fakkel heeft overgenomen van de poëzie, maar beide zijn bij Novalis nauwelijks van elkaar te scheiden. In elk geval zouden ze niet van elkaar gescheiden mogen worden. Wat de religie in de Oudheid was geweest, zou zij nu opnieuw moeten worden: 'praktische poëzie', merkt Novalis op in een van zijn vele notities. Daar lezen we ook dat religie bestaat uit 'een mengsel van poëzie en deugd'. In *Bliithenstaub* stelt hij: 'Dichter en priester waren in het begin één, en pas latere tijden hebben ze gescheiden. De ware dichter is echter altijd priester, net zoals de ware priester altijd dichter is gebleven. En behoort de toekomst deze oude toestand der dingen niet weer te herstellen?'

Het is een retorische vraag: de toekomst die Novalis zich wenst grijpt altijd terug naar het verleden. Zijn historische dialectiek heeft een onmiskenbaar cyclisch trekje. Maar er is nooit sprake van een letterlijke herhaling. Het blijft een zaak van de poëzie, die dankzij de 'toverstaf van de analogie' het vermogen bezit verleden en toekomst met elkaar te verbinden. Zo is het ook in *Die Christenheit oder Europa*: de verdwenen religieuze eenheid van de Middeleeuwen, die door de spreker wordt verheerlijkt, biedt hooguit een gelijkenis met of een model voor de gewenste en voorspelde harmonie van de toekomst.

Het is dan ook onzinnig dat men deze rede, toen hij in 1826 voor het eerst werd gepubliceerd, heeft opgevat als een manifest ten gunste van de 'Heilige Alliantie': niet alleen moest deze reactionaire vorstenbond nog worden opgericht toen Novalis zijn tekst schreef, ook is het onjuist om de analogie met het middeleeuwse christendom te interpreteren als een pleidooi voor een katholiek of anderszins orthodox reveil. In een notitie uit dezelfde periode noemt Novalis het christendom nota bene een 'volstrekt historische religie', die 'overgaat in de natuurlijke religie van de moraal, de artistieke religie van de poëzie oftewel de mythologie'. Dat suggereert hoe we de religie in de *Europa*-rede het beste kunnen bezien: als een equivalent van de 'nieuwe mythologie' die Friedrich Schlegel en Schelling in deze jaren van de dichters verlangden en die het culturele middelpunt

moest worden voor de ook naar hun overtuiging op handen zijnde regeneratie van de mensheid.

Zoals de dichters in de vroegste tijden op influistering van de goden de beschaving op aarde hadden gebracht, zo zouden de dichters opnieuw, maar nu op eigen creatieve kracht en gesteund door de nieuwste filosofische inzichten, deze rol vervullen voor de na Verlichting en Revolutie in crisis geraakte mensheid - 'want de poëzie vormt de mooie maatschappij, de wereldfamilie, de mooie huishouding van het universum'. Hoe dat in zijn werk kon gaan heeft Novalis verbeeld – op uiteraard zeer poëtische wijze – in *Heinrich von Ofterdingen*.

Heinrich von Ofterdingen moest, zoals Novalis schrijft in een brief aan Tieck van 23 februari 1800, een 'apotheose van de poëzie' worden. Als zodanig was het boek bedoeld als een polemische reactie op Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (1795-1796), de roman die de dichters en denkers van de *Frühromantik* meer dan welke ook hebben bewonderd. Ook Novalis. Volgens zijn biograaf Just kende hij de tekst nagenoeg uit zijn hoofd. Niet minder groot was de bewondering voor Goethe zelf. In *Bliithenstaub* wordt hij 'de ware gouverneur van de poëtische geest op aarde' genoemd, elders 'de eerste fysicus van zijn tijd'. De bewondering hoeft niet te verbazen, want met zijn veelzijdigheid en zijn invloed, zowel in de kunst als in de wetenschap en de politiek, was Goethe natuurlijk voor jonge ambitieuze romantici als Novalis een benijdenswaardig voorbeeld.

Maar begin 1800, wanneer hij aan zijn eigen roman is begonnen, blijkt er van de waardering voor *Wilhelm Meister* weinig meer over te zijn. In de hierboven genoemde brief aan Tieck schrijft Novalis niet te begrijpen dat hij zo lang 'blind' heeft kunnen zijn; *Wilhelm Meister*, voordien nog geprezen om zijn 'romantische' kwaliteiten, is niets minder dan een 'Candide tegen de poëzie'. In zijn privé-notities wordt dat nader toegelicht: '*Wilhelm Meisters Lehrjahre* is in zekere zin volstrekt prozaïsch – en modern. Het romantische gaat erin ten gronde – ook de natuurpoëzie, het wonderbaarlijke. Hij gaat slechts over gewone menselijke dingen – de natuur en het mysticisme zijn geheel vergeten. Het is een gepoëtiseerd burgerlijk en huiselijk verhaal. Het wonderbaarlijke wordt erin uitdrukkelijk, als poëzie en *Schwärmerei*, behandeld. Artistiek atheïsme is de geest van het boek. Zeer veel economie – met prozaïsche, goedkope stof een poëtisch effect bereikt'. Bij Goethe wint de 'economie' (niet alleen in de manier van schrijven, maar ook in de geest van het verhaal: Wilhelm kiest tenslotte voor een solide, adellijk en gefortuneerd 'huishouden' met Nathalie) het van de poëzie – in *Heinrich von Ofterdingen* is het vanzelfsprekend precies omgekeerd.

Het verschil blijkt al meteen uit de situering van de roman in de late Middeleeuwen (*Wilhelm Meister* speelt in de eigen tijd), die Novalis de gelegenheid biedt om over zijn verhaal een idealiserend 'poëtisch' waas te leggen. Anders dan in *Die Christenheit oder Europa* zijn de Middeleeuwen nu niet meer het ideale model voor de toekomst, maar als 'overgangstijd' blijken ze wèl zeer gunstig te zijn voor

de dichters: bij voorkeur in dit soort 'schemering' worden ze geboren.

Zo'n dichter, van wie we de 'geboorte' oftewel het ontwaken mogen volgen, is de hoofdpersoon. Geen historisch personage, maar een dichter die voorkomt in de anonieme middeleeuwse gedichtencyclus *Der Sängerkrieg auf der Wartburg* (dertiende eeuw), waarbij Walther von der Vogelweide en Wolfram von Eschenbach onder meer Heinrichs tegenstanders zijn. Overigens is Novalis zijn held waarschijnlijk tegengekomen in een andere bron, in Johannes Rothe's vijftiende-eeuwse *Cronico Thuringae*, die hij had bestudeerd in de bibliotheek van een bevriende geleerde, terwijl hij voor de Salinen op inspectiereis was in Artern, aan de voet van de met zoveel legendes omgeven Kyffhäuserberg. In de kroniek van Rothe wordt Ofterdingen namelijk gespeld als Afterdingen, net als in Novalis' manuscript – Schlegel en Tieck hebben bij hun editie van de roman aan de correcte spelling de voorkeur gegeven.

De handeling van het eerste en enige voltooide deel van de roman begint letterlijk met Heinrichs ontwaken, voorafgegaan door een droom die hem in geheimzinnige beelden (de 'machtige straal die als uit een fontein opsteeg', het baden in een 'bekken dat in oneindige kleuren golfde en trilde', de 'hoge lichtblauwe bloem' in de blaadjes waarvan 'een teder gezicht zweefde') zijn toekomst, zijn roeping als dichter voorspiegelt. Heinrich begrijpt er nog niet veel van, behalve dan dat de droom zijn 'onuitsprekelijk verlangen' bevestigt naar de blauwe bloem, waarover 'een vreemdeling' heeft verteld. In dat verlangen blijkt al meteen de polemie met Goethe's 'economie', want nog vóór zijn droom realiseert Heinrich zich dat hij deze blauwe bloem wil in plaats van niet nader genoemde 'schatten': 'alle hebzucht is mij vreemd'.

Dat geldt voor meer personages in de roman. De oude mijnwerker bijvoorbeeld in hoofdstuk vijf, voor wie de edelmetalen die hij heeft opgegraven geen waarde meer hebben 'als ze koopwaar zijn geworden', of de kluizenaar in hetzelfde hoofdstuk. Ook de kooplieden, die Heinrich en zijn moeder begeleiden op hun reis naar Augsburg, hebben niets van meedogenloze geldwolven. De Middeleeuwen mogen dan in deze roman niet het ultieme ideaal belichamen, ze vormen wel een geïdealiseerd contrast met de eigen tijd, die ook even ter sprake komt. Tegenover de 'lieflijke armoede' van het verleden, met zijn 'romantische' clair-obscur, staat het 'eenvormige, minder sprekende beeld van het algemene licht' (*allgemeinen Tages* in het Duits), dat bij de 'nieuwere, meer welvarende tijd' hoort. De Middeleeuwen zijn, kortom, aantrekkelijker dan de eeuw van de Verlichting. Maar die eeuw dient zich in de gedaante van diezelfde kooplieden en van Heinrichs vader (die in zijn jeugd het aanbod van de blauwe bloem had versmaad) toch ook al een beetje aan.

Typerend is de scepsis van de vader ten aanzien van de droom ('bedrog'), terwijl Heinrich de droom graag wil zien als 'een belangrijke scheur (...) in het geheimzinnige gordijn dat met duizend plooiën in ons innerlijk valt'. Denk ook aan de kritiek van de kooplieden op Heinrichs leermeester, de hofkapelaan, van wie zij vinden dat hij zich iets te veel bezighoudt met de 'bovenaardse wereld' om nog nuttig te kunnen zijn voor de 'aardse wereld'. Heinrich is het niet met hen eens en

verdedigt zijn leermeester. Volgens hem zijn er twee zeer verschillende 'wegen' om kennis van de 'menselijke geschiedenis' op te doen: de moeizame weg van de 'ervaring' en de 'onmiddellijke' weg van wat we voor het gemak de intuïtie zullen noemen, waarnaar Heinrichs voorkeur lijkt uit te gaan. De kooplieden kunnen het niet volgen, maar voelen wel goed aan waar het verschil ligt, als ze tegen hem zeggen: 'U hebt aanleg om dichter te worden'. Van de 'geheimen van de dichters' weten zij immers niets, hoewel ze graag – op reis en na het werk - naar hun liederen en verhalen luisteren. De 'magische kracht' van de poëzie heeft op hen zijn uitwerking niet gemist, zij het wel, zo blijkt, in een prozaïsche verdunning. Van de 'gezangen' waarvan ze hebben genoten is hun niets bijgebleven, maar twee 'verhalen' kunnen ze nog wel reproduceren.

In beide verhalen draait het om het belang van de poëzie, zoals in de hele roman. Het allegorische verhaal over de legendarische zanger-dichter Arion (die met zijn lied de hele natuur, inclusief vissen en zeemonsters, weet te ontroeren en zo zijn leven redt) onderstreept de orfische 'magie' van de dichtkunst, terwijl de zeerovers (die zich voor Arions zangkunst hebben afgesloten) demonstreren hoeveel tweespalt en rampspoed er kan ontstaan, als aan hebzucht de voorkeur wordt gegeven boven poëzie. Iets complexer is het Atlantis-verhaal, dat het gehele vierde hoofdstuk in beslag neemt. Ditmaal vinden we een meer specifieke - wederom allegorische - uitwerking van het hoofdthema van de roman en van Novalis' romantische dichterschap: de regeneratie van de mensheid door de poëzie.

Het probleem in het koninkrijk (dat pas in de laatste regel 'Atlantis' blijkt te heten) is dat de koning zoveel van poëzie houdt en zoveel van zijn mooie dochter, als 'de zichtbare ziel van die heerlijke kunst', dat geen enkele huwelijkskandidaat haar meer waardig wordt geacht. Met als gevolg dat de monarchie dreigt uit te sterven. De oplossing komt van buiten, wanneer de prinses in het bos een jongeling ontmoet en er na enige tijd alsnog een troonopvolger wordt geboren. Onwettig en met een dichter als vader, een buitenstaander bovendien, overeenkomstig de gedachte (die meer dan eens in *Heinrich von Ofterdingen* wordt uitgesproken) dat dichters altijd 'nomaden' en 'vreemdelingen' zijn. Maar in dit verhaal wordt dat buitenstaanderschap ook weer opgeheven, doordat de jongeling zich als echtgenoot en vader in de orde van het koninkrijk voegt, waarna het leven 'alleen nog maar één prachtig feest' heet te zijn. Met andere woorden: zodra de poëzie volledig geïntegreerd is, kan de 'gouden tijd' aanbreken.

Via deze verhalen, maar ook via dromen, gesprekken, ontmoetingen en niet te vergeten via de vele liederen die worden gezongen, leert Heinrich steeds beter begrijpen wat poëzie is en kan zijn. In diverse gedaanten passeert zij de revue: als oorlog bij de kruisridders (in het gesprek met Klingsohr uitgebreid tot de 'godsdienstoorlog' en de bij uitstek poëtisch geachte oorlog die voortkomt 'uit de haat tussen naties'); als trots van het Morgenland bij de door de kruisvaarders gevangengenomen Zulima; als natuur bij de oude mijnwerker, die onder de grond haar 'verborgen schatkamers' opent; als geschiedenis bij de kluizenaar in de grot, die Heinrich leert dat ook elke geschiedschrijver een 'dichter' moet zijn. De dichter Klingsohr, met wie Heinrich in Augsburg kennis maakt en wiens leerling hij wordt,

nadat Klingsohr in hem de 'geboren' dichter heeft herkend, somt het bovengenoemde rijtje op en zegt dan: 'In de nabijheid van de dichter springt de poëzie overal te voorschijn'. Dankzij Klingsohrs dochter Mathilde kan ook de liefde aan het rijtje worden toegevoegd. Het blijkt háár gezicht te zijn dat Heinrich in zijn droom tussen de blaadjes van de blauwe bloem heeft gezien. Voor hem wordt zij 'de zichtbare geest van het lied', zijn 'eeuwige' inspiratiebron, net zoals Sophie von Kühn dat volgens Tieck voor Novalis was geweest.

Van groot belang is het gesprek tussen Heinrich en Klingsohr, dat zich uitstrekt over de hoofdstukken zeven en acht. Klingsohr, de ervaren dichter, legt de nadruk op kennis en vakmanschap. De wetenschappelijke en de poëtische benadering van de natuur zouden gecombineerd moeten worden. Alleen dan zal de dichter in staat zijn de toppen van zijn kunnen te bereiken. Tegen de kampioenen van de 'geniale' inspiratie (de voorgaande generatie van de *Sturm und Drang*) zegt Novalis, bij monde van Klingsohr: 'Geestdrift zonder verstand is nutteloos en gevaarlijk (...) Poëzie wil bij voorkeur bedreven worden als strenge kunst'. Men heeft Klingsohr wel met Goethe vergeleken, de dichter van het 'klassieke' maatgevoel en de zelfbeperking, maar ook buiten de roman zijn Klingsohrs opvattingen terug te vinden bij Novalis. In een van zijn aantekeningen schrijft Novalis bijvoorbeeld 'dat men door koud, technisch verstand en morele zin eerder tot ware openbaringen komt dan door fantasie, die ons slechts naar het spokenrijk (...) lijkt te voeren'. Van kennis van de natuur, getuige zijn inspanningen om in 1798-1799 een alternatieve 'encyclopedie' samen te stellen, en zelfs van macht over de natuur, zij het bij voorkeur langs 'magische' weg (het ideaal was een 'huwelijk tussen geest en natuur'), was hij allerminst afkerig.

Heinrich neemt alle goede raad gretig in zich op, net als al het andere dat hem tijdens de reis overkomt. Onwillekeurig krijgt *Heinrich von Ofterdingen* de trekken van een echte *Bildungsroman* – wat dit betreft minder de tegenhanger dan het evenbeeld van Goethe's *Wilhelm Meister*. Novalis had bovendien gewild dat zijn boek door dezelfde uitgever en in dezelfde vorm zou worden gepubliceerd. Toch is de roman bij nader inzien veel méér, en daardoor ook iets heel anders, dan een *Bildungsroman*. Toen hij voor het eerst plannen maakte voor een eigen roman, na Friedrich Schlegels *Lucinde* (1799) te hebben gelezen, schreef Novalis aan Caroline Schlegel, de vrouw van Friedrichs broer August Wilhelm, dat zijn roman (die toen nog de omvang van 'een hele bibliotheek' zou krijgen - aan ambitie heeft het hem nooit ontbroken) de 'Leerjaren van een natie' zou bevatten. Onmiddellijk verbetert hij zich: 'Het woord *leerjaren* is onjuist, het drukt een bepaald *waartoe* uit. Bij mij zal het echter niets anders dan *overgangsjaren* van het oneindige naar het eindige betekenen'.

Er is veel over gespeculeerd wat dit precies zou kunnen inhouden. Novalis is een schrijver die, vanwege zijn vaak tegenstrijdige notities, bij uitstek tot speculeren uitnodigt. In dit geval kan een notitie uit ongeveer dezelfde tijd misschien helpen. Daarin omschrijft hij het romangenre als de 'realisering van een idee', met de

toevoeging (die duidelijk maakt dat hij de door het verstand nooit met begrippen vast te pinnen 'ideeën' van Kant op het oog had): 'Maar een idee is niet in één zin te vatten. Een idee is een oneindige reeks van zinnen, een irrationele grootheid...'. Niettemin geloofde hij, zoals alle romantici, dat deze oneindige grootheid in de 'eindige' vorm van de roman kon worden uitgebeeld, dankzij symboliek, allegorie of ironie. En dan wordt het een stuk minder raadselachtig wat hij in zijn brief aan Caroline zal hebben bedoeld.

Het werpt een ander licht op *Heinrich von Ofterdingen*. De roman behoudt strikt genomen de trekken van een *Bildungsroman*, maar tegelijkertijd gebeurt er ook iets heel anders, iets wat je zou kunnen omschrijven als: het in werking zetten van de poëzie. We lezen niet alleen een verhaal over Heinrichs ontwikkeling tot dichter, we zien ook hoe de poëzie zich langzaam maar zeker van het verhaal meester maakt. Dat gaat gelijk op met het ontwaken van Heinrichs dichterschap, dat voorafgaat aan de vakmatigheid die Klingsohr hem moet bijbrengen. Het vakmanschap is één ding (hoewel de gedichten binnen de roman steeds geraffineerder van vorm worden), voor waarachtig poëtisch genie is ook nog iets ander nodig, dat onmogelijk kan worden aangeleerd. Als dichter word je 'geboren'. Het dichterschap heeft daarom een nog veel belangrijker innerlijke dimensie. Dat snappen zelfs de kooplieden, die zeggen dat bij de poëzie - anders dan bij de overige kunsten - alles zich 'van binnen' afspeelt.

Een van de beroemdste fragmenten uit *Blüthenstaub* luidt: 'Naar binnen gaat de geheimzinnige weg. In ons, of nergens, is de eeuwigheid met haar werelden, het verleden en de toekomst'. Dat is precies wat Heinrich ervaart, naar mate hij de dichter in zichzelf ontdekt: wat hij moet worden is hij in feite al. De toekomst die hij als 'vermoeden' voor zich ziet, wordt tegelijkertijd door zijn 'herinnering' uit een heel ver verleden opgediept. Het is geen toeval dat zoveel van de liederen die hij hoort hem ergens bekend voorkomen, ook al weet hij feitelijk nog niets van de dichtkunst. In een intieme, persoonlijke context komen we hier Novalis' historische dialectiek weer tegen, inclusief haar cyclische vorm: de toekomst die op ander of hoger plan het verleden herhaalt. Maar de beide uiteinden liggen buiten de geschiedenis, in de 'eeuwigheid', die de dichter in zichzelf kan aanboren en die ooit de geschiedenis zal vervangen: als het 'gouden tijdperk', waarvan de poëzie de terugkeer moet bewerkstelligen.

Haar taak is het om de wereld te poëtiseren of, zoals Novalis het noemt in zijn meest programmatische notitie: 'De wereld moet geromantiseerd worden. Zo vindt men de oorspronkelijke zin terug (...) Doordat ik het alledaagse een hoge betekenis, het gewone een geheimzinnig aanzien, het bekende de waardigheid van het onbekende en het eindige een oneindige schijn geef, romantiseer ik het. Omgekeerd is de operatie voor de het hogere, onbekende, mystieke, oneindige (...) Dat krijgt een gangbare uitdrukking'.

Van beide 'operaties' zijn voorbeelden te vinden in de roman. Neem de vanzelfsprekendheid waarmee het verhaal over de kluizenaar in de grot, compleet met grafmonument, wordt verteld. Of neem het geheimzinnige boek dat Heinrich bij hem aantreft, het boek waarvan de illustraties zijn eigen levensgeschiedenis

vertellen en dat in feite het boek is dat de lezer op datzelfde moment leest, óók een 'romantiserend' effect trouwens: Heinrich is gefascineerd, dat wèl, maar erg veel verbazing wordt er niet aan besteed. Het wonderbaarlijke is min of meer 'gewoon' in Novalis' Middeleeuwen.

Het mooist zijn de voorbeelden van de andere operatie, waarbij het omgekeerde parcours wordt gevolgd: het droomlandschap van het bos, waarin Heinrich terecht komt op weg naar de grot en waaruit plotseling het visioen oprijst van zijn kamertje en van de kathedraal, van de oertijd en van een toekomst vol 'engelenkinderen'. Of het visioen van de 'klinkende boom vol gouden vruchten', dat het feest bij zijn grootvader in één klap in het aardse paradijs lijkt te veranderen. Door de realiteit van de vertelling schemert even een tweede werkelijkheid heen, om dan weer te verdwijnen. Maar niet zonder een spoor na te laten, zowel in Heinrich als in de roman: beiden krijgen diepte, onder het oppervlak blijkt een heel andere dimensie schuil te gaan. 'De hogere wereld is dichterbij ons dan we gewoonlijk denken. Reeds hier leven wij in haar en wij zien haar innig met de aardse natuur verweven', kan Heinrich weldra tot zijn Mathilde zeggen.

Je moet er oog voor zien te krijgen. Daarbij helpt de poëzie, die in staat is 'datgene wat buiten de wereld ligt in de taal (te) openbaren' en die 'de verheffing van de mens boven zichzelf tot doel heeft. Het 'gouden tijdperk', verzonken in de oertijd en pas na het einde van de geschiedenis bestemd om terug te keren, ligt óók permanent binnen handbereik, zij telkens slechts voor even, in de sublieme poëtische ervaring.

In het gesprek met de arts Sylvester in het tweede deel van de roman wordt aan de poëzie (zoals aan elke verschijningsvorm van het 'sublieme') uitdrukkelijk een morele betekenis toegekend. Van Klingsohr, de geniale vakman, heeft Heinrich te horen gekregen dat 'niet de stof (...) het doel (is) van de kunst maar de uitvoering' – Sylvester leert hem dat 'de ware geest van de fabel (oftewel de poëzie, A.H.) een vriendelijke vermomming (is) van de geest der deugd'. Het centrale 'orgaan' (naar analogie van Hemsterhuis' *organe moral*) wordt nu het 'geweten', de 'plaatsvervanger van God op aarde' volgens Sylvester: 'Het geweten is het meest eigen wezen van de mens, in volle verheerlijking; het is de hemelse oermens'. Het geweten waarvan het 'wezen' niet uit te leggen is, net zo min als het wezen van de dichtkunst, en dat ontstaat als je het begrijpt.

Om misverstanden te voorkomen: Novalis houdt geen pleidooi voor moralisme in de poëzie, hij stelt alleen dat ware poëzie, geïnspireerd door het geweten, per definitie een heilzaam effect heeft. Dankzij de poëzie van het geweten wordt de deugd als het ware iets gewoons, een kwestie van gevoel (of zoals Novalis het noemt: van 'gemoed') meer dan van kennis of rationele beslissing. Novalis' gewetensvolle gemoed is een familielid van de *schöne Seele*, die Schiller als alternatief voor Kants strenge plichtethiek had ontworpen in *Über Anmut und Würde* (1793) en waaraan Goethe in *Wilhelm Meister* een apart 'Boek' wijdt, dat Novalis zeer kon waarderen en nooit in zijn kritiek op de roman heeft betrokken.

Een wereld waarin iedereen op een dergelijke manier zijn geweten volgt, zo'n wereld is het 'gouden tijdperk'. Iedereen leeft er in harmonie met zichzelf en met

zijn medemensen, evenals met de rest van de natuur, die niet meer als iets vreemds wordt ervaren, als een te beheersen object, maar als een vertrouwd 'thuis', waar de dieren, de planten en de stenen elkaar en de mensen toespreken in een soort kosmische communicatie. Naar dat thuis is de mensheid volgens Novalis op weg. 'Waar gaan we eigenlijk heen', vraagt Heinrich aan het meisje Cyane. 'Steeds naar huis'. Wat is filosofie, vraagt Novalis in een van zijn notities: 'Filosofie is eigenlijk heimwee – drang overal thuis te zijn'. Overal, omdat dankzij deugd en geweten, dankzij poëzie en liefde alles met alles samenhangt ('Eén in alles, 't al in één') binnen het oneindige geheel van het 'gouden tijdperk'.

In het tweede deel van *Heinrich von Ofterdingen* had de terugkeer van dit 'gouden tijdperk' moeten plaatsvinden, nadat Heinrich een reeks fantastische avonturen zou hebben beleefd – de bekrachtiging van zijn dichterlijke initiatie in het eerste deel. Dat eerste deel heet 'De verwachting', de verwachting die is gewekt door het geleidelijk ontwaken van zijn dichterschap, een intiem avontuur; daarop moest in het tweede deel, 'De vervulling', de actie in de grote buitenwereld volgen. Behalve dichter zou Heinrich nu ook 'held' worden, een combinatie die hem volgens Klingsohr tot een 'door God gezondene' zou hebben gemaakt. Alle poëzie waarmee hij in het eerste deel had kennisgemaakt (oorlog, geschiedenis, natuur, het Morgenland en nog veel meer), zou hij aan den lijve ondervinden.

Alleen de liefde blijkt al naar gene zijde te zijn overgegaan, want uit het enige hoofdstuk dat Novalis van deel II heeft geschreven, moeten we opmaken dat Mathilde gestorven is. Vanuit een boom (waar zij woont met haar kind Astralis, dat zich - voorafgaand aan dat eerste hoofdstuk - in een gedicht mag voorstellen) spreekt zij Heinrich ('de pelgrim') toe en verzekert hem dat zij bij hem is, waarop hem een visioen van de gelukzalige toekomst deelachtig wordt, dat alle smart uitwist. Net als voor Novalis na het overlijden van Sophie, wordt voor Heinrich de dood 'een hogere openbaring van het leven'. Als een echte dichter komt hij nu 'ver buiten het heden te staan', veranderd in een 'vreemdeling' op weg naar een thuis dat niet meer tot deze wereld behoort, bevoegd om na alle avonturen eindelijk de 'blauwe bloem' te plukken.

Onderweg zou de wereld wel steeds 'sprookjesachtiger' worden, zoals in het ene hoofdstuk van deel II al te merken is; de roman zou 'geleidelijk in een sprookje overgaan', aldus Novalis in een brief aan Friedrich Schlegel. In zijn notities lezen we: 'Achter de poëtisering van de wereld – fabricage van de sprookjeswereld' en 'Alle sprookjes zijn slechts dromen van die thuiswereld (*heimathlichen Welt*), die overal en nergens is'. Als 'canon van de poëzie' was het sprookje het meest geschikt voor de uitbeelding van de terugkeer van het 'gouden tijdperk', waarop de roman volgens de plannen van Novalis (en volgens Tiecks samenvatting daarvan) had moeten uitlopen.

Novalis heeft zijn plannen niet meer kunnen uitvoeren. Een voorproefje van wat hem voor ogen moet hebben gestaan vinden niettemin we aan het slot van deel I:

het sprookje van Klingsohr, door deze op jonge leeftijd geschreven, iets waarvan het naar zijn zeggen 'nog duidelijk de sporen' draagt. Iedereen zal het ermee eens zijn dat dit sprookje (gemodelleerd naar het 'Märchen' in Goethes raamverhaal *Unterhaltungen deutscher Ausgewanderten* uit 1795 – begin een polemiek tegen Goethe en je raakt hem niet meer kwijt) het meest raadselachtige, meest chaotische onderdeel vormt van *Heinrich von Ofterdingen*. Ook als allegorie is het veel lastiger te duiden dan de Arion- en Atlantis-verhalen. In de sprookjeswereld behoort alles nu eenmaal 'wonderbaarlijk, geheimzinnig en onsamenhangend' te zijn, schrijft Novalis: een 'algemene anarchie'.

Toch is veel van die 'anarchie' kunstige schijn. Niet voor niets zegt Klingsohr dat 'de chaos in elk dichtwerk door de regelmatige sluier van de orde heen moet schemeren'. Misschien is het hier een beetje uit de hand gelopen. Maar met de nodige aandacht en een goed commentaar valt er wel degelijk wijs uit te worden. De grote lijn van het verhaal is zelfs gemakkelijk te ontwarren.

Het begint met de introductie door een oude 'held' van het bevroren koninkrijk van koning Arctur en koningin Sophie, die een dochter hebben die Freya heet; en aan het eind wordt dit koninkrijk ontdooid, waarna het 'eeuwige lentefeest (de lente is het enige seizoen in het 'gouden tijdperk') een aanvang kan nemen. Het patroon is inmiddels bekend. Overal, op de meest onverwachte momenten, duikt het op als een telkens herhaalde (herinnerde) belofte; een vermenigvuldiging van perspectief die aan een spiegelpaleis doet denken. Maar de terugkeer van het 'gouden tijdperk' heeft ditmaal meer voeten in de aarde dan anders. Die terugkeer gaat gepaard met een duizelingwekkende hoeveelheid metamorfosen, onder het motto: 'De scènes wisselden onophoudelijk en vloeiden ten slotte samen tot één grote geheimzinnige voorstelling'.

Behalve het bevroren koninkrijk van koning Arctur zijn er nog twee werelden: het huishouden van de vader en de moeder, dat op zeker moment laaghartig wordt overgenomen door de inwonende schrijver, en de onderwereld waar, bewaakt door de sfinx, de Schikgodinnen ('de oude zusters') hun fatale draden spinnen en doorknippen. Tussen deze beide werelden, en tussen de schrijver en de overige huisgenoten, gaat het 'gevecht van de poëzie met de onpoëzie', dat overigens niet wordt gevoerd door de vader en de moeder maar door hun zoon Eros en - vooral - door diens zoogzusje Fabel, geboren uit een buitenechtelijke escapade van de vader met voedster Ginnistan.

Uiteraard gaat het om allegorische personages, waarvan de betekenis vooral uit de context moet worden opgemaakt. Zo zou de vader symbolisch zijn voor de zinnelijkheid, de moeder voor het hart, Eros voor de seks, Fabel voor de poëzie en Ginnistan voor de fantasie. Waarvoor de schrijver staat, weten we uit een brief van Novalis aan Friedrich Schlegel: voor het 'verstenende en versteende' (*petrificirende und petrificirte*) verstand, terwijl koning Arctur 'het toeval, de geest van het leven' moet verbeelden. Wat Sophie symboliseert spreekt vanzelf: de wijsheid, maar de slapende Freya (die pas op het eind door Eros wordt wakkergekust) is moeilijker te doorgronden: hoewel van origine een Germaanse godin van de liefde, zou zij hier de vrede symboliseren. Het 'gouden tijdperk' van Novalis brengt ook de vervulling

van de grote droom van de *Aufklärung*: het realiseert Kants 'eeuwige vrede'.
Vandaar.

Novalis heeft zijn personages uit zeer uiteenlopende bronnen bijeen gesprokkeld - 'de vermenging van het romantische aller tijden', noemt hij dat in zijn brief aan Schlegel. Vertegenwoordigd zijn de antieke mythologie (Eros en de Schikgodinnen), evenals de Noordse (Arctur en Freya) en de Egyptische (de sfinx), de oriëntaalse sprookjeswereld (Ginnistan) en het christendom, hoewel aan dit laatste niet zozeer een personage is ontleend als wel een principe: dat van de offerdood die allen verlost. Als de schrijver zich middels een 'samenzwering' met de Schikgodinnen van het huishouden meester maakt, kost dat de moeder het leven; zij wordt geofferd in het vuur, waarvan de vlam het ijs doet smelten, terwijl haar as, door Sophie uitgestort in een mengschaal, door iedereen wordt gedronken als een 'goddelijke drank'. Daarna is zij – als Christus na de eucharistie - in allen 'tegenwoordig' en worden allen door haar 'verlicht'.

Tegen die tijd zijn de Schikgodinnen door de listige Fabel alsmede door een stel in tarantula's veranderde cupidootjes en kruisspinnen onschadelijk gemaakt. Hun plaats wordt ingenomen door de Hesperiden met hun tuin en hun gouden appel (een andere ontlening aan de antieke mythologie), nadat hun vader Atlas weer tot leven is gewekt: hij neemt de aarde op zijn schouder, die daarna weer 'zweeft', verlost van het directe contact met de 'chaos'. Na ook nog enige 'galvaniserende' (de tuinlieden Zink en Goud die de as van de moeder helpen verzamelen) en 'elektriserende' (Eros die met vonkend zwaard Freya aanraakt) activiteiten kan dan eindelijk het 'gouden tijdperk' worden hersteld.

Dat gebeurt symbolisch door de bruiloft van Eros (wiens wilde drift wordt getemd door de liefde) en Freya, aan wie Arctur en Sophie het koningschap overdragen. Alle vijanden zijn veranderd in pionnen van een 'schaakspel' en kunnen dus geen kwaad meer doen. Fabel weeft onder het zingen van een 'hemels lied' haar 'gouden draad' die alles en allen met elkaar verbindt, om daarna samen met de vogel Phoenix een plekje te vinden boven het 'bruidsbed' van Eros en Freya. Een welverdiende beloning, want aan de onuitputtelijke inventiviteit van de poëzie is het danken dat het 'arrogante', naar macht hongerende, alles vernietigende verstand het heeft moeten afleggen tegen de vrolijke, alles verjongende en vernieuwende liefde.

Interessant en veelzeggend voor Novalis' voorstelling van het 'gouden tijdperk', tenslotte, is een opmerking die Sophie maakt - tot tweemaal toe zelfs - als het eenmaal zover is. Het 'gouden tijdperk' brengt volgens haar met zich mee dat het 'geheim van de wereld' aan iedereen wordt 'geopenbaard', maar dat het tegelijkertijd 'ondoorgegrondelijk' zal blijven. De zaak is juist dat geheim te 'bewaren', al suggereert zij wèl waaruit het bestaat, wanneer zij eraan toevoegt: 'Uit smarten wordt de nieuwe wereld geboren, en in tranen lost de as op in de drank van het eeuwige leven'. Het geheim valt dus samen met Novalis' historische dialectiek: de religie die herrijst uit haar destructie, het leven dat ontstaat uit de dood, het eeuwige wonder van natuurlijke cyclus - stuk voor stuk zaken waar de verstandelijke, mechanische wetenschap beter verre van kan blijven.

In het bewaren van het geheim kunnen we een daad van verweer zien tegen de moderne 'onttovering van de wereld'. Maar misschien moet het geheim ook wel bewaard worden met het doel om – oneerbiedig gezegd – de tent in beweging te houden. Tenslotte is het 'gouden tijdperk' een eeuwige lente, bij voorkeur óók voor de geest. In een ander verband stelde Novalis zich al eens de vraag: 'Hoe voorkom je bij de uitbeelding van het volmaakte de verveling?' Het antwoord lijkt hier te moeten luiden: door alles in de *Geheimnisstand* te houden, door het 'romantiseren' niet te staken, opdat de geest geprikkeld blijft worden en niet in slaap sukkelt.

In het bijzonder geldt dat voor de geest van de lezer, die door Klingsohrs sprookje in elk geval stevig aan het werk wordt gezet. Bij hem zou de lectuur, als het goed is, enig *Bliithenstaub* (stuifmeel) achter moeten laten, dat vervolgens tot bloei kan komen. 'De ware lezer moet de verruimde (*erweiterte*) auteur zijn', schrijft Novalis. Wat de schrijver is begonnen, dient door de lezer te worden voltooid. Daarop is alle hoop gevestigd. Of de poëzie van het 'gouden tijdperk' ook buiten het 'sprookje' van de roman werkt, is immers enkel en alleen van hem afhankelijk.

Een werkelijke terugkeer van het 'gouden tijdperk' blijkt tot op heden nog te veel gevraagd, maar dat wil niet zeggen dat Novalis als dichter en denker geen invloed heeft uitgeoefend. Van de *Frühromantik* kun je zeggen dat zij met haar filosofische oriëntatie de theoretische fundamenten heeft gelegd voor nagenoeg de hele moderne literatuur. Hoewel de gebroeders Schlegel met hun kritieken en literatuurgeschiedenissen wat dit betreft het grootste aandeel voor hun rekening hebben genomen, heeft ook Novalis het nodige bijgedragen, en wel via de 'Symphilosophie' en de 'Symposie' die hij (in het bijzonder met Friedrich Schlegel) praktiseerde: samen dichten en samen filosoferen, waarbij de een de ander aanvulde, tot profijt van beiden.

Daarnaast heeft Novalis ook op eigen houtje een stempel gedrukt op de latere letteren. Na zijn dood sprak men in Duitsland over het 'Novalisme', een imitatie van zijn toon en zijn sfeer, onder anderen door twee van zijn broers, in romans à la *Heinrich von Ofterdingen*. Toch moet de kritiek daarop (vooral nadat de andere *Frühromantiker* hun hang naar revolutie hadden ingeruild voor reactionaire en katholieke sympathieën) de meeste indruk hebben gemaakt, getuige het duurzame succes van Heine's *Die romantische Schule*, waarin die kritiek op exemplarische wijze wordt verwoord. Pas tegen het einde van de negentiende eeuw zouden de romantici zich weer van de klap herstellen, nadat de filosofie en de literatuurwetenschap (Wilhelm Dilthey, Rudolf Haym) zich op de *Frühromantik* hadden gestort.

De eerste Franse romantici hebben Novalis waarschijnlijk nooit gelezen, ondanks een – bescheiden – vermelding in madame de Staëls voor de kennis van de Duitse Romantiek in Frankrijk zo belangrijke *De l'Allemagne* (1810). Zelfs bij Gérard de Nerval, die Goethes *Faust* en enkele Duitse romantische dichters vertaalde en in wiens poëtische universum de gestorven geliefde net zo'n tussen het aardse en het

hemelse bemiddelende plaats inneemt als bij Novalis, ontbreekt ieder concreet bewijs dat hij diens werk kende. In Frankrijk komt de grote belangstelling tegen het eind van de negentiende eeuw, wanneer de symbolisten zich in Novalis' poëzie herkennen, getuige onder meer het aan hem gewijde hoofdstuk (oorspronkelijk het voorwoord bij de vertaling van *Die Lehrlinge zu Sais*) in Maurice Maeterlincks *Le trésor des humbles* (1896).

Het symbolisme laat men gewoonlijk beginnen bij Baudelaire, zelf voor zover bekend geen Novalis-lezer. Maar dat lag anders bij Baudelaires poëtische leermeester Edgar Allan Poe, die Novalis meer dan eens citeert. Dat juist Poe een tussenpersoon heeft kunnen worden voor de verspreiding van de opvattingen van de *Frühromantik* is niet zo verbazingwekkend gezien de populariteit van Novalis in de Verenigde Staten, met name bij de *New England Transcendentalists* (van wie Ralph Waldo Emerson de bekendste is gebleven); een vertaling van *Heinrich von Ofterdingen* verscheen er al in 1842 (in Frankrijk pas in de twintigste eeuw).

De opvallende waardering in Amerika, net als die in Engeland trouwens, was het gevolg van een artikel uit 1829 van de Schotse denker Thomas Carlyle. Bijna vijftig bladzijden telt Carlyle's manhaftige poging om Novalis als 'Duitse mysticus' (dus voorzien van even diepe als ondoorgrondelijke filosofische wortels) te slijten aan zijn nuchtere landgenoten. Carlyle moet weliswaar bekennen het af en toe ook niet helemaal te snappen, maar hij maakt zijn onderwerp nergens belachelijk en hij geeft vaak lange citaten, die kennelijk zo naar méér smaakten dat weldra allerlei vertalingen van Novalis' werk begonnen te verschijnen.

Rond de eeuwwisseling is overal een herleving van de aandacht voor Novalis te bespeuren. Men grijpt terug op de Romantiek uit afkeer van het positivisme in de wetenschappen en van het naturalisme in de literatuur. In Duitsland zijn het schrijvers en dichters als Hugo von Hoffmannsthal, Georg Trakl, Stefan George, Robert Musil en Hermann Hesse die Novalis bewonderen. Thomas Mann gebruikt hem in 1922 als kroongetuige (samen met Walt Whitman) bij zijn bekentenis tot de Weimar Republiek in 'Von deutscher Republik', terwijl sommige aartsvijanden van diezelfde republiek, zoals Arthur Moeller van de Bruck en Ernst Jünger, hem eveneens kunnen waarderen. Hetzelfde geldt voor een protestants theoloog als Karl Barth en voor de antroposoof Rudolf Steiner, die beiden vooral de religieuze kant van Novalis' werk benadrukken.

Novalis was inmiddels zo populair geworden en werd ook zo uitbundig bestudeerd (met als mijlpaal in 1929: de verschijning van het eerste deel van een kritische uitgave van zijn verzamelde werken), dat het Walter Benjamin te gortig werd. In een tekstje uit 1927 ('Traumkitsch') schrijft hij: 'Je kunt niet goed meer dromen van de blauwe bloem. Wie tegenwoordig als Heinrich von Ofterdingen wakker wordt, moet zich verslapen hebben'. Niet hierom, maar waarschijnlijk om zijn gebrek aan mannelijke heroïek (Carlyle had het al over 'a certain undue softness, a want of rapid energy') en in weerwil van zijn 'poëtische' appreciatie van de oorlog, bleken de nazi's niet veel met hem op te hebben. Sinds de Tweede Wereldoorlog behoort Novalis echter definitief tot de klassieken van de Duitse literatuur, een dichter die iedereen op school moet lezen, en dat maakt het lastig

om, los van de nog altijd aanzwellende stroom monografieën, dissertaties en artikelen van germanisten en literatuurwetenschappers, een specifieke Novalis-receptie te onderscheiden. Een uitzondering vormen de jaren zestig, toen sommigen – niet geheel ten onrechte – het ideaal van ‘de verbeelding aan de macht’ ook al bij Novalis en diens mede-romantici meenden te ontwaren.

Overzichtelijker is de situatie in Nederland, waar ooit twee edities zijn uitgekomen van de bloemlezing *Uren met Novalis* (de eerste in 1915, van Nico van Suchtelen en P.C. Boutens; de tweede in de jaren dertig, van prof.dr. G. van der Leeuw), maar waar Novalis verder nauwelijks een rol lijkt te spelen. In de negentiende eeuw hebben de Tachtigers hem gelezen (in elk geval Lodewijk van Deysel en Frederik van Eeden), hoewel zij voornamelijk op de Engelse Romantiek waren gericht, en er moet een dichtbundel van Helene Swarth uit 1884 bestaan, die *Blaauwe bloemen* heet. Echt populair, althans bij de dichters, wordt Novalis pas in de twintigste eeuw: Albert Verwey en Martinus Nijhoff wijden ieder een gedicht aan hem, Jacques Bloem en Hendrik Marsman schrijven over hem in proza. Bij Marsman is Novalis, indachtig de door Tieck gevoede legende, ‘de slanke schildknaap van de dood’; Bloem daarentegen vindt juist dat Novalis ‘geen macaber of zelfs maar somber dichter’ is geweest.

En hoe zit het met het heden? Ongetwijfeld zal Novalis door veel meer hedendaagse auteurs zijn gelezen, maar de meest opvallende verwijzingen kwam ik tegen bij Michel Houellebecq, die het in een interview uit 1995 zei te betreuren dat we Novalis’ ‘streven naar totale kennis’ zijn kwijtgeraakt, en bij Harry Mulisch, die voor zover ik weet nergens expliciet over Novalis schrijft maar wel op diens bekendste symbool zinspeelt in zijn novelle *De pupil* (1987). De hoofdpersoon, een jeugdig alter ego van de schrijver zelf, eet op de laatste bladzijde een *blauwe* anemoon op, nadat hem eerst dankzij een vizioen van tal van Mulisch’ literaire personages de zekerheid van zijn toekomstig schrijverschap is geschonken. Evenmin als bij Helene Swarth kan dit blauw toeval zijn.

Door Novalis werd het indertijd vermoedelijk ontleend aan Goethe, daar hebben we hem weer, en wel aan diens *Beiträge zur Optik* uit 1791, waarin blauw en geel/goud als de enige ‘zuivere’ kleuren worden aangewezen. Beide zijn volop aanwezig in *Heinrich von Ofterdingen*, als symbolen voor het poëtische herstel van het ‘gouden tijdperk’, en tezamen vormen ze de kleur groen - de kleur van de lente waaraan, als we Novalis mogen geloven, in die sprookjesachtige hemel op aarde nooit meer een eind zou komen.

(Novalis. *De blauwe bloem*. Vertaald door Ria van Hengel. Athenaeum-Polak & Van Genneep, 2006)