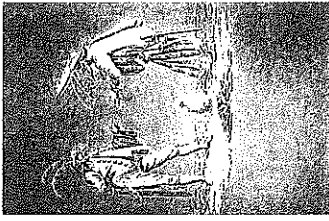


unter Umgehung des Verlegers relativ günstige Publikationsmöglichkeiten, die angesichts der großen Zahl von miteinander konkurrierenden Autoren sonst beschränkt waren. Der Zusammenhang zwischen der parallel verlaufenden Entwicklung von Kurzprosa und der Herausbildung eines literarischen Zeitschriftenwesens ist dabei so komplex, dass schwer zu entscheiden ist, was Ursache und was Wirkung gewesen ist.

Als selbständige Gattung hat die Novelle ihre Geburtsstunde bereits in der italienischen Frührenaissance, in Deutschland tritt jedoch die Bezeichnung erst sehr viel später auf. Eine klare Unterscheidung zwischen dem Roman und kleineren Erzählformen gibt es erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts. Wieland definierte 1772 Novellen als »eine Art von Erzählungen, [...] welche sich von dem großen Roman durch Simplicität des Plans und den kleinen Umfang der Fabel unterscheiden oder sich zu denselben verhalten wie die kleinen Lustspiele zu der großen Tragödie oder Komödie«. Theorie und Praxis der Novelle entwickeln sich in Deutschland in nennenswertem Umfang erst in der Kunstepoche und sind Ausdruck der gewandelten literarischen Marktsituation, in der das finanzielle Interesse des Autors und das wachsende Lese- und Unterhaltungsbedürfnis breiterer Bevölkerungskreise in einem komplizierten Wechselverhältnis stehen. Einen wesentlichen Beitrag zur Theorie der Novelle gab Friedrich Schlegel mit seinem Aufsatz *Nachricht von den poetischen Werken des Johann Boccaccio* (1801). Er versuchte, eine Brücke zwischen dem Stammvater der Novelle Boccaccio (*Decamerone*, 1353) und der romantischen Novellenpraxis zu schlagen. Die Novelle wird als typisch romantische Gattung reklamiert, die andere Formen durchaus in sich vereinen kann; sie ist »Fragment, Studie, Skizze in Prosa; eins, oder alles zusammen«. Wichtig für Schlegel ist, dass die Novelle »in jedem Punkt ihres Seins und Werdens neu und überraschend sein muß« und formal sorgfältig durchkomponiert ist: »Zu den Novellen gehört ganz eigentlich die Kunst gut zu erzählen.« Ludwig Tieck, einer der produktivsten Novellenautoren der Kunstepoche, führte eine neue Kategorie ein: den Wendepunkt. Er forderte, dass jede Novelle einen »sonderbaren auffallenden Wendepunkt« haben müsse, »der sie von allen anderen Gattungen der Erzählung unterscheidet«, einen Punkt, »von welchem aus sie sich unerwartet völlig umkehrt, und doch natürlich, dem Charakter und den Umständen angemessen, die Folge entwickelt«.

Zweifelslos spielt bei der tieckischen Kategorie des Wendepunktes der Publikumsbezug ebenso eine Rolle wie bei der schlegelschen Forderung, dass die Novelle vor allem gut erzählt sein müsse. Die immer wieder betonte Verwandtschaft zum Drama verweist auf einen weiteren wichtigen Zusammenhang. Als epische Kunstform mit dramatischer Struktur steht die Novelle zwischen dem »öffentlichen Drama und dem privaten Roman. Den unterschiedlichen Reaktionsweisen des Publikums bzw. der Leserschaft entsprechen die abweichenden Wirkungsabsichten des Dramen- bzw. Romanautors. In der Novelle vermischen sich Wirkungsabsichten des Autors und Reaktionsweisen des Lesers in aufschlussreicher Form: Die Novelle als pseudo-dramatische Form, die ja individuell gelesen bzw. »erfahren« wurde, ermöglicht die Inszenierung des dargestellten Geschehens in der privaten Lektüre und stellt eine entscheidende Etappe auf dem Weg der Reprivatisierung des Lesens am Ende des 18. Jahrhunderts dar. Zugleich ist sie eine Antwort auf die miserable Theatersituation. Kleist, der Dramen- und Novellen-dichter in einer Person war und den engen Zusammenhang zwischen beiden Gattungen sinnfällig macht, blieb als dramatischer Dichter so gut wie ohne Publikum. Von seinen acht Dramen wurden nur zwei zu seinen Lebzeiten aufge-



E. T. A. Hoffmann:
Prinzessin Brambilla
(Frontispiz, 1821)

Der Begriff »Romantik

Romantik als Lebens- und Schreibform

Wie der Begriff »Klassik« hat auch der Begriff »Romantik« eine weitere und eine engere Bedeutung. Als Epochen übergreifende Kategorie wird »Romantik« benutzt, um ästhetische Oppositionsströmungen gegen »klassische« und »realistische« Literaturpositionen abzugrenzen. Dabei verbinden sich mit dem Begriff auch bestimmte thematische Schwerpunkte. Abgeleitet von den Genrebezeichnungen »Roman« oder »Romanze« meint »romantisch« das Wunderbare, Exotische, Abenteuerliche, Sinnliche, Schaulinge, die Abwendung von der modernen Zivilisation und die Hinwendung zur inneren und äußeren Natur des Menschen sowie zu vergangenen Gesellschaftsformen und Zeiten (Mittelalter). Im engeren historischen Sinne meint Romantik eine literarische Strömung, die sich nach 1789 herausbildete. Wie die Klassik ist auch die Romantik – je nach Zeit und ideologischem Standpunkt des Betrachters – extremen Schwankungen in der Einschätzung unterworfen. Die Kontroverse um die Romantik dauert bis heute an. Unter dem Eindruck der Postmoderne erlebt die Romantik als Ausdruck der Krisenerfahrung in der Moderne eine anhaltende Renaissance. Den immer wieder gegen die Romantik erhobenen Vorwürfen (Irrationalismus, Eskapismus, Nationalismus, Konservatismus, mythisiertes Geschichts- und Geschlechterbild, schrankenlose Subjektivität, Naturmystizismus etc.) steht eine emphatische Bezugnahme auf romantisches Denken und romantische Poesie gegenüber (Vernunft- und Modernekritik, utopisches Potential, Annäherung, Aufhebung der Trennung zwischen Naturwissenschaft, Philosophie und Dichtung, Teilhabe von Frauen am literarischen Leben, Entdeckung des Unbewussten, avantgardistische Literaturpraxis etc.). Gerade wegen ihres ambivalenten Charakters ist es möglich, dass die Romantik von den unterschiedlichsten Lagern in Anspruch genommen werden konnte.

Erneuerung von Kunst und Literatur

Anders als die Weimarer Klassik, die ein einziges Zentrum besaß, verfügte die Romantik über wechselnde städtische Zentren: Der Berliner Kreis um Tieck unterschied sich von dem Jenaer Kreis der Brüder Schlegel, und beide wiederum wichen erheblich von dem Heidelberger Kreis um Arnim und Brentano ab. Die Dresdner und Münchner Kreise grenzten sich von der so genannten »Schwäbischen Schule« (Uhland, Schwab, Kerner) ab, die ihrerseits vom Heidelberger Kreis angeregt war. Anders als in der Weimarer Klassik, die von Goethe und

eindeutig zu bestimmen. Die Definitionen selbst sind Ausdruck eben jener romantischen Ironie, die sich auf Eindeutigkeit nicht festlegt: »Ironie ist die Form des Paradoxes. Paradox ist alles, was zugleich gut und groß ist.« Eine dritte entscheidende Gemeinsamkeit liegt in der Aufwertung des Irrationalen, das in der Aufklärung verdrängt und tabuisiert worden war. Die Aufklärung hatte sich darauf konzentriert, für das bürgerliche Individuum im Medium der Literatur ein Modell von Subjektivität und Identität zu entwerfen, das durch Abgrenzungen gegen innere und äußere Natur bestimmt war. Die Romantiker hingegen brachten die von der Aufklärung vernachlässigten Wunsch- und Triebstrukturen zum Sprechen. Sie ließen sich auf Erfahrungen wie Wahnsinn, Krankheit, Schwärmerei, Sinnlichkeit und Müßiggang ein, die in der Aufklärung »policiert« worden waren. Dabei ist die Romantik aber nicht nur Opposition, sondern auch Ergänzung der Aufklärungsbewegung um die Dimensionen, die im Rationalitätsdiskurs ausgeblendet worden waren.

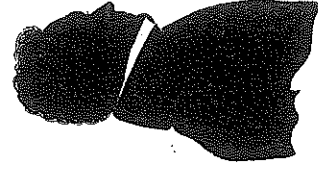
Die Bemühungen um das deutsche Volksliedgut (Arnim/Brentano), um die deutschen Sagen und Märchen (Brüder Grimm), das Anknüpfen an volkstümliche Formen in der eigenen Dichtung (Eichendorff) und die Ausbildung einer satirischen Dichtung (E. T. A. Hoffmann) machen deutlich, dass – trotz aller Opposition – Bezüge zur aufklärerischen Dichtung durchaus vorhanden sind. Das literarische Schaffen war überaus vielfältig, z. T. wirklichkeitsnäher und schlichter, als man es angesichts der anspruchsvollen literarischen Theorie erwarten würde. Die Gründe hierfür liegen in der romantischen Auffassung von der Autonomie der Kunst begründet, die mit dem Grundsatz der dichterischen Freiheit untermauert wurde. Offene Formen wie das Fragment, das freie, schöpferische und spielerische Umgehen mit den tradierten Formen und Gattungen und das selbstironische Formexperiment müssen hier genannt werden. Das Gemeinsame der romantischen Literatur besteht in der Erweiterung der künstlerischen Ausdrucksmittel und der Freisetzung der Phantasie. Die Forderung eines künstlerischen Freiraums stellte in der historischen Situation um 1800 eine große Provokation dar und übte bis heute eine enorme Wirkung aus. Die Romantik wurde zum Projektionsraum gerade für solche Autoren, die an den politischen Einschränkungen ihrer Zeit litten. So regierten die intellektuellen in der DDR mit ihrer Abkehr vom sog. »klassischen Erbe« und der Hinwendung zur Romantik auf die Schikanen, denen sie nach der Biermann-Ausbürgerung (1976) ausgesetzt waren.

Zu den bekanntesten romantischen Autoren gehört Friedrich Schlegel (1772–1829). Zusammen mit seinem Bruder August Wilhelm Schlegel (1767–1845) war er ein führender Theoretiker der Frühromantik. Die von den Brüdern herausgegebene Zeitschrift *Athenäum* (1798–1800) hatte einen ähnlich programmatischen Stellenwert für die romantische Bewegung wie *Die Horen* für die Weimarer Klassik. Beide Brüder waren außerordentlich produktiv im Bereich der Literaturtheorie und -geschichte. A. W. Schlegels Berliner und Wiener Vorlesungen *Über schöne Literatur und Kunst* (1802–1804) und *Über dramatische Kunst und Literatur* (1808) sind Höhepunkte romantischer Literaturkritik, und die von ihm begonnene, zusammen mit Tieck fortgeführte Shakespeare-Übertragung begründete seinen europäischen Ruhm.

Mit der Schlegel-Tieck'schen Shakespeare-Übersetzung fanden die Bemühungen um Shakespeare und sein Werk, die sich durch das ganze 18. Jahrhundert ziehen, einen vorläufigen Abschluss. Bereits 1741 war eine Übersetzung des *Julius Caesar* erschienen, die auf lebhaften Protest von Gottsched stieß, weil darin »nicht eine einzige Regel der Schaubühne beobachtet ist«. Im Zusammenhang

Das Unbewusste

Volkslied, Sage, Märchen



August Wilhelm Schlegel

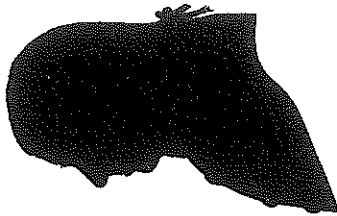
Shakespeare-Übersetzungen

Schiller als den beiden überragenden Dichtern geprägt wurde, war das Spektrum der Romantik breiter und der Anteil der sich ihr zugehörig fühlenden Autoren größer. Verbindendes Element zwischen den verschiedenen Zirkeln und Autoren war die Überzeugung, dass »nur durch eine romantische Erneuerung der Literatur und Künste eine Überwindung der seit der Französischen Revolution manifest gewordenen globalen Krise der Gesellschaftsordnung wie der individuellen Lebenspraxis zu erreichen sei« (E. Ribbat). Die frühromantische Revolutionsbegeisterung etwa bei Tieck (»Oh, wenn ich litz ein Franzose wäre! Dann wolt ich hier nicht sitzen, denn [...] Frankreich ist jetzt mein Gedanke Tag und Nacht«) war sehr schnell der Auffassung gewichen, dass eine Veränderung der Gesellschaft nur durch eine »Revolution« des Denkens und des Schreibens bewirkt werden könne. Novalis sprach in diesem Zusammenhang davon, dass die Welt »romantisert« werden müsse, damit die Entfremdung überwunden und der ursprüngliche Sinn des Lebens wiederentdeckt werden könne. Friedrich Schlegel (1772–1829) forderte 1798 programmatisch: »Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennte Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen, und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will, und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig, und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen [...] Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.« Wenn auch die einzelnen Autoren sehr unterschiedliche Vorstellungen mit der Forderung nach Romantisierung verbanden, so gab es doch gemeinsame inhaltliche Schwerpunkte und Stilelemente.

Zu den zentralen Forderungen gehört die nach einer neuen Mythologie. Durch diese Forderung unterschied sich die frühromantische Bewegung an einem entscheidenden Punkt von der Aufklärung, zu der sonst durchaus Verbindungslinien bestanden. Gerade die Skepsis gegen den Mythos gehörte zu den entscheidenden Elementen der aufklärerischen Weltanschauung. Die Frühromantiker versuchten, Poesie und Mythologie wieder miteinander zu verbinden. »Denn das ist der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie, in das ursprüngliche Chaos der menschlichen Natur zu versetzen, für das ich kein schöneres Symbol bis jetzt kenne, als das bunte Gewimmel der alten Götter«, schrieb F. Schlegel in seinem *Gespräch über die Poesie* (1800). In seiner *Philosophie der Kunst* (1802/03) wandte sich Schelling ausführlich dem Verhältnis von Dichtung und Mythologie zu, und F. Schlegel wies in seiner Schrift *Über Sprache und Weisheit der Indier* (1808) auf den reichen Schatz der fernöstlichen Mythologie und Dichtung hin. Eine weitere wichtige Gemeinsamkeit frühromantischer Dichtungsauffassung liegt in einer ganz spezifischen ästhetischen Verfahrensweise. F. Schlegel hat dafür den Begriff »romantische Ironie« geprägt. Damit ist eine bestimmte Art der Reflexion und des Empfindens gemeint, die er als »Agilität«, d. h. als Beweglichkeit der Phantasie und der Reflexion bezeichnet hat. Die Ironie »entspringt aus der Vereinigung von Lebenskunst und wissenschaftlichem Geist, aus dem Zusammentreffen vollendeter Naturphilosophie und vollendeter Kunstphilosophie. Sie enthält und erregt ein Gefühl von dem unauf löslichen Widerstreit des Unbedingten und des Bedingten, der Unmöglichkeit und Notwendigkeit einer vollständigen Mittheilung«. Ironie ist ein durchgängiges poetisches Prinzip, das F. Schlegel immer wieder definitiv umkreist hat, ohne es jedoch

Erneuerung der Mythologie

Romantische Ironie



Friedrich Schlegel

Schlegel so vehement polemisierte. Anders als Goethe reflektierte Schlegel aber sehr direkt über die Körperlichkeit der Liebe. Damit durchbrach er ein herrschendes Tabu und handelte sich von frühen Literaturkritikern den Vorwurf der Unsittlichkeit ein; bei anderen, freizügiger gesonnenen Kritikern stand er im Ruf, ein Manifest der befreiten Liebe und des nichtentfremdeten Lebens geschrieben zu haben.

Die Vorstellungen von Rollentausch und Androgynität und das Postulat freier Liebe sind jedoch nicht so emanzipatorisch, wie Schlegel und seine Befürworter zu suggerieren versuchten. Denn diese Vorstellungen und Forderungen sind gebunden an ein Frauenbild, das von dem Ideal der Progression weitgehend ausgeschlossen bleibt. Das Weibliche wird nicht befreit, sondern ähnlich wie in klassischen Texten mythologisiert und ästhetisch funktionalisiert. Schlegel kritisiert das gespaltene Frauenbild der klassischen Autoren, seine *Lucinde* ist »sinnliche« Gelebte und »geistige« Partnerin zugleich, sie ist die Summe all der Eigenschaften, die der Held Julius sonst – auf verschiedene Frauen verteilt – kennen gelernt hat. Lucinde ist »eins und unteilbar« – aber letztlich doch nur eine andere Form männlicher Projektionsarbeit. Als natürliches Wesen ist sie vollkommen wie eine Pflanze und dem zerrissenen und entfremdeten Mann durch ihre Ganzheitlichkeit überlegen. Zugleich ist sie damit aber als ein statisches Wesen festgeschrieben und von der unendlichen Progression ausgeschlossen. Weibliches Wachstum und männliche Entwicklung bilden die polare Struktur des Romans, der damit die klassische Geschlechtspolarisierung etwa bei Humboldt (*Über männliche und weibliche Form*; *Über den Geschlechtsunterschied*, 1795) auf einer anderen Ebene wieder aufnimmt.

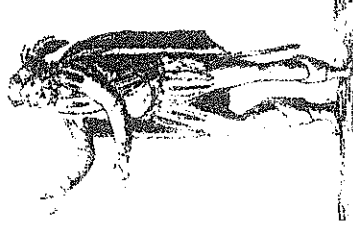
Skandalträchtiger noch als die erotischen Passagen im Roman wirkte die Tatsache, dass Schlegel und seine Freunde das, was als »freie Liebe« im Roman gefeiert wurde, in Lebenspraxis umzusetzen versuchten. Gerade die Frühromantiker um die Brüder Schlegel experimentierten mit neuen Formen des Zusammenlebens (»Symexistieren«) und fühlten sich nicht an die bürgerlichen Konventionen gebunden, die Schiller etwa in seinen Gedichten »Männerwürde« (um 1780) und »Würde der Frauen« (1795) beschworen hatte. Auch im alltäglichen Umgang versuchten sie, ein antibürgerliches, bohemienhaftes Leben zu führen. In freundschaftlichen Zirkeln erprobten sie nach dem Muster des Salons in Frankreich eine Form der Geselligkeit, die im öffentlichen Leben Deutschlands bis dahin unbekannt war.

Novels

Ein Gegenypus zum geselligen, vielseitig interessierten und rastlosen Intellektuellen, wie ihn die Brüder Schlegel verkörperten, ist Novalis (Friedrich von Hardenberg, 1772–1801). Zwar war er mit F. Schlegel und Tieck eng befreundet, blieb aber ein Außenseiter und Einzelgänger. Als Einziger unter den Frühromantikern stammte er aus dem Adel, ging aber einem bürgerlichen Beruf nach. Mit seinem schmalen Werk *Die Christenheit oder Europa* (1799, gedr. 1826), den Romanfragmenten *Die Lehrlinge zu Sais* (1798/1800) und *Heinrich von Ofterdingen* (1802) sowie seinen *Hymnen an die Nacht* (1800) unterschied er sich stark von den anderen Frühromantischen Autoren. In die »dunkle« Sprache seiner Prosa und Lyrik gehen eine Vielzahl von mythischen und mystischen Bildern ein, die das Romantikbild der nachfolgenden Generationen geprägt haben. Als folgenreich erwies sich seine »Geschlechterphilosophie« und seine emphatische »Romantisierung« des Weiblichen. Der Tod seiner Braut Sophie von Kühn, die mit fünfzehn Jahren starb, wird für ihn zum Schlüsselereignis. Novalis stilisiert die tote Sophie zur unsterblichen Muse Sophia, die seinem Werk rätselhaften Sinn und Bedeutung

mit der Ablösung der Regelpoetik Gottscheds kam es zu einer neuen Sicht auf Shakespeare und sein Werk. Vermittelt über Gottscheds Gegner, die Schweizer Bodmer und Breitinger, machte der junge Wieland Bekanntheit mit Shakespeares Werken und lieferte dann mit seiner Prosabearbeitung von *Shakespeares theatralischen Werken* (1762–66) die Textbasis für die begeisterte Shakespeare-Rezeption im Sturm und Drang. Vorangegangen waren die Arbeit von J.E. Schlegel *Vergleichung Shakespeares und Andreas Gryphs* (1741) und Lessings 17. Literaturbrief (1759), durch den Shakespeares Name ins Bewusstsein einer breiten literarischen Öffentlichkeit gedrungen war. Shakespeare und sein Werk wurden zum Sammelpunkt der literaturreformierenden Bemühungen des Sturm und Drang. Die Aufsätze von Goethe, *Zum Shakespeares Tag* (1771), und Herder, *Shakespeare* (1773), und die *Anmerkungen übers Theater* (1774) von Lenz sind Höhepunkte einer neuen Beschäftigung mit dem englischen Dramatiker, die unter den Schlagworten Naturnachahmung und Originalgenie stand. In der Benutzung auf Shakespeare und sein Werk vollzog sich die Abwendung von der französischen Klassizistischen Tragödie und die Hinwendung zum bürgerlichen Drama. Die Auseinandersetzung geht aber über die Zeit des Sturm und Drang hinaus, und sie erreicht auch Autoren der Unterschichten wie Ulrich Bräker, der sich Shakespeare höchst eigenwillig aneignete (*Etwas über Shakespeares Schauspiele*, 1780). In *Anton Reiser* von Karl Philipp Moritz verbindet sich mit dem Namen Shakespeares eine neue Form des Denkens und Fühlens, das die kleinbürgerliche Enge sprengt, und im *Wilhelm Meister* von Goethe ist Shakespeare immer wieder produktiver Bezugspunkt für die Selbstfindung des Helden. Wie sein Held Wilhelm Meister hat auch Goethe lebenslang über Shakespeare nachgedacht. In der Rückschau (*Shakespeare und kein Ende*, 1815) betont er, dass alles Reden über Shakespeare »unzulänglich« sei und bleiben müsse, weil dieser »zu reich und zu gewaltig sei«. »Eine productive Natur darf alle Jahre nur ein Stück von ihm lesen, wenn sie nicht an ihm zugrunde gehen will. Ich that wohl, daß ich durch meinen »Götz von Berlichingen« und »Egmont« ihn mir vom Halse schaffte [...] Shakespeare [...] gibt uns in silbernen Schalen goldene Äpfel. Wir bekommen nun wohl durch Studium seiner Stücke die silberne Schale, allein wir haben nur Kartoffeln hineinzu tun, das ist das Schlimmste!«

Von ähnlich zentraler Bedeutung wie die Shakespeare-Übersetzung, die bis heute von deutschen Regisseuren benutzt wird, waren auch die literaturtheoretischen und -kritischen Arbeiten von F. Schlegel. In seinen *Fragmenten und Ideen* formulierte er in pointierter Form die romantische Kunst- und Lebensanschauung. Berühmt wurde er durch sein Romanfragment *Lucinde* (1799). Dieser Text, der Schlegel den Vorwurf der Obszönität einbrachte, gegen den ihn Schleiermacher in seinen *Vertrauten Briefen über Lucinde* (1800) vergeblich zu verteidigen suchte, löste einen regelrechten Literaturskandal aus, durch den die romantische Bewegung als Ganzes in die Schusslinie geriet. So war für Schiller die *Lucinde* ein »Gipfel moderner Uniform und Unnatur«, er sah in dem Roman all die Tendenzen ausgeprägt, gegen die Goethe und er selbst sich verwahrten. Tatsächlich war die *Lucinde* ein Versuch Schlegels, seine ästhetische Theorie in einem Text zu verankern. Im Mittelpunkt des Romans steht der Entwicklungsgang des Helden Julius. In Briefen an die Geliebte Lucinde und den Freund Antonio, in Gesprächen, Aufzeichnungen und Reflexionen werden von Schlegel die »Lehrjahre der Männlichkeit« entwickelt, die sich als eine Abfolge von Liebeserlebnissen des Helden mit unterschiedlichen Frauentypen darstellen. In diesem Strukturprinzip hat die *Lucinde* übrigens große Ähnlichkeit mit dem *Wilhelm Meister*, gegen den



Shakespeares Lear im Schauspielunterricht: Geste und Persönlichkeit bilden eine Einheit

Plädoyer der freien Liebe

verleiht. Im Kult um die tote Braut (»Sophia sey mein Schutzgeist«) zeichnet sich jene Funktionalisierung des Weiblichen für die dichterische Produktion ab, die von der feministischen Kritik als kulturelles Muster männlicher Kunstproduktion herausgestellt worden ist.

In einem mit »Novelle« überschriebenen Entwurf hat Novalis das strukturelle Muster, dem alle seine Texte folgen, in nuce skizziert: »Ein Mann hat seine Geliebte gefunden – unruhig wagt er eine neue Schifffahrt, er sucht Religion ohne es zu wissen – Seine Geliebte stirbt – Sie erscheint ihm im Geiste nun, als die Geliebte – Er findet zu Haus ein Kind von ihr und wird ein Gärtner./Schifferleben – Fremde Länder – Meer – Himmel – Wetter – Sterne. Gärtnerleben.« In den *Hymnen* feiert Novalis in freien rhythmischen Gesängen, in denen die Übergänge zwischen Prosa und Lyrik fließend sind, die Geliebte als »Sonne der Nacht« und preist die Nacht als schöpferisches Geheimnis des Lebens und des Todes. Damit berührt er Vorstellungen, wie sie wenig später Schubert in seinen *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaften* (1808) und Klingemann in den *Nachrichten des Bonaventura* (1804) entfalten und gestalten sollten. Sein früher Tod trug dazu bei, dass er schon bald zum Gegenstand der Legendenbildung wurde.

Zu den produktivsten Autoren der romantischen Bewegung gehört Ludwig Tieck (1775–1853). Er publizierte bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts und war damit ein Autor, der die Entwicklungsphasen der romantischen Bewegung von der Frühromantik bis zur Spätromantik durch sein Werk entscheidend beeinflusste. Mit seinem Roman *Die Geschichte des Herrn William Lovell* (1795/96) und *Franz Sternbalds Wanderungen* schaltete er sich in die Diskussion um den *Wilhelm Meister* ein, die er 1836 noch einmal mit seiner Novelle *Der junge Tischlermeister* aufnahm. Zugleich war er stark am Theater interessiert (*Der gestiefelte Kater*, 1797) und versuchte sich in der neuen Gattung des Kunstmärchens. Gerade in den märchenhaften Erzählungen fand Tieck eine Form, die seinem Interesse am Phantastischen entgegenkam. Im *Blonden Eckbert* (1796) und im *Runenberg* (1802) stieß er in die imaginären Welten des Unbewussten und des Begehrns vor und thematisierte die Sinnlichkeit in märchenhaft verschlüsselter Form. Der Held Christian im *Runenberg* schwankt zwischen dem Leben im Gebirge und dem in der Ebene. Gebirge und Ebene sind symbolische Landschaften, in denen sich bürgerlich-patriarchalische Ordnung und archaische Wildnis gegenüberstehen. Der Runenberg mit seiner lockenden Venusgestalt symbolisiert all die Wünsche, die in der Ebene verdrängt werden müssen. Die Sozialisation des Helden vollzieht sich als Bewegung zwischen den symbolischen Räumen. Durch seine erste Reise ins Gebirge wird Christian erwachsen und für sein anschließendes Leben als Ehemann in der Ebene vorbereitet. Freilich wird er nicht glücklich. Es drängt ihn zurück ins Gebirge, wo er sich in der Imagination seiner erotischen Wünsche verliert und wahnsinnig wird. Die Venuskult-Metaphorik findet sich auch in anderen romantischen Texten: In Tiecks *Getreuem Eckart* und im *Tannhäuser*, in Eichendorffs *Marmorbild* und E. T. A. Hoffmanns *Bergwerke zu Falmir*. Auch hier geht es um den Antagonismus zwischen heidnisch-dämonischer Venus, christlich-spiritueller Vater-Gott und der oftmals tödlichen Anziehungskraft dämonischer Weiblichkeit für den männlichen Helden.

Bald nach 1800 lösten sich die frühromantischen Zirkel auf, und der Romantikerkreis weitete sich sowohl von den Personen wie auch von den Zentren her aus. In Heidelberg bildete sich eine größere Gruppe um Clemens Brentano und Achim von Arnim, die an die Frühromantik anknüpfen, in ihren Werken aber von der neuen historischen Konstellation – den Wirren der napoleonischen Krie-



Novalis

Tiecks Kunstmärchen



Ludwig Tieck

Heidelberger Kreis

ge und den Befreiungsbewegungen – beeinflusst waren. Auf die Bedrohung von außen, die als innere Gefährdung erlebt wurde, reagierte die neue Romantiker- generation mit einer verstärkten Hinwendung zur Religion bzw. zur Nation. Mit dieser Wende, die bei von Arnim und Brentano u. a. antisemitische Tendenzen einschloss, nahmen sie z. T. die sich nach 1815 durchsetzenden restaurativen Tendenzen vorweg.

Die Suche nach Orientierungspunkten in einer zerrissenen und chaotischen Zeit führte aber auch zu einer neuen Aneignung von Sagen und Märchen, die auf einem gewandelten Konzept von Kindheit beruhte. Die frühromantischen Autoren brachten mit der Pädagogisierung der Kindheit, wie sie in der aufklärerischen Kinder- und Jugendliteratur üblich gewesen war, Kindheit wurde zu einem Wert an sich, das Kind zu einem in sich vollkommenen Wesen stilisiert. Die Auffassung von der Kindheit als einem Stadium der Ursprünglichkeit, Natürlichkeit und Vollkommenheit deckte sich mit der Hochschätzung der Urpoesie und der Bewunderung vergangener Zeiten (Mittelalterkult) und ging wie diese auf den Einfluss von Herders Geschichtsphilosophie zurück. Vor allem für Schlegel und Novalis wurde Kindheit zu einem zentralen Thema moralischer und ästhetischer Reflexion und zum Bezugspunkt für ihre weitreichenden Konzepte des Müßiggangs und des Spielens. Die Hinwendung der Romantiker zu den Märchen muss auf diesem Hintergrund gesehen werden, wobei die emphatischen Kindheitsvorstellungen sich aber bald zu idealisierenden Projektionen einer »unschuldigen Kindheit« verfestigten, die in der Praxis ebenso repressiv wurden wie die aufklärerische Auffassung von der ursprünglich »bösen Natur« des Kindes, die durch Erziehung gebändigt werden müsse. Auch in den idealisierenden Leitbildern der Romantiker wird die psychische und die historische Realität der Kinder (z. B. Kinderarbeit) verdrängt.

Arnim und Brentano sammelten deutsche Volkslieder und alte volkstümliche Gedichte und gaben sie unter dem Titel *Des Knaben Wunderhorn* (1806 und 1818) heraus. Die Brüder Grimm veröffentlichten 1812 ihre *Kinder- und Hausmärchen* und 1816 ihre *Deutschen Sagen*. Alle drei Sammlungen sind patriotische Dokumente gegen die nationale Zersplitterung und die zunehmende innere und äußere Entfremdung durch die moderne Zivilisation. In ihrem Konzept der Volkspoesie waren die gesellschaftlichen Widersprüche im Rekurs auf eine angeblich ursprüngliche Natur des Menschen in utopischer Weise getilgt. In den Märchen und Sagen fanden sie – hierin Herders Bemühungen um die *Volkslieder* (1778/79) folgend – eine Ursprünglichkeit wieder, die gegen die moderne Gesellschaft gewendet wurde. Zwar hatte es auch schon in der Aufklärung Bemühungen um das Märchen gegeben. Bereits Wieland hatte in seinen nach französischem Vorbild verfassten Feenmärchen *Dschinnistan* (1786/89) das Wunderbare als ästhetische Kategorie gerechtfertigt, und Musäus hatte eine Sammlung von *Volksmärchen der Deutschen* (1782–1787) herausgegeben, aber beide Autoren waren weit davon entfernt, in den Märchen eine Urpoesie im romantischen Sinne zu sehen. Die Beschäftigung mit den »rohen« Märchen war für die Aufklärer allein durch die ästhetisierende Bearbeitung gerechtfertigt. Die Aufmerksamkeit auf das Märchen als Genre setzte sich in der Klassik und Frühromantik fort: Berühmt war Goethes *Märchen* (1795), in dem er die Utopie eines harmonischen Gesellschaftszustandes gegen die Französische Revolution entwickelt hatte, und die Märchen von Novalis und Tieck. Besonders bei Novalis wurde das Märchen zur romantischen Form schlechthin: »Das Märchen ist gleichsam der Canon der Poesie – alles poetische muß märchenhaft seyn.« An solche programmatischen Vorstel-

eine »Männer-Zone« (S. v. Albrecht) vor, die die klassischen Autoren vehement gegen die weibliche Konkurrenz zu verteidigen suchten. In ihren Klagen über den »Dilettantismus der Weiber« und die »Frauenzimmerlichkeiten« waren Goethe und Schiller sich einig. Anlässlich von Sophie Mereaus Roman *Amanda* und *Eduard* (1803) schrieb Schiller an Goethe: »Ich muß mich doch wirklich darüber wundern, wie unsere Weiber jetzt, auf bloß dilettantischem Wege, eine gewisse Schreibgeschicklichkeit sich zu verschaffen wissen, die der Kunst nahekommt.« und Goethe teilte dem Freunde seine Beobachtung mit, dass »Frauenzimmerlente [...] mit der Ehe aufröhren.« Ich habe Mädchen gekannt, die vortrefflich zeichneten, aber sobald sie Frauen und Mütter wurden, war es aus; sie hatten mit den Kindern zu tun und nahmen keinen Griffel mehr in die Hand.«

Anders als im klassischen Weimar, wo die Frauen als Autorinnen in eine »militäre Sphäre« (C. Bürger) – zwischen »triviale« und »hohe« Literatur – abgedrängt wurden, standen sie bei den Romantikern im Mittelpunkt der Bewegung. Friedrich Schlegel schrieb enthusiastisch: »In den Frauen liegt jetzt das Zeitalter, nur unter ihnen gibt's noch interessante Charaktere.« Zu den bekanntesten Frauen gehörten Caroline Michaelis-Böhmer, später mit A. W. Schlegel, dann mit dem Philosophen Schelling verheiratet, Dorothea Veit, die nach ihrer Scheidung die Frau von F. Schlegel wurde und für die *Lucinde* das Vorbild abgab, Sophie Merreau, die nach ihrer Scheidung Brentano heiratete, Karoline von Günderrode, deren Selbstmord große Betroffenheit auslöste, Bettina Brentano, die Schwester von Clemens Brentano, die später von Arnim heiratete, und schließlich Sophie Tieck, die Schwester Ludwigs, die als besonders begabte Dichterin galt. Dazu kamen Henriette Herz und Rahel Levin, die durch ihre Salons berühmt wurden. Alle diese Frauen versuchten, die engen Grenzen der Weiblichkeit zu sprengen, wurden jedoch von den herrschenden Rollenvorstellungen und den sich verändernden politischen Verhältnissen eingeholt: Caroline Schlegel-Schelling und Dorothea Veit-Schlegel opferten sich dem weit gefächerten Werk ihrer Männer auf, ja ermöglichten dies erst durch ihre entsagungsvolle Zuarbeit. Caroline Schlegel arbeitete mit an der schlegelschen Shakespeare-Übersetzung, sie schrieb Rezensionen und Kritiken, die sie z. T. unter Pseudonym veröffentlichte oder die Schlegel in seine Werke aufnahm, ohne ihren Namen zu nennen. Dorothea Schlegel übersetzte für ihren Mann Madame de Staëls *Corinna* (1807) ins Deutsche und bearbeitete eine Vielzahl von Sammelbänden, für die Schlegel als Herausgeber verantwortlich zeichnete. Sie veröffentlichte ebenfalls anonym Lyrik und den Roman *Florentin* (1801), den ihr Mann herausgab. *Die Geschichte des Zauberers Merlin* (1804), die sie bearbeitete, wurde von F. Schlegel unter seinem Namen herausgegeben. Auch Sophie Mereau veröffentlichte anfangs anonym (*Das Blüthenalter der Empfindung*), später wurde sie jedoch selbstbewusster und publizierte unter ihrem eigenen Namen (*Amanda und Eduard*, 1803); sie gab sogar eine Zeitschrift für Frauen (*Kalathiskos*) heraus. Ihr Mann, Brentano, lehnte jedoch die literarische Arbeit seiner Frau ab und zwang sie zum Verzicht auf die Selbstständigkeit, die sie sich nach ihrer Scheidung von dem ungeliebten Mereau erkämpft hatte. An der Geburt ihres fünften Kindes starb sie, knapp 36-jährig.

Nicht an dem »bürgerlichen Amboß«, wie Rahel Levin die Ehe genannt hat, ging Karoline von Günderrode (1780–1806) zugrunde, sondern an der Widersprüchlichkeit ihrer eigenen Wünsche, in denen sich jedoch nur die ambivalenten Festlegungen spiegelten, denen sie als Frau ausgesetzt war. In Briefen an die Freundin Gunda Brentano haderete die Günderrode mit ihrem Schicksal: »Schon oft hatte ich den unweiblichen Wunsch, mich in ein wildes Schlachtgetümmel zu

lungen knüpften Brentano und Arnim an, wenn sie versuchten, in ihrem eigenen literarischen Schaffen die Trennung zwischen Volksmärchen und Kunstmärchen aufzuheben, indem sie die Volksmärchen im romantischen Sinne bearbeiteten und umgekehrt ihre eigenen Märchen dem Ton der Volksmärchen angingen. Einen starken Anteil an der Märchenproduktion hatten auch die Romantikerinnen. Bettina und Gisela von Arnims gemeinschaftlich verfasster Märchenroman *Das Leben der Hochgräfin Gräfin von Rattenzuhausbeins* (erste vollständige Ausgabe 1887), Gisela von Arnims poetische *Märchenbriefe an Achim* (Faksimileausgabe 1991) und Sophie Tiecks *Wunderbilder und Träume in elf Märchen* (1802) eröffnen eine phantastische Welt, in der die sich verschärfenden Rollenvorstellungen, wie sie etwa an den verschiedenen Auflagen der *Kinder- und Hausmärchen* der Brüder Grimm abzulesen sind, spielerisch unterlaufen werden.

Schreibende Frauen der Romantik

Wenn auch die Romantik – entgegen dem Selbstverständnis einiger ihrer Protagonisten und dem ihrer unkritischen Verehrerinnen – nicht die kulturevolutionäre Bewegung war, die die Entfremdung des Menschen aufheben und den Menschen zu einem freien Individuum machen konnte, so schuf sie doch einen produktiven Freiraum, der es auch den Frauen ermöglichte, am literarischen Leben teilzunehmen. Freilich hatte es schreibende Frauen bereits in der Aufklärungszeit gegeben. Luise Adelgunde Kulmus, die spätere Frau von Gottsched, und Anna Louisa Karsch gehörten zu den viel bestaunten Ausnahmefrauen, die mit ihren Werken breite Anerkennung fanden. Gerade durch die Empfindsamkeit und die Mode des Briefromans kam es zu einer verstärkten Teilhabe von Frauen am literarischen Leben. Sophie von La Roches Roman *Die Geschichte des Fräuleins von Sternheim*, den Wieland 1771 herausgegeben hatte, begründete eine eigene Tradition des »Frauenromans«. Autorinnen wie Friederike Helene Unger, Caroline Auguste Fischer, Johanna Schopenhauer, Therese Huber u. a. waren sehr erfolgreich, konnten den eigenen emanzipatorischen und ästhetischen Anspruch aber nicht immer realisieren, da es schwer war, sich von den herrschenden Weiblichkeitsbildern freizumachen. »Die Feder in der Hand und der Degen in der Faust«, dieser Traum, den die Gottsched-Schülerin Sidonie Hedwig Zähnenmann am Anfang des 18. Jahrhunderts noch selbstbewusst träumte, war gegen Ende des Jahrhunderts zu einer ängstlichen Vorstellung geworden. Warnend zitiert Herder seiner Verlobten Caroline Flachsland das arabische Sprichwort: »Eine Henne, die da krähet, und ein Weib, das gelehrt ist, sind üble Vorboten: Man schneide beiden den Hals ab«, und er ermahnt sie, sich als Muse auf die »Verfeinerung«, auf die »Belebung« und die »Aufmunterung« des Mannes zu beschränken.

Dass Frauen sich an diese Warnung nicht gehalten haben, zeigen neben den Romanen auch die Dramen, die Autorinnen um 1800 geschrieben haben. Sophie von Albrechts *Theresen* (1781), Amalie von Imhoffs *Die Schwestern von Lesbos* (1790), Caroline von Wolzogens *Der leukadische Fels* (1792), Charlotte von Steins *Dido* (1794), Christine Westphals *Charlotte Corday* (1804), Karoline von Günderrodes *Hildgund* (1805) sowie eine Vielzahl von weiteren Dramen, die von der feministischen Forschung nach 1968 wieder entdeckt worden sind, widerlegen das zähleibige Vorurteil, dass Frauen keine Dramen geschrieben haben. Als Lyrikerinnen, Dramatikerinnen und Prosastimmen stießen Frauen gleichermaßen in



Bitte deutsche Kinder
Gelesen mit der Stimme
von G. G. G.

Bitte deutsche Kinder
Gelesen mit der Stimme
von G. G. G.

Titelblatt von 1806

Frauen im literarischen
Leben



Caroline Schlegel

»In den Frauen liegt jetzt
das Zeitalter«



Karoline von Günderrode



Rahel Levin Varnhagen

Salonkultur

werfen, zu sterben – warum ward ich kein Mann! Ich habe keinen Sinn für weibliche Tugenden, für Weiberglückseligkeit. Nur das Wilde, Große, Glänzende gefällt mir. Es ist ein unseliges, aber unverbesserliches Mißverhältnis in meiner Seele; und es wird und muß so bleiben, denn ich bin ein Weib und habe Begierden wie ein Mann, ohne Männerkraft. Darum bin ich so wechselnd und so uneins mit mir.« Die Günderrode hat ein schmales Werk zurückgelassen. Ihre Lyrik (*Cendrite und Phantasien*, 1804; *Poetische Fragmente*, 1805) gab sie unter dem Pseudonym Tian heraus. Ihr Buch *Mélete* wurde erst 1906 aus dem Nachlass veröffentlicht; ihre Dramen haben ihr Publikum bis heute nicht gefunden. Bettina von Arnim hat ihr in dem Erinnerungsbuch *Die Günderode* (1840) ein Denkmal gesetzt, das trotz aller nachträglichen Stilisierung ein eindrucksvolles Denkmal einer emphatischen Frauenfreundschaft ist. Christa Wolf hat in dem Roman *Kein Ort. Nirgends* (1979) Kleist und Günderrode zu einem fiktiven Paar zusammengefügt, das an der gemeinsamen Erfahrung der Ausgrenzung und des Unverständnisses ihrer Umwelt zugrunde geht.

Zu den Frauen, die um ihr Leben und ihr Werk betrogen wurden, gehört auch Rahel Levin Varnhagen (1771–1833). Die Erfahrung, »nur eine Frau« zu sein, verband sich bei ihr mit dem niederdrückenden Gefühl, zu den Parias der Gesellschaft zu gehören. Wie Dorothea Veit-Schlegel, die Tochter von Moses Mendelssohn, und Henriette Herz stammte sie aus einer jüdischen Familie und litt – trotz offizieller Judenemanzipation – lebenslang an ihrer doppelten Stigmatisierung. Sie hat kein Werk im traditionellen Sinne hinterlassen. Ihr Werk sind ihre Briefe, von denen mehr als 6000 an über 300 verschiedene Adressaten existieren, die im Rahmen der »Rahel-Renaissance« nach 1968 sukzessive herausgegeben werden. Der Briefwechsel mit Pauline Wiesel (1997) ist das »Bruchstück einer großen Konfession und eines grenzenlosen Mitteilungsbedürfnisses« (U. Schweikert) einer Frau, die sich lebenslang als »Schlemihl und Jüdin« gesehen hat. Ihre Briefe sind Teil einer weiblichen Briefkultur, deren Anfänge in die Aufklärungszeit zurückreichen (Luise Gottsched, Meta Moller, Anna Louisa Karsch, Sophie von La Roche u. a.) und die in der Romantik ihren Höhepunkt erlebte.

Rahel Levins Briefe stehen in engem Zusammenhang mit dem Salonprojekt, das sie mit dem ihr eigenen Selbstbewusstsein in Angriff nahm: »Ich bin so einzig als die größte Erscheinung dieser Erde. Der größte Künstler, Philosoph oder Dichter ist nicht über mir. Wir sind vom selben Element. Im selben Rang und gehören zusammen.« Unter den literarischen Salons, die um 1800 eine wichtige Funktion für die Literaturproduktion, -vermittlung und -rezeption erfüllten, war die »Dachstube« in der Berliner Jägerstraße ein außergewöhnlicher Ort der Begegnung, an dem sich für kurze Zeit – im Sinne von Schleiermachers *Theorie des geselligen Betragens* (1799) – eine Form der zwanglosen Geselligkeit entwickelte, in der Rassen-, Klassen- und Geschlechtsrankschranken aufgehoben schienen. Die politische Entwicklung nach 1806 mit ihrem vehementen Nationalismus und Antisemitismus führte sehr rasch zum Niedergang der jüdischen Salons. Die 1811 gegründete »Deutsche Tischgesellschaft«, in der u. a. Achim von Arnim, Heinrich von Kleist, Clemens Brentano, Adam Müller und Johann Gottlieb Fichte verkehrten, schloß Frauen und Juden als Mitglieder explizit aus. Mit ihrem zweiten Salonprojekt nach 1830 versuchte Rahel Levin Varnhagen, die inzwischen den Diplomaten und Schriftsteller Varnhagen geheiratet und zum Christentum übergetreten war, vergeblich, an den Erfolg ihres ersten Salons anzuknüpfen. Entsprechend den politischen und gesellschaftlichen Verhältnissen orientierte sich dieser Salon nicht mehr an Schleiermachers frühromantischer Geselligkeits-

theorie, sondern an der biedermeyerischen *Schule der Höflichkeit* (1834/35) eines Carl Friedrich von Rumohr.

Die Mainzer Republik und die Literaturpraxis der deutschen Jakobiner

Ein Gegenmodell zur klassischen und romantischen Literatur liegt – wenn auch nur in Ansätzen ausgebildet – bei den Schriftstellern vor, die von der Reaktion als Jakobiner diffamiert wurden, von ihrem Selbstverständnis her aber jenen Typus des politischen Schriftstellers verkörperten, der in Deutschland eigentlich nie anerkannt, sondern fast immer nur diskreditiert worden ist. Die politischen Vorstellungen waren dabei keineswegs einheitlich, sie differierten von einem eher gemäßigten Reformismus bis hin zu radikalen Konzepten einer revolutionären Umgestaltung Deutschlands. Abhängig waren diese Konzepte, abgesehen von der sozialen und politischen Herkunft der Autoren, auch von den Orten, an denen sie lebten. So waren die praktischen Wirkungsmöglichkeiten in Mainz oder im süddeutschen und linksrheinischen Raum ungleich größer als etwa in Norddeutschland oder in Preußen, wo die Reformbewegung des aufgeklärten Absolutismus revolutionär gesonnenen intellektuellen den Wind aus den Segeln nahm.

Einheitlicher als die politischen Konzepte, die von so vielen örtlichen, biographischen und zeitlichen Gegebenheiten abhängen, waren die Vorstellungen von der Rolle der Literatur im gesellschaftlichen Prozess. Gegen das Programm der ästhetischen Erziehung Schillers setzten die jakobinischen Autoren ihr Modell einer eingreifenden Literatur. So kritisierte Lasker die Hören-Vorrede Schillers, wenn er darauf hinwies, dass »der hungrige Bauch [...] keine Ohren, keine Augen für idealisierende Kunstwerke« haben könne. Generell schätzten die jakobinischen Autoren die Wirksamkeit der Literatur skeptisch ein und gaben der direkten politischen Aktion den Vorrang; sie wollten »Gedichte thun, nicht dichten« (G. F. Rebmann). Ihre Auffassung vom tendenziellen Gegensatz von »Wort« und »Tat« nimmt Positionen vorweg, die bei den Autoren des jungen Deutschland eine große Rolle spielten.

Eine besondere Bedeutung für die jakobinische Literaturpraxis hatte die Mainzer Republik. 1792/93 war es in Mainz im Gefolge des Koalitionskrieges zu einer Revolution gekommen, deren Nachhall bis in die Schriften Goethes reicht. Die kurzlebige Republik, die sich in Mainz konstituierte, war die erste Republik auf deutschem Boden. Wenn Mainz auch seiner kulturpolitischen Bedeutung nach keineswegs mit dem Weimar Goethes und Schillers gleichgesetzt werden kann, so verbindet sich mit dieser Stadt doch die Vorstellung einer ganz spezifischen Literaturpraxis, die aus dem Gegensatz zu Weimar als klassischem Ort lebt. In Mainz entstand eine eigenständige revolutionäre Presse (*Der Bürgerfreund*; *Der fränkische Republikaner*; *Der kosmopolitische Beobachter*; *Der Volksfreund*), die sich diametral von klassischen und romantischen Zeitschriften unterschied und in Struktur und Inhalt ebenso auf die 48er Revolution vorauswies wie die zahlreichen Flugschriften, die im Umfeld der Mainzer Revolution entstanden. Eine Besonderheit der Mainzer Verhältnisse bildete schließlich das »National-Bürgertheater«, in dem die aufklärerische Idee des Nationaltheaters radikalisiert wurde. Nach der Auflösung der kurfürstlichen Bühne entstand dieses Theater, das von

Werk- und Briefausgabe erschien. Bereits 1965 hat Johannes Bobrowski in seiner Erzählung *Boehrendorff* das Bild eines heimatlosen, genialen Autors entworfen, der nirgendwo Fuß fassen konnte und sich im baltischen Exil 1825 das Leben nahm.

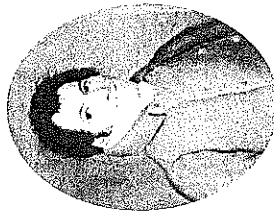
Die späte Romantik

Wie das Ende des 18. Jahrhunderts durch die Erfahrung der Französischen Revolution und die dadurch ausgelöste Krise der Moderne geprägt war, wurde der Anfang des 19. Jahrhunderts von der Restauration und der sich beschleunigenden Industrialisierung bestimmt. Die Hoffnung auf eine politische Einlösung der Postulate ›Freiheit‹ und ›Gleichheit‹ war doppelt enttäuscht worden: durch die Entwicklung der Französischen Revolution zurück zur Monarchie und dem damit zusammenhängenden gesamteuropäischen Restaurationsprozess und durch die Widersprüche, die im Verlauf der bürgerlich-kapitalistischen Entwicklung immer offenkundiger zutage traten. Entfremdung war die vorherrschende Reaktion auf die restaurative Entwicklung und die erlebten Gegensätze. Die frühromantische Aufbruchsstimmung wich einer eher düsteren, sarkastischen und gebrochenen Sicht auf die Verhältnisse.

Beispielhaft für diese neue Phase der romantischen Bewegung ist das Werk von E. T. A. Hoffmann (1776–1822), das schon bald über Deutschland hinaus beachtet wurde und auf Autoren wie Gogol, Baudelaire und Poe entscheidende Wirkung hatte. Hoffmann führte ein Doppelleben wie viele seiner Figuren, die sich in verschiedene Ichs aufspalten. Tagsüber arbeitete er in dem ungeliebten Beruf eines Kammergerichtsrats, nachts führte er sein ›eigenliches‹ Leben. Seine Begabungen waren weit gespannt und machten es ihm schwer, sich zu entscheiden. Er zeichnete, musizierte und komponierte und schrieb immer wieder über jenen Zwiespalt zwischen ›Künstler‹ und ›Philister‹, dem nicht nur er, sondern dem sich auch andere romantische Autoren ausgesetzt fühlten. In seinen *Fortasestücken* (1814) und *Nachtsfrühen* (1817) thematisierte er vor allem die ›Nachtseiten‹ des Zivilisationsprozesses und stellte das Unheimliche, das Dämonische, den Wahnsinn und das Verbrechen in den Mittelpunkt. Insbesondere sein Roman *Die Elzbiere des Teufels* (1815/16) zeigt, wie fließend die Übergänge zur Schauerromantik waren.

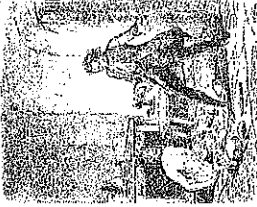
In ihrem Interesse für die ›Nachtseiten‹ der menschlichen Existenz, für das Abgründige, Abseitige, Geheimnisvolle unterschied sich die Schauerromantik von der Aufklärung, die es als ihre Aufgabe angesehen hatte, die Dunkelheit aufzuklären und Licht zu schaffen. Zwar hatte das Wunderbare bereits in der Aufklärung eine Rolle gespielt, es war dort jedoch immer dem ›Vergnügen‹ und dem ›Nutzen‹ untergeordnet gewesen. Die Legitimation des Wunderbaren als poetischer Kategorie (Bodmer: *Critische Abhandlung von dem Wunderbaren in der Poesie*, 1740) war integraler Bestandteil der aufklärerischen Strategie. Die Anfänge der Schauerliteratur mit ihrem stereotypen Arsenal von Geisterspuk, unterirdischen Gewölben, geheimnisvollen Ruinen, Mord, Inzucht, Vergewaltigung, Folter, Doppelgänger, Satanismus und schwarzen Messen reichen zwar bereits in die Aufklärungszeit zurück, das Geheimnisvolle und Wunderbare war dort jedoch stets in einen rationalen Rahmen eingebettet und hatte keinen autonomen Status wie in der so genannten schwarzen Romantik. Das große Aufsehen, das

Restauration



E. T. A. Hoffmann

Nachtseiten der menschlichen Existenz



Begegnung mit dem Doppelgänger – Die Elzbiere des Teufels

der Wiener Arzt und Hypnotiseur Franz Anton Mesmer mit seiner umstrittenen Heilmethode des animalischen Magnetismus erregte (*Abhandlung über die Entdeckung des tierischen Magnetismus*, 1781), zeigt, dass das Unbewusste keineswegs erst eine Entdeckung der Romantik um 1800 bzw. der Psychoanalyse um 1900 ist, sondern eine lange Vorgeschichte hat, an der Medizin und Literatur gleichermaßen beteiligt waren. Von Mesmer führt ein direkter Weg zur romantischen Medizin und Naturwissenschaft (Gothilf Heinrich Schubert: *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft*, 1808; *Die Symbolik des Traumes*, 1814), die ihrerseits eine starke Wirkung auf romantische Autoren hatte. Vermittelt über Schubert hinterlässt der Mesmerismus deutliche Spuren im Werk von Kleist und E. T. A. Hoffmann (*Der Magnetiseur*, 1813).

In der Gestalt des Kapellmeisters Kreisler, eine Figur, die im *Kater Murr* (1820–22) ebenso wie in den Erzählungen *Kreislärana* (1814–16) auftaucht, hat Hoffmann seine eigenen Erfahrungen als Musiker und Schriftsteller verarbeitet. Dabei geht es Hoffmann nicht nur um den Zusammenstoß zwischen Künstlerwelt und Bürgerwelt und dessen zerstörerische Wirkungen auf das künstlerische Individuum, sondern auch um die Problematik künstlerischer Produktivität und Existenz an sich. Die Gefährdung des Künstlers wird als eine doppelte gesehen, sie ist Resultat der gesellschaftlichen Isolierung ebenso sehr wie Ergebnis des dämonischen Charakters der Kunst und der künstlerischen Produktivität. Diese existentielle Gefährdung wird entweder märchenhaft aufgelöst wie in *Der Goldne Topf* (1814), sie endet im Wahnsinn und Selbstzerstörung wie in den *Kreislärana*, oder sie führt zum Mord wie in *Das Fräulein von Scuderi* (1819), wo der Goldschmied Cardillac so sehr an den von ihm verfertigten Schmuckstücken hängt, dass er deren Käufer tötet, um wieder in ihren Besitz zu kommen.

Zu Hoffmanns berühmtesten Erzählungen gehört *Der Sandmann* aus den *Nachtsfrühen* (1817), in denen er die verdrängten Ängste, Träume, Wünsche und Phantasien des Bürgers gestaltet hat. Hoffmann ist einer der Ersten, der sich für das Unheimliche, Angsterregende, für die so genannten ›Nachtseiten‹ des Menschen interessiert hat. Persönlichkeitsspaltung, Doppelgänger, Identitäts- und Realitätsverlust, Verfolgungswahn usw. sind die wiederkehrenden Themen in Hoffmanns Prosa. In gewisser Weise nimmt Hoffmann – wie auch andere romantische Autoren, deren Texte um das Unheimliche kreisen – mit seinen Krankengeschichten spätere Einsichten der Psychoanalyse vorweg, deren prominente Vertreter (Freud/Lacan) sich nicht zufällig auf den *Sandmann* als Referenztext beziehen. Die Zerstörung der Individualität vollzieht sich nicht nur am männlichen Individuum. Die schon im klassischen Bildungs- und Entwicklungsroman zu beobachtende Tendenz, Frauen auf bloße Entwicklungsstufen des Mannes zu reduzieren und weibliche Identität nur als opfernde Hingabe an den Mann zu definieren, nimmt bei Hoffmann groteske Züge an: Olimpia, die verständnisvolle Geliebte Nathanaels im *Sandmann*, ist in Wahrheit ein Automat, in den Nathanael seine Wünsche und Phantasien hineinlikt. Das Verhältnis der Geschlechter ist hier in ein entlarvendes Bild gekleidet.

Wie Hoffmann rückt auch Friedrich de la Motte Fouqué (1777–1843) in seinen Texten das problematische Verhältnis zwischen den Geschlechtern in den Mittelpunkt seiner Texte. Am erfolgreichsten war er mit seiner Erzählung *Undine* (1814), die von E. T. A. Hoffmann vertont wurde. Mit *Undine* hat Fouqué ein Bild von der Frau als Natur- und Elementarwesen geschaffen, das eine eigene Traditionslinie begründen sollte, die von Hans Christian Andersen (*Die kleine Meerjungfrau*, 1835/37) über Ingeborg Bachmann (*Undine geht*, 1961) bis in die Disney-

Die Frau als Naturwesen

Das Unheimliche – die Frau als Automat

Melancholische Harmoniesuche

Neben Hoffmann und Chamisso tritt als dritter Vertreter der Spätromantik Joseph Freiherr von Eichendorff (1798–1857). In stimmungsvollen und melancholischen lyrischen Bildern beschwört er die verloren gegangene Harmonie. Viele seiner Gedichte sind vertont worden und gehören zum Volksliedbestand (»Wenn Gott will rechte Gunst erweisen«). Seen, Berge, Wälder, Nachtigallengesang, geheimnisvolle Burgen, Mondscheinmächte usw. sind die immer wiederkehrenden Bestandteile eines eigentümlichen Naturbildes, das nicht Abbild einer realen Landschaft, sondern Wunschbild und Ausdruck einer Stimmungs- und Seelenlandschaft ist. In dem Roman *Ahnung und Cederwurz* (1815) hat er die neue Zeit, die sich für ihn mit dem verhassten Napoleon verband, scharf kritisiert und die zerstörerischen Auswirkungen auf das Individuum aufgezeigt: »Überall von der organischen Teilnahme ausgeschlossen, sind wir ein überflüssig stillstehendes Rad an dem großen Uhrwerk des allgemeinen Treibens.« Die Gefährdung des Menschen erwächst aber nicht nur aus der »geschäftigen Welt«, sondern auch aus der eigenen Sinnennatur und den Verlockungen der »dunklen Mächte«. Im *Marmorbild* (1819) knüpft Eichendorff an den Venuskult an, der schon im Mittelpunkt von Tiecks *Runeberg* gestanden hatte. Stärker noch als Tieck stellt Eichendorff den Antagonismus zwischen heidnisch-dämonischer Venus und christlich-spiritueller Vater-Gott heraus. In dem »marmornen Venusbild« verkörpern sich, ähnlich dem steinernen Bild der Mutter in Brentanos *Godwi* (1801), die geheimen Wünsche nach einem freien Ausleben der Sinnlichkeit, die jedoch im heiligen Wunsche nach einem freien Ausleben der Sinnlichkeit, die jedoch im Text als eine wilde und teuflische Macht erscheint. Das Marmorbild, das im Text mit dem Bild der Mutter Maria kontrastiert wird, verwandelt sich in das grauenhafte Antlitz der Medusa. Mit der Entscheidung für die jungfräuliche Blanka am Ende der Erzählung vollzieht der Held Florio zugleich eine Abkehr von den »dunklen Mächten«, die nach ihm greifen. Die Entfesselung der Sinnlichkeit war für Eichendorff aber nicht nur ein psychisches Problem, sondern zugleich ein gesellschaftliches. Die Warnung am Ende der Erzählung *Das Schloss Dürande* (1836) – »Du aber hüte dich, das wilde Tier zu wecken in der Brust, daß es nicht plötzlich ausbricht und dich selbst zerreißt« – bezieht sich nicht nur auf die Französische Revolution, sondern auf die Entfesselung von Sinnlichkeit überhaupt.

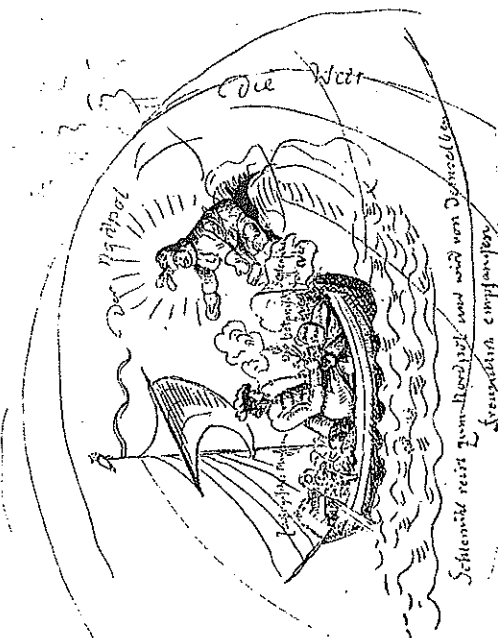
Einen »festen, sichern Halt« in der »geschäftigen Welt« und gegenüber den »dunklen Mächten« bietet allein der bewusste Rückzug des Individuums aus den entfremdeten Lebensbedingungen. Die Erzählung *Aus dem Leben eines Taugenichts* (1826) zeigt einen Helden, der sich dem bürgerlichen Erwerbsleben entzieht und – durch das Leben vagabundierend – sein Glück findet. Gerade diese Erzählung trägt, ungeachtet ihrer gesellschaftskritischen Stoßrichtung, idyllische und eskapistische Züge, die auf die Biedermeierzeit vorausweisen. Dennoch ist Eichendorff kein sentimentaler Idylliker oder Vorläufer der Wanderbewegung, als der er bis ins 20. Jahrhundert hinein gesehen worden ist. Seine Werke zeigen eine große Sensibilität für die Widersprüche der Epoche und haben in ihrer Melancholie über die verloren gegangene Einheit des Menschen eine Doppelbödigkeit, die hinter der Naivität und Heiterkeit der Texte die Anstrengung des Autors, sein Leben in dieser Zeit zu leben, hervorscheinen lässt.



Joseph von Eichendorff

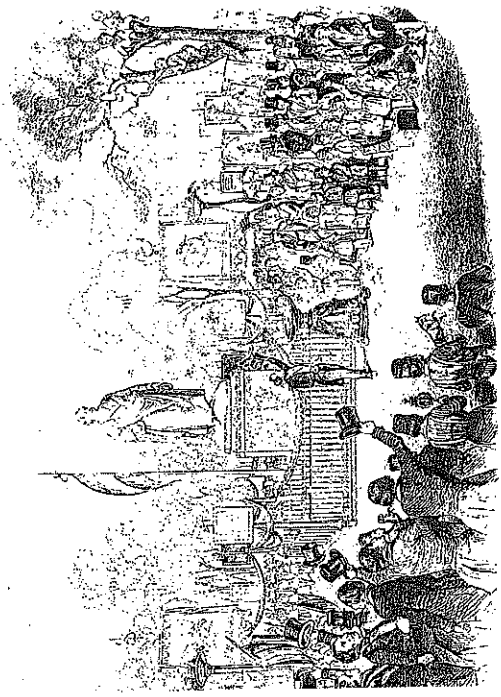
Kultur am Ende des 20. Jahrhunderts (*Arzelle*) reicht. Der Reiz, der von der Undine-Gestalt Fouqués ausgeht, hängt nicht zuletzt damit zusammen, dass Fouqué die mittelalterliche Sagatradition mit alchimistischen und naturphilosophischen Überlegungen und Spekulationen von Paracelsus verband. Dieser hatte in seinem *Liber de nymphe, sylphis, pygmaeis et salamandris* (Mitte des 16. Jahrhunderts) das Bild einer Welt entworfen, in der Menschen und Elementarwesen in einer noch ungeschiedenen Weise miteinander verkehrten. Der Text von Fouqué zeigt jedoch, dass die Grenzen zwischen menschlicher Zivilisation und elementarer Natur nicht mehr durchlässig sind: Die Verbindung zwischen Undine und dem Ritter Huldbrand scheitert. Dieses Scheitern verweist auf die Unmöglichkeit einer lustvollen Beziehung zwischen den Geschlechtern, die in der Verbindung zwischen Wasserfrau und Menschenmann so sehnlichst herbeigewünscht wird und in Fouqués Text nur im Liebestod erreicht werden kann.

In anderer Weise nimmt Adelbert von Chamisso (1781–1838) die Erfahrung von Entfremdung in seiner Erzählung *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814) auf. Schlemihl, der Mann ohne Schatten, wurde zum Sinnbild einer Epoche, der die eigene Identität fragwürdig geworden ist. Schlemihl verkauft seinen Schatten an einen Fremden und bekommt dafür ein Säckchen mit Geld, das sich immer wieder auffüllt. Sein Reichtum macht ihn aber nicht glücklich, weil er durch den Verlust des Schattens zu einem Außenseiter wird, vor dem die anderen Menschen zurückschrecken. Mit Siebenmeilenstiefeln gelingt es ihm schließlich, aus den ihn peinigenden Verhältnissen zu entfliehen. Chamisso verarbeitete in dieser Erzählung auch eigene Erfahrungen: Als französischer Emigrant, der 1792 mit seiner Familie nach Berlin gekommen war, hatte er Schwierigkeiten, sich in seiner neuen Heimat zurechtzufinden. Erst eine Weltreise (*Reise um die Welt*, 1836) eröffnete ihm neue Erfahrungsräume und ließ ihn einen gemäßigten Fortschrittsoptimismus entwickeln, der ihn schließlich die Französische Revolution als historisch notwendig erkennen und die sich vollziehende Industrialisierung mit Interesse verfolgen ließ.



Schlemihl reist zum Nordpol und wird von Dschingis Khan freundlich empfangen (Federzeichnung E. T. A. Hoffmanns)

Romantische Entfremdung



Feier zu Goethes
100. Geburtstag vor dem
Denkmal in Frankfurt,
1849. – Die Begeisterung
wirkt – nach dem Ende
der bürgerlichen Euphorie
– etwas aufgesetzt.

»Bewahrung«

ideal und bürgerlich-kapitalistischer Realität zuerst die Aufgabe der Bewahrung habe und »stehen bleiben [muß], wo Goethe und Schiller standen« (Grillparzer). Indem diese Schriftsteller unter wachsenden Schwierigkeiten daran festhielten, dass die Kunst sich vom Leben abzuheben habe, damit dieses sich in jener vollende, konnten sie in ihrer literarischen Praxis zunächst unmittelbar an die von Klassik und Romantik entwickelten Formen, Techniken und Themen anknüpfen (z. B. Entwicklungsroman, Geschichtsdrama, Lied; Begriff des Tragischen und des Symbolischen; der Bürger als Held; Frauenbild usw.). Zugleich übernahmen sie aber auch die Erbschaft der problematischen Beziehung zwischen Kunstletum und Publikum. »In dieser Zeit«, so heißt es dazu nun bei Stifter, »lasse sich ketten, dem Gott Kräfte zu künstlerischen Hervorbringungen verliehen hat, entmutigen, und arbeite in höheren Kreisen, von seinem Geist beseelt, mutig fort, wenn auch die Anerkennung nur von Eingeweihten kommt, und der Lohn in seinem Bewußtsein liegt.« Damit ist ein Selbstverständnis von Kunstletum bzw. eine Auffassung von Kunst vorformuliert, die im späteren deutschen 19. Jahrhundert und darüber hinaus Folgen haben sollten: Kennzeichnet durch das Verschwinden der ursprünglich aufklärerischen Tendenz nach praktischer Lebensummittelbarkeit und Wirksamkeit, setzt sich diese nachklassische und nachromantische Kunst als Kontemplation bewusst von der realen Welt ab und konstituiert sich als Welt der entscheidenden Innerlichkeit und des Gemüts, in der Tröstung und Utopie, Versöhnung und Bildung (als ästhetischer Schein) möglich sind, wie niemals und nirgends im bürgerlichen Leben.

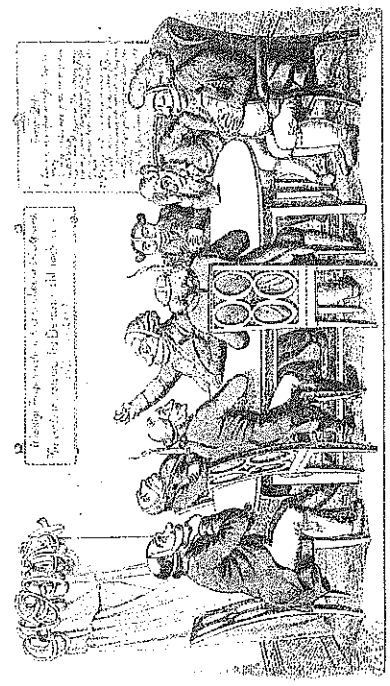
Demgegenüber wurde in der Literatur des deutschen Vormärz der Versuch gemacht, in einer kritischen Auseinandersetzung durch Weiterentwicklung der ästhetischen Grundpositionen der Kunstepoche zu einer veränderten literarischen Programmatik zu kommen, wobei der von der Aufklärung begründete Zusammenhang von literarischem und politischem Handeln reaktiviert und in bzw. unter den veränderten gesellschaftlichen Bedingungen praktisch entfaltet werden sollte.

Vormärz

Aufbruch in die Moderne

Im Jahr 1848 gab es fast durchgehende Eisenbahnverbindungen von München nach Berlin, von Stettin an den Rhein und weiter nach Paris. Dampfschiff, Gaslaternen, Telegraph waren in Betrieb, es gab Fabriken und Kinderarbeit; die bürgerlichen Parteien formierten sich als Konservative, Liberale und Demokraten, Marx und Engels veröffentlichten das *Manifest der Kommunistischen Partei*. Und dennoch: Mit der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, speziell den Jahren 1815 bis 1848, verbinden auch heute noch die meisten Menschen Poskutsche, Brüder Grimm, Spinnrad und Zipfelmütze, Spitzwegs *Armen Poet in der Dachstube*, Eichendorffs *Taugenichts* zwischen Mühle und Schloss, den Nachwächter mit Helebarde und Horn, kurz: Die romantische Biedermeierzeit steht vor ihren Augen, das ländliche Deutschland, vorindustriell und noch so poetisch. In dieser Vergangenheitsverklärung wird allzu gerne übersehen, dass in jener Zeit des äußeren Friedens ein bis zur Revolution sich verschärfender Bürgerkrieg stattfand, dass durch tiefgreifende politische und soziale Strukturveränderungen, Erfindungen und Entdeckungen in Naturwissenschaft und Technik jahrhundertalte Traditionen hinweggeräumt werden. Das Finanzkapital, die anonyme Kapitalgesellschaft, das Anlage- und Spekulationsgeschäft beginnen sich auch in Deutschland zu entfalten, und mit dem neuen Typus des Unternehmers, des Fabrikanten, gelangt

Epochenbild



Der DENKER-CLUB
auch eine neue deutsche Gesellschaft.

Der Denker-Club (um
1835) – Karikatur auf
Deutschland zur Zeit der
Zensur und Metternichs

das Bürgertum zu einer gesteigerten gesellschaftlichen Bedeutung. Politisch freilich ist dieses Bürgertum noch nicht repräsentiert.

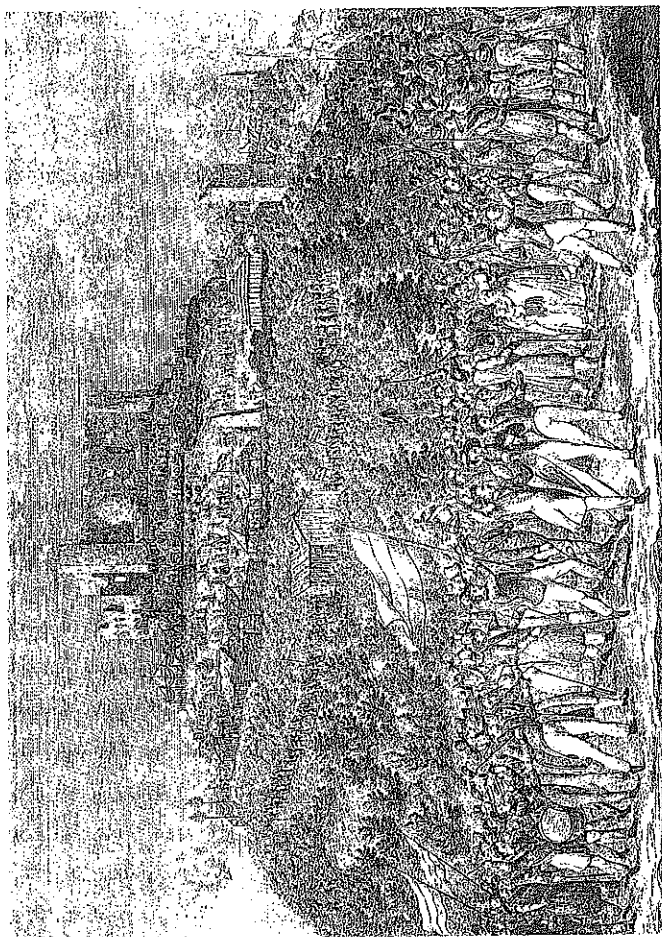
Der gemeineuropäische Übergang von der überlieferten feudalen Ordnung zum bürgerlichen Kapitalismus, häufig als »industrielle Revolution« bezeichnet, bereitete sich in Deutschland gegen Ende des 18. Jahrhunderts vor. Etwas früher begann eine Agrarrevolution, die jahrhundertalte Lasten der Bauern und Landhandwerker nach und nach abschaffte (Leibeigenschaft, Frondienste, Abgaben usw.). Freiheiten verlieh (Freizügigkeit, Gewerbefreiheit, Heiratsrecht usw.), aber auch soziale Schutzformen (Allmende, Armenrechte usw.) fortfallen ließ. Die Umbrüche in der Agrarverfassung, in Landhandwerk und in der frühindustriellen Produktion erreichten etwa Mitte der 30er Jahre des 19. Jahrhunderts die Phase der beschleunigten Umwälzung (in England schon ab etwa 1780). Diese zeitliche Verspätung gegenüber Westeuropa hat Gründe, die weit in die nationale Vorgeschichte (territoriale Zersplitterung, beschränkte ökonomische Ressourcen, aufgeklärter Absolutismus usw.) zurückreichen und u. a. dazu führten, dass das deutsche Bürgertum politisch unselbständig und passiv blieb. Die Lockerung und Beseitigung der feudalen Fesseln vollzog sich bis 1815 nicht durch machtvollen Druck einer sich auch politisch emanzipierenden bürgerlichen Klasse (wie in Frankreich), sondern war von außen (durch die staatlichen Reformen in Preußen, den Rheinbundstaaten) bzw. von oben (durch die staatl. Reformen in Preußen) bewirkt worden. Mit der Niederwerfung Napoleons 1813 bzw. 1815 und der politischen Reorganisation der feudalkonservativen Kräfte in der »Heiligen Allianz« (Russland, Österreich, Preußen) sowie im »Deutschen Bund« (34 Erbmonarchien, 4 Stadtrepubliken) auf dem Wiener Kongress 1815 begann nun eine Phase der politischen Restauration. Zugleich verschärfte sich jedoch auch ständig der Widerspruch zwischen einer immer stürmischer voranschreitenden industriellen Revolution und der im Interesse der Wiederherstellung vorrevolutionärer Verhältnisse gewaltsam niedergedrückten bürgerlich-politischen Emanzipation.

Ihren politischen Ausdruck fand die Oppositionsbewegung zunächst im frühen Liberalismus und dessen zentraler Forderung nach bürgerlicher Freiheit, konkretisiert im Eintreten für die konstitutionelle Monarchie (Repräsentativ-Verfassung), Teilung der Gewalten, Unabhängigkeit der Justiz, Garantie der Menschen- und Bürgerrechte (z. B. Freizügigkeit, Presse- und Versammlungsfreiheit usw.), Handelsfreiheit und nationale Einheit. Mit dem Anwachsen der politischen Bedeutung des Kleinbürgertums und des seit den 40er Jahren entstehenden Land- und Stadtproletariats fächerte sich die anti-feudale Oppositionsbewegung auf und erweiterte sich um demokratisch-republikanische und sozialistisch-kommunistische Gruppierungen, die mit ihren revolutionären Forderungen nach Republik und sozialer Gleichheit über den Liberalismus erheblich hinauszuweisen begannen. Der Widerstand manifestierte sich (wiederum in West- und Südeuropa häufiger als in Deutschland) in einer Kette von Protestaktionen und revolutionären Kämpfen, die nach einem ersten gemeineuropäischen Ausbruch in den Revolutionsjahren des Jahres 1830 ihren Höhepunkt in den Revolutionen des Jahres 1848/49 fanden, ohne dass jedoch die zentrale Forderung nach Herstellung der nationalen Einheit auf demokratischer Grundlage für Deutschland verwirklicht werden konnte. Die bürgerlich-liberale, erst recht dann auch die radikal-demokratische und sozialistische Opposition wurde von Anfang an massiv von den feudalen Zentralmächten unterdrückt und verfolgt. Diese Unterdrückung sowie die immer noch relativ schwache Position der bürgerlichen Klasse (und erst recht des Proletariats) waren maßgeblich für das Scheitern der demokratischen Revolution und

Industrielle Revolution und
politische Restauration

Wirtschaftlich-politische
Faktoren

Liberalismus



die Entscheidung des Bürgertums, ab 1848/49 verstärkt den politischen Kompromiss mit den feudalen Kräften zu suchen.

Durch die »Karlsruher Beschlüsse« von 1819 und die Maßnahmen der durch sie eingesetzten »Zentralen Untersuchungskommission« in Mainz wurde sowohl die Verfassungsbewegung als auch die an den Universitäten von enttäuscht aus den Befreiungskriegen gegen Napoleon heimkehrenden Studenten (Deutsche Burschenschaft, Wartburgfest 1817) und Professoren getragene nationale Einigungsbewegung kriminalisiert und z. T. in den Untergrund gedrängt (»Demagogenvorfälle«). Nach 1830 wurden liberale und demokratische Protestaktionen und Aufstände (Polen-, Vaterlandsvereine, Hambacher Fest 1832, Frankfurter Wachensturm 1833, Handwerkervereine und Geheimbünde vom »Deutschen Volksverein« bis hin zum »Bund der Gerechten«) noch gnadenloser verfolgt. Viele Beteiligte wurden eingesperrt oder ins Exil getrieben, und selbst vor blanken Willkürakten schreckte man nicht zurück (wie im Fall der sieben Göttinger Professoren – darunter die Brüder Grimm –, die 1837 öffentlich gegen den Verfassungsbruch durch den hannoverschen König protestierten und entlassen wurden). Nach 1840 spitzten sich die Konflikte zwischen feudalem Polizeistaat und aufbegehrender Bevölkerung auf breiter Ebene entschieden zu, zumal zum politisch sich organisierenden Protest nun auch noch der Druck des wachsenden sozialen Elends der unteren Klassen trat (Weberaufstand 1844, Hungerrevolten 1847). So kam die Revolution von 1848 durchaus nicht unerwartet. Im Bewusstsein der Menschen war diese Revolution – und zwar nicht im eingengten Sinne einer bloß politischen Umgestaltung, sondern als eine fundamentale Krise des

Zug zum Hambacher
Schloss am 27. Mai 1832

Repression und Revolution

Überkommenen, als Krise bislang gültiger Traditionen und Werte – seit langem vorbereitet. Als früher Reflex auf die alle bisherigen Lebensverhältnisse revolutionierende kapitalistische Produktionsweise – mochten ihre Auswirkungen in vollem Umfang auch erst in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sichtbar werden – teilte sich diese Einsicht sensiblen Zeitgenossen im mehr oder weniger klaren Bewusstsein einer Zeitenwende jetzt schon mit. In der genauen Analyse der Ursachen des Umbruchs zu einer neuen Zeit sind die meisten Politiker, Gelehrten und Schriftsteller, konservative wie fortschrittliche, noch überwiegend hilflos. Mit Sorge blicken die einen in die Zukunft, mit Wehmut die anderen in die Vergangenheit, und es sind nicht nur die Verteidiger der alten Ordnung, sondern auch Bürger, die vor den Folgen der Befreiung aus den feudalen Fesseln zurückschrecken und sich verunsichern vor den gesellschaftlichen Veränderungen in die Innerlichkeit zurückziehen. Als am Vorabend der Revolution von 1848 das »Gespenst des Kommunismus« beschworen und dem noch gar nicht recht zur Herrschaft gelangten Bürgertum das Ende vorausgesagt wird, ist auf den Begriff gebracht, was dann bis in unsere Gegenwart hinein Geschichte machen sollte: die Erkenntnis, »daß das alte Europa am Anfang seines Endes ist« (Mertinich).

Die besondere Rolle der Literatur

Zu fragen ist, welche spezifische Rolle und Funktion die Literatur bei der Auflösung des Alten und der Herausbildung des Neuen eingenommen hat. Dabei greift jedoch zu kurz, wer die epochentypische Leistung der vormärzlichen Literaturentwicklung nur bzw. vor allem in ihrem Bezug zur politischen Auseinandersetzung zwischen Feudalismus, Bürgertum und (entstehendem) Proletariat betrachtet. Das Vermögen der Schriftsteller im Vormärz, mit ihren Werken dem politischen Prozess Ausdruck zu geben und zugleich damit praktisch in ihn einzugreifen, ist ohne Zweifel ein hervorragendes Charakteristikum: Gerade die ab 1830 und mehr noch nach 1840 sichtbaren Auseinandersetzungen zwischen reaktionären, konservativen, liberalen, demokratischen und schließlich sozialistischen Kräften fanden in und mittels der Literatur ihren Ausdruck, wie kaum jemals zuvor in der deutschen Literaturgeschichte. Deswegen gebührt dieser Literatur auch mehr Aufmerksamkeit. Daraus folgt aber nicht, dass solche Schriftsteller, die sich – erklärmaßen oder auch nur durch die Wahl anderer Themen und Probleme – nicht so sehr für die politischen Kernfragen der Zeit engagierten, als weniger interessant oder gar rückständig qualifiziert werden müssen. Der Beitrag der Literatur für die Aufarbeitung der Erkenntnis, dass das alte Europa am Anfang seines Endes sei, lässt sich nicht auf die Funktion beschränken, den politischen Prozess widerzuspiegeln und operativ mitzugestalten. Dieser Bestimmung vorgelagert und zugleich sie einschließend ist eine andere, wichtige Funktion, die sich in folgendem Satz zusammenfassen lässt: Die Literatur des Vormärz gibt in durchaus ambivalenter Weise Auskunft über einen fundamentalen Umstrukturierungsprozess gesellschaftlicher Erfahrungen von Raum und Zeit, in dem jahrhundertrealte Wahrnehmungsweisen umgeprägt wurden.

Die durch die industrielle Revolution beschleunigte bürgerlich-kapitalistische Veränderung der ökonomisch-sozialen Wirklichkeit ist immer auch eine Veränderung der Erfahrung von Wirklichkeit sowie Erfahrung von Veränderung. Dazu schreiben die Sozialhistoriker W. Kaschuba und C. Lipp: »Vieles, was vorher vermeintlich für die Ewigkeit Bestand hatte, schien nun durch Maschinen und industrielle Produktionsweise nahezu beliebig veränderbar: die Relationen zwischen Produkt und Arbeitsaufwand, die technischen Regeln der Herstellungsverfahren, der Einsatz der menschlichen Arbeitskraft, die Zeitökonomie des Arbeitstages, der Reise- und Transportgeschwindigkeit. Hier wird deutlich, dass im Umwäl-

zungsprozess der »industriellen Revolution« hinter der Kulisse sozialer Umschichtung, industrieller Kapitalformierung und technischer Innovation auch Erfahrung- und Wahrnehmungsstrukturen entstehen, denen nun ein Bewusstsein der »Relativität der Verhältnisse« zu Grunde liegt. Mechanische und maschinelle Produktion, Eisenbahn, Dampfschiff, Telegraph sind nicht nur technische Neuzeitensymbole, die Arbeits- und Geschäftsvorgänge anders organisieren, sondern sie verändern auch Raum- und Zetzerfahrung, soziale Beziehungen und Lebensperspektiven.«

Kunst als Neuorientierung

Diese Erfahrung ist geknüpft an materielle Umwandlungsprozesse, bleibt aber nicht deterministisch an sie gebunden. Anders wäre nicht zu erklären, wie im Vormärz Erfahrungen der industriellen Revolution, die direkt nur in den wenigen sich industrialisierenden Zentren wie z. B. in Westfalen und Sachsen oder in den großen Handelsstädten wie z. B. Hamburg und Frankfurt zu erlangen waren, auch Menschen erfassten, die in den zahlreichen Regionen außerhalb der großen Industrie und des Handelskapitals lebten. Ein spezifisches Medium dieses Umorientierungsprozesses von Erfahrungs- und Wahrnehmungsstrukturen kann die Kunst sein. Sie gibt ästhetischen Ausdruck davon und formt zugleich Wahrnehmungsweisen – dies vor allem dann, wenn künstlerische Kommunikation im gesellschaftlichen Bildungszusammenhang eine beachtete Rolle spielt. Dies war im Vormärz der Fall. Deswegen ist die Geschichte der vormärzlichen Literatur, gerade und auch in ihren scheinbar unpolitischen bzw. nicht auf öffentliche Diskussion zielenden Zeugnissen, wie sie sich vorzugsweise in der Phase bis 1830 finden, eine hervorragende Quelle ästhetisch symbolisierter historischer Erfahrung. In dieser Periode waren es gerade die Schriftsteller, die in besonderer Weise den eben geschilderten Wandel reflexiv und zunehmend auch operativ, d. h. literarisch-eingreifend thematisierten. Das hatte nicht zuletzt darin seinen Grund, dass sich aufgrund der Kapitalisierung der allgemeinen Produktionsverhältnisse ein Literaturmarkt bildete, der es dem Schriftsteller überhaupt erst ermöglichte, als ein mit Worten »Handelnder« aufzutreten. Die Entfaltung dieses Literaturmarkts im Vormärz, wie er im Prinzip und lediglich verschärftem Umfang noch heute funktioniert, und die Analyse der befrienden und erneut fesselnden Folgen für die Literaturproduktion des nun »freien« Schriftstellers werden dabei Fragen auf, die grundlegend für die von jetzt an immer heftiger diskutierte Rolle der Kunst in den Klassenausaufeinandersetzungen werden sollten.

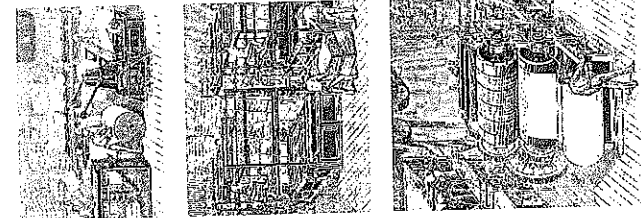
Literaturmarkt, Berufsschriftstellertum und Zensur

Literaturmarkt

Nach Beendigung der für Handel und Wirtschaft ruinösen napoleonischen Kriege entfalteten sich ab 1815 trotz vielfacher ökonomischer und politischer Behinderungen Warenproduktion und -austausch in wachsendem Umfang, wobei sie sich immer stärker nach kapitalistischen Gesichtspunkten strukturierten und organisierten. Mit der Zunahme des Warenverkehrs korrespondierte die steigende Nachfrage nach raschen Informationen, und zwar sowohl über den Markt und seine aktuellen Tendenzen (im Blick auf die weniger informierte Konkurrenz) als auch im Hinblick auf die Veränderung der noch bestehenden politischen Beschränkung einer profitablen Expansion. Handfestes, auf unmittelbare Verwer-

tung gerichtetes wirtschaftliches und längerfristig orientiertes politisches Interesse, das vor allem durch rasonierende, später auch agitierende wissenschaftliche und poetische Literatur artikuliert wurde, ergänzten einander. Das solchermaßen fundierte Informationsbedürfnis ließ, ermöglicht durch die Erfindung der Papiermaschine und der Schnellpresse (Inbetriebnahme ab den 20er Jahren), das Zeitungswesen und die Buchproduktion vor allem nach 1830 geradezu sprunghaft anwachsen. Zeitschriften, Zeitungen, Bücher, Broschüren und Flugblätter wurden in einer Menge verbreitet, wie zu keiner Zeit vorher. Zwischen 1821 und 1838 stieg die jährliche Buchproduktion um 150 % auf über 10.000 Titel – eine ganz außerordentliche Steigerungsrate, für die in den beiden anderen großen Expansionswellen des Buchhandels, nämlich von 1770 bis 1805 (auf ca. 4.000 Titel) und von 1868 bis 1901 (auf ca. 25.000 Titel), die doppelte Zeit erforderlich war. Wenn auch die größten Steigerungen vor allem in den im Produktions- und Distributionsprozess direkt verwertbaren Realwissenschaften sowie im Bereich der unmittelbaren Ideologiekonstruktion (Theologie) erzielt wurden und der Bereich der Dichtung bis 1830 eher stagnierte, ergaben sich für den Prozess der Politisierung durch Literatur gleichwohl folgenreiche Auswirkungen. Die Verbreiterung der Produktion bei Verdichtung des Distributionsnetzes (1840: ca. 1350 Buchhandlungen), die Senkung der Preise bei Erhöhung der Auflagen, die Vergrößerung des Absatzes bei Erschließung neuer Käuferschichten (durch Pflennigmagazine, »wohlfeile Ausgaben« usw.), kurz: die Verbesserung der Renditemöglichkeit (geschätzt Jahresumsatz 1844: 4 bis 6 Mio. Taler) ließen ein wirtschaftlich stabiles, sich stetig vergrößerndes Verlags- und Buchhandelswesen entstehen: Organisatorisch seit 1825 im »Börsenverein der Deutschen Buchhändler« zusammenschlossen, wurden die Verleger im Vormärz politisch einflussreich (z. B. im Kampf um Urheberrecht und Pressefreiheit); als kapitalkräftige Unternehmer wurden sie zum Garanten wirtschaftlicher Besserstellung vieler Schriftsteller, die somit endgültig den Übergang zum Berufsschriftsteller vollziehen konnten.

Nutznießer dieser stabilen Lage der Verlage waren neben den vielen Unterhaltungschriftstellern, die sich dem Markt anpassten und schrieben, was gekauft wurde, paradoxerweise auch und gerade die engagierten Autoren. Da die oppositionelle Literatur als Ausdruck des politischen Interessenwiderstands zwischen Bürgertum und feudaler Herrschaft immer breiteren Absatz fand, dabei eine allgemeine Politisierung mitleid und deswegen von der staatlichen Administration mit der Zensur bekämpft wurde, waren die an dieser vom Verbot bedrohten Literatur gut verdienenden Verleger immer auch mit hohem finanziellen Risiko, aber interessiert beteiligt: Profitinteresse des bürgerlichen Kapitals fiel also weitgehend mit dem Wirkungsinteresse der oppositionellen Schriftsteller, Journalisten und Gelehrten zusammen. Und nur weil dies wenigstens bis in die 40er Jahre so war, konnte die vom Kapital einigermaßen geschützte kritische Literatur in besonderem Maße operativ werden und mit ihrem literarisch-politischen Erfolg zugleich das Geschäft jener Verleger machen, die das Buch als Ware (be-)handelten und sich dabei nicht scheuten, selbst bis an die Grenzen der Legalität vorzudringen (z. B. Campe). Nebenbei bemerkt: Aus dieser kurz befristeten, historisch einzigartigen Phase im Verhältnis von bürgerlichem Kapital und kritischer Literatur resultierten langfristig wirkende Denkhaltungen: der Verleger/Buchhändler als selbstloser Diener höchster Werte der Kultur (nicht: als Unternehmer der marktorientiert mit der Ware Literatur handelt); der freie Schriftsteller, der über den Markt hinweg zum Leser spricht und wirkt (nicht: der in wachsendem Maße abhängige und fremdbestimmte Autor); insgesamt die Verschleierung des Wider-



Rotationsdruck auf dem Vormarsch in der Buch- und Zeitschriftenproduktion

spruchs zwischen Zwecken des Marktes und Freiheit der Kunst. Ansätze dieser Widersprüchlichkeiten zeichneten sich allerdings schon im Vormärz ab: Heines Klagen über die Ausbeutung und die zensurierenden Eingriffe durch seinen Verleger Campe, Schwierigkeiten fortschrittlicher Verleger mit dem Börsenverein, Publikationsprobleme bei weiblichen und bei sozialistischen Autoren usw. sind erste Hinweise. Doch insgesamt blieben diese Konflikte noch harmlos gegenüber der alles überlagernden Auseinandersetzung mit der staatlichen Zensur sowie, ihr zunächst an Bedeutung überlegen, dem Kampf gegen Raubdruck bzw. für Urheberrecht.

Nachdruck

Die den Gewinn kalkulierenden Verleger drängen nach 1815 entschieden darauf, den bürgerlichen Eigentumsbegriff auf geistige Produktionen auszudehnen und den Urheberrechtsschutz bundeseinheitlich zu kodifizieren, um sich gegen den wachsenden Nachdruck gerade ihrer profitablen Verlagsprodukte (Realienbücher, Belletristik, Konversationslexika usw.) auf dem expandierenden Markt zu schützen. Auf Betreiben Metternichs behandelte der Frankfurter Bundestag dieses Begehren jedoch so schleppend, dass es erst 1845 zu einem endgültig verbindlichen Verbot des unlizenziierten Nachdrucks kam. Die Absicht war klar: Ein durch Nachdruckpraxis in seiner Expansion gehemmter Buchhandel konnte nicht zu einer machtvollen literarischen Verbreitung liberaler Ideen gelangen, die ökonomische Restriktion sollte also die inopportune politische Repression mittels Zensur ersetzen. Als sich vor allem nach 1830 zeigte, dass sich die Entfaltung der Literaturproduktion und mit ihr die politische Bewusstseinsbildung durch solche Maßnahmen nicht beschränken ließ, verschärfte der Staat die Zensur. Für Verleger, Buchhändler und Schriftsteller bedeutete die Zensur eine ungleich größere Bedrohung als der Raubdruck, deren Verteidiger immerhin sowohl antifeudal als auch antikapitalistisch argumentierten (gegen Privilegien, gegen Monopole) und behaupteten, aufgrund der billigeren Produktion für eine massenhafte Verbreitung und Popularisierung der immer noch exklusiven Buchkultur sorgen zu wollen. Aber für den erfolgreichen Kampf gegen die Repressionen der staatlichen Zensur im Vormärz bedurfte der oppositionelle Autor, sofern er als freier Schriftsteller leben wollte, mehr des Kapitals finanzkräftiger Verleger, um existieren zu können, als der größeren Verbreitung durch Nachdruck, der Ruhm ohne Geld einbrachte. Freilich um einen problematischen Preis: Fortan blieben die Schriftsteller mit ihren kritischen Publikationen mit Verlegern verbunden, deren Progressivität begrenzt war durch die Sorge um die Wirtschaftlichkeit des Verlegens bzw. das Interesse am Gewinn.

Zensur

Die 1819 wieder eingeführte, durch Rahmenbestimmungen einheitlich für alle Staaten des Deutschen Bundes geltende (allerdings unterschiedlich praktizierte) Zensur war eine Vorzensur. Sie betraf in Preußen und Österreich alle Publikationen, in den übrigen Bundesstaaten alle Publikationen unter 20 Bogen (= 320 Seiten), d. h. vor allem Zeitungen, Zeitschriften, Broschüren und weniger umfangreiche Bücher, Schriften also, die wegen ihrer Form und ihres Preises eine breite Masse erreichten. Bis 1830 wirkte diese Zensur insofern, als eine nennenswerte kritische Presse sich nicht entfalten konnte und politische Kritik in den teuren wissenschaftlichen Werken versteckt blieb. Als aber ab den 30er Jahren Verleger, Redakteure und Schriftsteller immer mutiger und listiger gegen die Zensurknebelung angingen (durch Druck im liberalen Ausland, durch Erweiterung des Buchumfangs auf 21 Bogen, ständige Neugründung verbotener Zeitungen, raschen Verkauf usw.), als sich auch Wissenschaften wie Theologie, Philosophie, Philologie und Ökonomie immer mehr politisierten und dabei populär wurden,



Auf der Suche nach
verbotenen Büchern
(1820)

verschärfte sich auch die Handhabung der Zensur. Zur Vorzensur trat die nachträgliche Konfiskation bzw. das Verbot vor allem solcher Werke, die einer Vorzensur gar nicht unterlagen; bald wurden die Produktionen einzelner Schriftsteller (z. B. Heine, das »Junge Deutschland«) und später auch ganze Verlage generell und im Vorhinein verboten. Hinzu kam, dass diese Zensur nur der auf Schriftsteller bezogene Teil eines umfassenden Staatsschutz- und Bespitzelungsapparates war, durch den das oppositionelle Kommunikationssystem (Vereine, Klubs, Gruppen usw.) zerschlagen werden sollte und der disziplinierend wirken musste, wo nicht schon die vielen Einzelfälle von politischer Verfolgung, Einkerkelung, Berufsverbot und Verbannung seit 1819 (sog. »Demagogenverfolgung«) das ihre hatten. In einem zeitgenössischen Studentenlied hieß es: »Wer die Wahrheit kennt und sagt sie frei, / der kommt nach Berlin auf die Hausvogtei!« (preußisches Untersuchungsgefängnis). Die Polizei und die Zensur hatten viel zu tun. Verbieten war nicht nur die positive Erwähnung alles »Demagogischen«, worunter sich jegliche Kritik an den herrschenden Zuständen sowie auch allgemeine Zustimmung zu Prinzipien des Fortschritts und der Bewegung zusammenfassen ließ – so dass Hoffmann von Fallersleben sogar den Frühling als »ewigen Demagogen« ironisch denunzieren konnte. Verboten war Kritik an Herrscherhaus und Regierung, an Adel und Militär, Christentum und Moral. Unmoralisch war fast jede Szene im *Faust I*, viele blasphemisch; den preußischen adligen Offizier beleidigte Kleist, wenn er den Prinzen von Homburg weinen ließ; viel zu liberal war der *Egmont*, und geradezu revolutionär Schillers *Tell*: An den durchweg von den Fürstenthöfen abhängigen Theatern blieben diese Dramen mehr oder weniger verboten oder gelangten nur verstümmelt zur Aufführung. Bei Büchern und der Presse war es nicht anders: Bornierte, prude, ängstliche Zensoren »entschärften« je nach Laune und Bildungsstand Texte; anfangs schnieben sie Korrekturen vor, bald wurden sie einfach gestrichen. Diese Streichungen waren zunächst als sog. Zensurstrichen oder als Striche noch sichtbar, was Heine im 12. Kapitel von *Ideen. Das Buch Le*

Heinrich Heine: *Ideen*.
Das Buch *Le Grand*

Wozu ist Literatur jetzt nützlich?

Grand zu einer glänzenden Satire inspirierte. Ab 1837 war selbst die Zensur in Preußen verboten. Zwar hat auch die rigoroseste Zensurpraxis des feudalen Regimes die bis zur Revolution führende allgemeine Politisierung nicht verhindern können, weil eine einheitliche Handhabung in den 38 Bundesstaaten nicht zu erreichen und wegen der vielen Grenzen der »deutschen Mägel« mittels Literatur nicht zu unterbinden war. Gleichwohl ist die deformierende Wirkung und der weitreichende Schaden für die deutschen Schriftsteller nicht zu übersehen. Die Kriminalisierung der literarischen Opposition durch Gesinnungsschnüffler und »Jurisdiktion des Verdachts« (Marx) prägte von nun an mit ihren Folgen (einerseits Rebellen, andererseits Rückzug in resignierende Innerlichkeit) den Weg der deutschen Literatur in den politischen Auseinandersetzungen bis heute.

Für den Zeitraum von 1815 bis 1848 lässt sich jedoch zunächst feststellen, dass die deutschen Schriftsteller, unterstützt und zugleich behindert durch die sich entwickelnden kapitalistischen Literaturverhältnisse (bei massiver Fortdauer ästhetischer Traditionen), behindert und zugleich durch die staatliche Repression (bei sich entfaltendem politischen Bewusstsein) aufgerüttelt, literarisch in besonderer Weise aktiv werden konnten. Eng verbunden damit war die Wiederaufnahme der Debatte über die Funktion der Literatur und die Rolle des Schriftstellers, die vor allem im Zusammenhang mit der Französischen Revolution in Gang gekommen war.

Wozu ist Literatur jetzt nützlich?

Will man als heutige Leser Charakter und Bedeutung der vormärzlichen Literatur richtig einschätzen, muss man einige grundsätzliche Unterschiede zum gegenwärtigen literarischen Leben beachten. Zunächst: Die nationale Literatur ist im Bewusstsein der Zeitgenossen nach 1815 noch jung und vor allem aktuell, auch und gerade, weil sie aus dem 18. Jahrhundert stammt. Sie ist in ihrer Thematik und Schreibweise so »modern« gegenüber der damals mit Dichtung schlechthin gleichgesetzten »klassischen« Literatur der alten Griechen und Römer, dass sie auch in den Bildungsinstitutionen noch nicht etabliert war. Bis 1848 gab es an den Universitäten kein selbständiges Fach »Deutsche Literaturwissenschaft«; wenn es überhaupt betrieben wurde, dann von sog. »Germanisten«, die sich mit (alt)deutschem Recht, (alt)deutscher Geschichte und Sprache befassten (z. B. die Brüder Grimm, Uhland, Gervinus, Hoffmann von Fallersleben) und die damit schon von ihrem »deutschen« Forschungsgegenstand her (anstelle eines preußischen oder bayerischen) im partikularistischen Deutschland verdächtig waren und entsprechend mit z. T. massiven Disziplinierungen verfolgt wurden. Die von solchen Germanisten und anderen universitären Außenseitern, Schriftstellern oder einfach Literaturliebhabern gehaltenen Vorträge bzw. veröffentlichten Werke zur deutschen Literaturgeschichte (bis 1848 immerhin etwa 50) waren denn auch überwiegend, »wie Goethe von Byrons Gedichten sagt, veraltete Parlamentsreden« (Th. W. Danzel, 1849), d. h. Ausdruck politischer Opposition. Im Literaturunterricht der Gymnasien herrschten unter den Pädagogen sowie zwischen fortschrittlichen Lehrern und den Unterrichtsministerien über den Bildungswert »klassischer« deutscher Literatur für die Schule. Man fürchtete behördlicherseits, dass die Schüler durch die bürgerlich-oppositionelle, nationale und liberale Lite-

Begriff der deutschen
Literatur im Vormärz



Wilhelm und Jacob Grimm

geworden und können statt des Doppeladlers eine Gans in unser Wappen setzen. Die Feder regiert und dient, arbeitet und lohnt, kämpft und ernährt, beglückt und straft bei uns. Wir lassen den Italienern ihren Himmel, den Spaniern ihre Heiligen, den Franzosen ihre Thaten, den Engländern ihre Geldsäcke und sitzen bei unsern Büchern.« Metternich sah das anders, er hielt den Umgang mit Literatur nicht für entpolitisiert, sondern für politisierend und veranlasste Zensurverbote, Schriftstellerbespitzelung und -verfolgung sowie Verlagsverbote.

Die Literatur (Dichtung, wissenschaftliche und journalistische Texte) wurde im Vormärz ernst genommen, von den Potentaten wie von der Leserschaft. Es war nicht zuletzt der seit 1815 stetig sich verschärfende Widerspruch zwischen der Festigung des Bürgertums und seiner gleichzeitigen politischen Unterdrückung, der bewirkte eine Verschiebung der Klassenaussetzungen von der politischen auf die ideologische Ebene, wodurch vor allem Philosophie, Wissenschaft und Literatur erhöhte Bedeutung erlangten. Dementsprechend spitzten sich die theoretischen Debatten um deren veränderte Aufgabe und Funktion zu, zugleich trieben diese Auseinandersetzungen auch den politischen Charakter der Kritik immer deutlicher hervor. Wenn der in Berlin lehrende Philosoph Hegel 1820 noch ganz im Einklang mit langer abendländischer Tradition schreiben konnte, dass die Philosophie als Gedanke der Welt immer zu spät, d. h. erst dann erscheine, »nachdem die Wirklichkeit ihren Bildungsproceß vollendet und sich fertig gemacht hat« (»Die Eule der Minerva beginnt erst mit der einbrechenden Dämmerung ihren Flug«), so heißt es gut 25 Jahre später lapidar bei Marx: »Die Philosophen haben die Welt nur verschieden interpretiert; es kommt darauf an, sie zu verändern.« Ähnlich radikal wandelt sich im Vormärz die Funktionsbeschreibung des Schriftstellers, der nun nicht mehr »Geschichtsschreiber, sondern Geschichtstreiber« (Börne) werden soll. Diese neue, praktisch-politische Aufgabenbestimmung der Literatur, die vor allem nach 1830 zuerst durch das Auftreten der deutschen Schriftsteller sowie durch die sprunghafte Zunahme des Journalwesens und der Flugschriftenliteratur bezeichnet ist und nach 1840 im Programm der politischen Dichtung ihren Höhepunkt findet, geriet jedoch nicht nur mit der Polizei, sondern auch mit den überlieferten, d. h. an Klassik und Romantik orientierten Funktionsbestimmungen von Literatur und Schriftstellerberuf in Konflikt. Die aus diesem Widerstreit resultierenden literaturtheoretischen Debatten sind, wie schon Heine 1830 bemerkte, allerdings nicht mehr die literarischen »Kartoffelkriege« von ehemals, sondern der Beginn von bis zur Gegenwart reichenden Auseinandersetzungen über die Aufgaben von bürgerlicher oder nachbürgerlicher Kunst. Denn, so fuhr Heine fort, es gilt »die höchsten Interessen des Lebens selbst, die Revolution tritt in die Literatur und der Krieg wird ernster«.

Während Schriftsteller wie Heine, die Jungdeutschen und die politischen Lyriker diese Diskussion offensiv führen und der Zukunft in Erwartung einer neuen Kunst positiv entgegenblicken, schätzen Schriftsteller wie Karl Immermann (1796–1840), Franz Grillparzer (1791–1872) und die »Biedermeierdichter« die Situation skeptisch ein und definieren sich im Rückblick auf die Literatur Goethes und Schillers negativ: »Die beiden hatten es noch gut, sie konnten sich noch abschließen und auf das Reingeistige und Ideale fixieren, während das in unserer realistisch-politischen Zeit schon ganz und gar nicht mehr möglich ist und der Dichter immerfort in den praktischen, von dem Poetischen ganz hinweggeführten Strudel gerissen wird« (Immermann). Damit sind die zwei repräsentativen Reaktionen auf die eine und gemeinsame Erfahrung der gesellschaftlichen Wirklichkeit nach 1815 bezeichnet: Diese Wirklichkeit wird als grundsätzlich sich ver-

Gesellschaftliche
Bedeutung der Literatur

Buch der Sieder



Ein

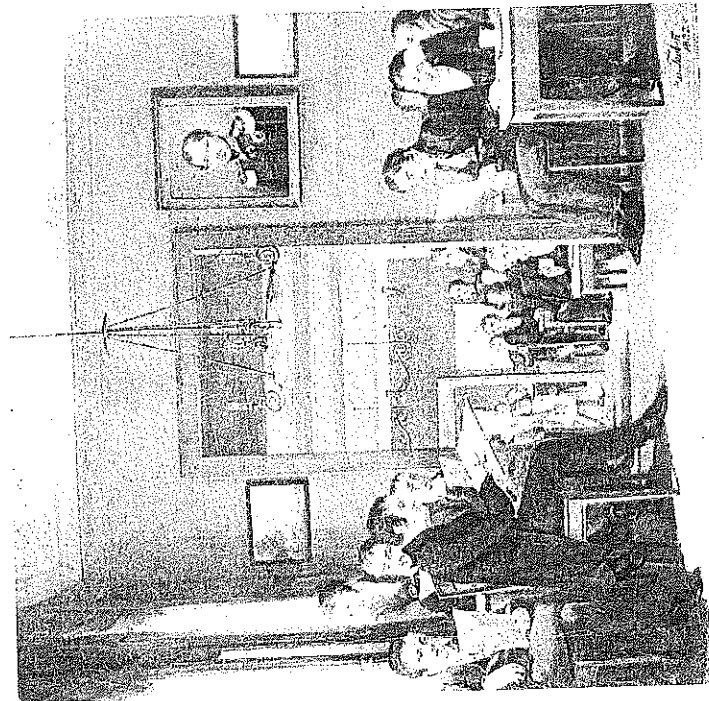
Frankfurt
am Main
1841

Titelblatt

Biedermeier oder
Junges Deutschland?

ratur seit Klopstock und Lessing gegen den feudalen Staat und die christliche Religion aufgewiegelt würden und griff über Lehrpläne und Schulbibliotheksordnungen reglementierend und zensierend ein. Gälten schon die Klassiker als verächtlich, so die zeitgenössische Literatur erst recht. Im damaligen Unterricht kam letztere nicht vor.

Die junge und jüngste deutsche Literatur entwickelte sich, bevor sie nach 1848 zu einer unpolitischen Bildungsmacht musealisiert wurde, von unten, d. h. über den Markt und von Lesern und Texten her zu einem durchaus machtvollen Faktor in den realen politischen und weltanschaulichen Auseinandersetzungen: Sie hatte unterschiedenen Gebrauchswert und erlangte immer größere Wirkungsmöglichkeiten. Es wurde viel gelesen, nicht nur weil der Leserkreis sich wegen steigenden Alphabetisierungsgrades und Wohlstandes erweiterte, sondern weil das Lesen einer aufstrebenden Klasse Orientierungen vermittelte. Frauen, von den Bildungsinstitutionen ausgeschlossen und durch zähe Vorurteile in der geistigen Entfaltung stark behindert, lasen besonders viel und begannen, selbst zu schreiben. Salons, Lesezirkel, Lesevereine und Leihbibliotheken nahmen ständig zu, die Zahl der Buchhandlungen verdreifachte sich zwischen 1820 und 1840. Wenn auch nur rund 5 % der 23-Millionen-Gesamtbevölkerung in den deutschen Staaten zu Anfang des 19. Jahrhunderts als ständige Leser bezeichnet werden konnten, genügte das doch, um schon bald von einer »literarischen Sündfluth« und Lesewut zu sprechen sowie die sie nährenden Vielschreiberei bei den Deutschen zu beklagen. So schreibt der Literaturkritiker W. Menzel 1829: »Die Deutschen thun nicht viel, aber sie schreiben desto mehr [...]. Wir sind ein Schreibervolk



Berliner Lesekabine -
»Alles liest« (Gemälde
von G. Taubert)

Literaturgesellschaft

ändernde gegenüber den althergebrachten Verhältnissen erlebt, die Gegenwart als Krise, als Umbruch erfasst, die überkommenen ästhetischen Lösungsversuche werden bis 1830 mehr zögernd, ratlos und resignierend praktiziert, nach 1830 zunehmend offensiv kritisiert und ab den 40er Jahren durch veränderte Konzeptionen ersetzt bzw. erweitert.

Begriff des Biedermeier

In vielen, zumeist älteren Literaturgeschichten findet sich häufig noch der Begriff »Biedermeier« zur Kennzeichnung der literarischen Epoche von 1815/30 bis 1848. Zuletzt trat der Kenner dieser Literaturperiode, Friedrich Sengle, dafür ein, die »deutsche Sonderform der späten europäischen Romantik« als »Biedermeierzeit« zu interpretieren. Diese wie auch die damit verbundenen Versuche, analog zur Politik des meternichschen Systems unter dem Titel »Restauration« die dominierende Literaturbewegung zu erfassen, müssen als unzulässige Verallgemeinerungen eines Aspektes dieser höchst komplexen Epoche bezeichnet werden, die schließlich 1848 mit einer fast gesamteuropäischen Revolution endete. Innerhalb eines Epochenkonzepts, in dem die Darstellung des dialektischen Wechselspiels von vergeblich bewahrten alten Traditionen und noch nicht verwirklichter Durchsetzung des Neuen eine Fülle von ambivalenten Formen der Traditionskritik zu entfalten hat, dürfen natürlich die Anteile der konservativen Antagonisten nicht übersehen werden. Aber auch dabei reichen die Begriffe »Biedermeierzeit« oder »Restauration« nicht aus. Das zeigt ein kurzer Überblick über die verschiedenen Erscheinungsformen dieser Literatur im Vormärz: Auf dem äußersten Flügel steht die sog. »militante geistliche Restauration«, welche die seit dem 18. Jahrhundert angegriffene Herrschaft von Kirche und Christentum wieder herstellen möchte. Zu ihr gehören Publizisten wie der ehemalige Burschenschaftler und einflussreiche Literaturkritiker Wolfgang Menzel, der Herausgeber der *Evangelischen Kirchenzeitung* Ernst Wilhelm Hengstenberg und Joseph Görres mit seinen katholischen *Historisch-politischen Blättern*. Ihnen zur Seite stehen Schriftsteller wie Friedrich Schlegel, Joseph von Eichendorff und Jeremias Gotthelf, in gewisser Hinsicht auch der späte Ludwig Tieck, Annette von Droste-Hülshoff und Adalbert Stifter, die auf unterschiedliche Weise für christliche Gesinnung und überkommene politische Ordnung eintraten. Mit dem Begriff »Klassizismus« wird versucht, jene Literaturströmung zu bezeichnen, welche die zur deutschen Klassik hinführenden und in ihr zur Entfaltung gelangten Kunstideale und Formgesetze gegen eine kunstfeindliche und bürgerliche Welt bewahren will, dies zumeist eher resignativ als offensiv. Zu nennen sind hier vor allem August von Platen, Friedrich Rückert, aber auch Teile des Werks von Eduard Mörike und Franz Grillparzer. Ausläufer führen bis zur epigonalen Goldschmidtlyrik und -epik eines Emanuel Geibel und Paul Heyse im Nachmärz. Traditionen der Empfindsamkeit und der antikklassizistischen Romantik werden in unterschiedlicher Weise bewahrt (sog. »Schwäbische Romantik«: Karl Mayer, Gustav Schwab), anverwandelt (Mörike, Nikolaus Lenau) und auch kritisch gebrochen (der junge Heine). Es gibt mehr Übergänge zum politischen Quietismus als zum liberalen Engagement (Wilhelm Müller, Wilhelm Hauff, Ludwig Uhland, Adelbert von Chamisso, Lenau). Kaum noch einzuordnen in den Antagonismus von politisch-ästhetischer Traditionsbewahrung und -veränderung sind Schriftsteller wie der Erzähler Karl Immermann und der Dramatiker Friedrich Hebbel.

Umgekehrt wäre es jedoch auch nicht zulässig, etwa die Schriftsteller des »Jungen Deutschland« als allein repräsentative Autoren dieser Epoche herauszustellen. Die Deutsche Bundesversammlung in Frankfurt hielt sie für so gefährlich, dass sie sie 1835 mit folgendem Beschluss verbot: »Nachdem sich in Deutschland

Geistliche Restauration und Klassizismus

in neuerer Zeit, und zuletzt unter der Benennung »das junge Deutschland« oder »die junge Literatur«, eine literarische Schule gebildet hat, deren Bemühungen unverhohlen dahin gehen, in belleristischen, für alle Klassen von Lesern zugänglichen Schriften die christliche Religion auf die frechste Weise anzugreifen, die bestehenden sozialen Verhältnisse herabzuwürdigen und alle Zucht und Sitlichkeit zu zerstören: so hat die deutsche Bundesversammlung – in Erwägung, daß es dringend notwendig sei, diesen verderblichen, die Grundpfeiler aller gesetzlichen Ordnung untergrabenden Bestrebungen durch Zusammenwirken aller Bundesregierungen sofort Einhalt zu tun, und unbeschadet weiterer vom Bunde oder von einzelnen Regierungen zur Erreichung des Zweckes nach Umständen zu ergreifenden Maßregeln – sich zu nachstehenden Bestimmungen vereinigt.« Es folgten die näheren Verbotbestimmungen: Untersagung der Verbreitung durch Buchhandel und Leihbibliotheken, Verwarnung der Buchhändler. Die erst von diesem Publikationsverbot zu einer Gruppe zusammengefassten liberalen Schriftsteller waren neben dem gleichfalls verbotenen Heinrich Heine: Ludolf Wienbarg (1802–1872), Heinrich Laube (1806–1884), Theodor Mundt (1808–1861) und Karl Gutzkow (1811–1878). Sie waren untereinander wechselnd zerstreut und auch uneins über und mit ihren geistigen Mentoren Ludwig Börne (1786–1837) und Heinrich Heine (1797–1856), von denen sie gleichwohl eine medienwirksame witzige Schreibweise, die Thematik (politische, religiöse, moralische Emanzipation), den Literaturbegriff (Auflösung der starren Gattungen, Vorrang der Prosa) und die Auffassung vom Autorenberuf (Dichter-Prosaist, Journalist, Kritiker) übernahmen. Anders als es den Emigranten Börne und Heine (»Journale sind unsere Festungen«, 1828) möglich war, traten die »jüngdeutschen« Schriftsteller als Gründer, Herausgeber und Redakteure von vielen kritisch-belletristischen Zeitschriften hervor, in denen diese modernen Ideen wirksam popularisiert wurden. Zu nennen sind: *Deutsche Revue* (Gutzkow/Wienbarg); *Phönix* (Gutzkow); *Aurora* (Laube); *Literarischer Zodiacus/Dioskuren* (Mundt); *Telegraph für Deutschland* (Gutzkow); *Zeitung für die elegante Welt* (Laube) u. a. In Fortsetzung der kritischen Ansätze, wie sie seit den 20er Jahren Börne (vor allem in *Dramaturgische Blätter und Briefe aus Paris*) und Heine (vor allem in den *Reisebildern*) vorangetrieben hatten, forcierten die jungdeutschen Schriftsteller die Kritik von Literatur, Kultur und Politik zur hauptsächlichsten literarischen Tätigkeit. Laube schrieb 1833: »Es rollt jetzt eine werdende Welt, ihre Fahne ist die Prüfung, ihr Scepter das Urteil. In solcher Periode der Entwicklung scheint selten die wärmende Sonne; alles sucht nach dem leitenden Monde – Kritik.« Deren »blutrote Tochter, die Revolution«, wie Laube formulierte, erschien schon bald am Horizont. Sie ließ die Jungdeutschen rasch zahn werden, als damit einher jünger und radikalere Kritiker wie David Friedrich Strauß (Religionskritik), Robert Prutz und Arnold Ruge (Wissenschaftskritik) und nicht zuletzt Marx und Engels (Ideologiekritik) auf den Plan traten. Die im Verbot erhobenen Vorwürfe gegen die Jungdeutschen bezogen sich vor allem auf die folgenden Werke: Laubes *Die Poeten mit einer Heiligen* (1835) und Gutzkows *Wally, die Zweiflerin* (1835).

Volks-theater und proletarische Literatur

Die Auseinandersetzungen über die Funktion von Kunst im Kapitalismus lassen sich jedoch nicht auf den engen Bereich der hohen Literatur beschränken, der in der traditionellen Literaturgeschichtsschreibung allein zum Bewertungsmaßstab für literarische Entwicklung gemacht wurde. Es kommt darauf an, Formen und Folgen dieser Auseinandersetzungen auch in jenen Bereichen literarischer Produktion zu berücksichtigen, die gerade im Vormärz im Zusammenhang

Journale sind unsere Festungen

Wozu ist Literatur jetzt nützlich?

mit der erhöhten Bedeutung und Wirksamkeit von Literatur wichtig wurden, zumal ihre Adressaten kaum dem gebildeten Bürgertum, sondern den sich rapide vergrößernden Schichten des (städtischen) Kleinbürgertums und Proletariats entstammten. Hier ist zum einen die Volksliteratur mit ihrer regional unterschiedlichen langen Tradition (Lokalstück, Volkskalender, Lied usw.) zu nennen sowie zum anderen die gerade sich ausbildende proletarische Literatur (Handwerker- und Arbeiterlieder, Flugschriften usw.), die beide in ihren vormärzlichen Formen Produkt und zugleich Faktor der sich verändernden Funktionsbestimmung von Literatur sind. Vor allem aber muss beachtet werden, dass es neben den genannten literarischen Aktivitäten in Philosophie, Wissenschaft, Kunstdichtung, Journalismus, Volksdichtung und proletarischer Literatur einen breiten Strom nicht anerkannter, aber viel gelesener Literatur gibt, die mit der Entstehung des literarischen Marktes seit dem Ende des 18. Jahrhunderts erschienen ist und im Vormärz erstmals massenhaft produziert wurde: die Unterhaltungsliteratur, häufig auch abwertend als Trivialliteratur bezeichnet. Nur wenige vormärzliche Literaturkritiker wie z. B. Robert Eduard Prutz (1816–1872) sahen, dass dieser neue Typ von Literatur als »ein notwendiges Product dieser Zeit und der eigentliche Spiegel ihrer selbst« einzuschätzen war und von daher auch die sog. »hohe« Literatur sowohl in ihrem Anspruch als auch in der Beurteilung ihrer realen Bedeutung für ihre Zeit neu überdacht werden musste. Für den Vormärz bedeutete das: Neubegründung des künstlerischen Selbstverständnisses (zugleich Auseinandersetzung mit der Romantik, vorwiegend in den 20er und 30er Jahren), Kritik der Kunstepoche (vorwiegend in den 30er Jahren) sowie Wiederanknüpfung an die jakobinischen und aufklärerischen Positionen.

Das Unglück, Dichter zu sein, oder: Vom Geschichtsschreiber zum Geschichtstreiber

Berufschancen des freien
Schriftstellers

Die seit dem 18. Jahrhundert stetig fortschreitende Wandlung der Schriftsteller vom nebenberuflich schreibenden Autor und/oder Bediensteten feudaler Herren zum »freien« Schöpfer, zugleich aber auch zum Produzenten einer Ware für den Literaturmarkt, hatte im Übergang zum 19. Jahrhundert dem Dichterberuf zu höchstem Ansehen verholfen. Die gestiegene Wertschätzung drückte sich nicht nur in der erheblich verbesserten Bezahlung und vermehrten Veröffentlichung literarischer Werke aus, sondern auch in der erhöhten gesellschaftlichen Anerkennung der »Dichter und Denker« als zu rühmende Repräsentanten und geistige Führer der Nation wie als zu fürchtende Kritiker. Im Kult um die Person Goethes, im Ruhm und Nachruhm seines Epochen machenden Werkes ist dieser neue Rang des Dichters eindrucksvoll sichtbar geworden. Aber es gab auch eine Kehrseite. Nicht jeder Schriftsteller konnte wie der Weimarer Olympier Erfolg, Ruhm und Ansehen so glücklich vereinen und in »Größe« umsetzen, ohne dass mangelndes Talent oder Genie die Ursache dafür gewesen wäre. Seit es den freien Schriftsteller, d. h. seit es den literarischen Markt gab, verschärfte sich auch das Verhältnis von individuellem Talent und gesellschaftlicher Anerkennung, künstlerischem Anspruch und realer Bedeutung. Mit der Möglichkeit massenhafter Verbreitung von Literatur wuchs eben auch die Möglichkeit, mit ästhetisch mäßigen oder

ideologisch konformen Produkten Geld und Ruhm zu erlangen bzw. als anspruchsvoller Künstler nicht anerkannt oder gar verkannt zu werden. Dieses Missverhältnis ist gerade im 19. Jahrhundert und besonders in Deutschland sehr gewöhnlich geworden. Autor zu sein war zunächst prinzipiell chancenreich und positiv; als »Klassiker«, als Unterhaltungsschriftsteller und allmählich auch als Journalist waren Anerkennung und Auskommen durchaus gesichert. Künstler, Dichter, Poet zu sein bedeutete jedoch mehr und mehr, in einen Gegensatz zur ökonomisch sich etablierenden bürgerlichen Klasse sowie zu einem breiten Publikum und dessen trivialem Kunstgeschmack zu geraten, es bedeutete – und dies blieb ein Grundzug des künstlerischen Selbstverständnisses der meisten nachromantischen deutschen Schriftsteller –, nicht eingebürgert und heimatis zu sein.

In dem Roman *Nachtwachen des Bonaventura* (1804) ruft der Nachtwächter zum Poeten in die Dachstube hinauf: »O Freund Poet, wer jetzt leben will, der darf nicht dichten.« In Brentanos Novelle *Geschichte vom braven Kasperl und dem schönen Annerl* (1815) schämt sich der Dichter seines Berufes und sagt: »Einer, der von der Poesie lebt, hat das Gleichgewicht verloren [...]«. Bei E. T. A. Hoffmann haben die Künstler durchweg ihr Gleichgewicht verloren, sind zerrissen, krank, irre, toll. Abnorm und verschoben, teils verkanntes – teils heruntergekommenes Genie, wahre Menschlichkeit im gesellschaftlichen Abseits bewahrend und dafür den Preis eines zerstörten Lebens bezahlend, so erscheinen die Künstler und Poeten in der Literatur bis Grillparzers *Der arme Spielmann* (1847) und darüber hinaus. Doch nicht nur literarisch, auch biographisch ist das »malheur d'être poète« (Grillparzer) manifest: Schriftsteller von adliger Herkunft wie z. B. Kleist oder die Drostes galten als Schandfleck ihrer Familie; Jean Paul und Grabbe brauchten den Alkohol; Schlegel, Brentano und die Drostes flüchteten in die Religion, Mörike und Lenau in die Krankheit. Andere rückten entweder ihre Kunst noch höher und verzichteten auf Ruhm und Publikum wie Platen und Grillparzer, oder verstummten, widerriefen, gaben das Schreiben (zeitweilig, allmählich, endgültig) auf, verzettelten sich, sattelten um oder brachten sich um (Kleist, Raimund, Stifter). Ähnliche Schicksale finden sich bei Musikern und Malern. Das Leiden an der Kunst hat im Vormärz mehrere Gesichter. Es äußert sich als Verzweiflung über die ins Bürgerlich-Philistöse und Inhumane veränderte Welt (romantischer Antikapitalismus, Weltschmerz), als aristokratische Publikaumschimpfung und künstlerischer Titanismus, als Zweifel am Vermögen der Kunst und als (Selbst-)Kritik am Vermögen der Künstler (Epigonenproblem). Es ist als Leiden an der kunstfeindlichen Gesellschaft immer auch zugleich latente Gesellschaftskritik und damit Ausdruck des Wunsches nach einer veränderten Beziehung zwischen Kunst und Gesellschaft. Dabei gibt es allerdings recht gegensätzliche Perspektiven, wie an Lebenslauf, Werk und Rezeption der Schriftsteller Mörike und Herwegh beispielhaft deutlich wird.

Eduard Mörike wurde 1804 geboren, war früh Halbwaise und lebte in armen Verhältnissen; er galt als mäßiger Schüler, der mit Mühe die Qualifikation schaffte, um in dem berühmten Tübinger Stift Theologie studieren zu können – kostenlos, wie vor ihm schon Hegel und Hölderlin und nach ihm u. a. auch Herwegh und viele andere bedeutende Männer der schwäbisch-deutschen Geistesgeschichte, die »durch den Speck der Stiftungen in die theologische Mausfalle gelockt« wurden (D. F. Strauß). Nach dem Examen folgten ab 1826 bedrückende Wanderjahre als Pfarrhelfer und Vikar in schwäbischen Dörfern, unterbrochen von einem fehlgeschlagenen Versuch, freier Schriftsteller zu werden (1828), und unglücklicher Liebe. 1834 wurde Mörike dann endlich Pfarrer. 1832 erschien der

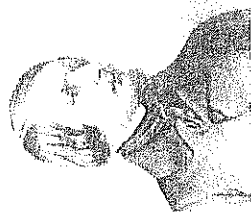
Künstlerkrisen

Beispiel Mörike

mehr so sehr das Maß des persönlichen Versagens vor der geschichtlichen Aufgabe, sondern das Ausmaß der gesellschaftlichen Misere, die das Genie beschränkte: »Goethe verhält sich in seinen Werken auf eine zweifache Weise zur deutschen Gesellschaft seiner Zeit. Bald ist er ihr feindselig; er sucht der ihm widerwärtigen zu entfliehen [...]. Bald dagegen ist er ihr befreundet, »schickt« sich in sie [...], ja verteidigt sie gegen die andrängende geschichtliche Bewegung [...]. So ist Goethe bald kolossal, bald kleinlich; bald trotziges, spottendes, weltverachtendes Genie, bald rücksichtsvoller, genügsamer, enger Philister. Auch Goethe war nicht instande, die deutsche Misere zu besiegen; im Gegenteil, sie besiegte ihn, und dieser Sieg der Misere über den größten Deutschen ist der beste Beweis dafür, daß sie »von innen heraus« gar nicht zu überwinden ist.« Börne hat mit seiner Goethe-Kritik gleichwohl einer ideologischen Ablösung von der als schlechthin vorbildhaft betrachteten klassischen Literatur das Wort geredet, die dann bei Heine theoretisch auf den Begriff gebracht wird. Während Börne überwiegend die Person Goethe und deren »Versagen«, Engels überwiegend die deutsche Misere akzentuiert, dringt Heine in seiner Goethe-Kritik vor zum Prinzip und damit zu einer Gesamtauseinandersetzung mit der »Goetheschen Kunstschule« und der Romantik als »Kunstperiode«.

Die »Goetheaner«, so führt Heine in der *Romantischen Schule* (1836) aus, »betrachten [...] die Kunst als eine unabhängige zweite Welt, die sie so hoch stellen, daß alles Treiben der Menschen, ihre Religion und ihre Moral, wechselnd und wandelbar unter ihr hin sich bewegt«. Diese politisch folgenlose Kunst aber, das war schon vor der Julirevolution Heines Meinung, »muß zu Grunde gehen, weil ihr Prinzip noch im abgelebten, alten Regime, in der heiligen römischen Reichsgangenhait wurzelt. Deshalb, wie alle welken Überreste dieser Vergangenheit, steht sie im unerquicklichsten Widerspruch mit der Gegenwart. Dieser Widerspruch und nicht die Zeitbewegung selbst ist der Kunst so schädlich [...]. Indessen, die neue Zeit wird auch eine neue Kunst gebären, die mit ihr selbst in beglücktem Einklang sein wird, die nicht aus der verbliebenen Vergangenheit ihre Symbolik zu borgen braucht und die sogar eine neue Technik, die von der seitherigen verschieden, hervorbringen muß.« In dieser von Heine wohl am weitesten begründeten Kritik an der alten bzw. in der Forderung nach einer aktuellen und neuen Kunst (Technik), die bis zu Benjamin und Brecht ihre Gültigkeit behalten sollte, folgten ihm in Deutschland die Schriftsteller des »Jungen Deutschland« (Gutzkow, Wienberg, Laube, Mundt), freilich mit Unterschieden. Unter ihnen ist Karl Gutzkow (1811–1878) zweifellos der aktivste und produktivste Autor; seine Goethe-Kritik ist eher gemäßigt. Sein Ziel ist es, durch die Vereinigung aller demokratischen und literarisch avancierten Fraktionen eine Verständigung von innen, d. h. im Lande zu erreichen (vgl. sein Zeitschriften-Projekt *Deutsche Revue*). Dieser Versuch scheitert, aber Gutzkow bleibt als Literaturkritiker ein wichtiger Anreger und Vermittler moderner literarischer Entwicklungen im Vor- und Nachmärz, wie er sie in England und Frankreich aufmerksam verfolgt.

Die Kritik der überkommenen und das Programm einer kommenden Kunst ist kein interner Streit unter Schriftstellern. »Moderne Literatur«, so formuliert Gutzkow, »heißt Abspiegelung der Zeitgenossen in den Lagen, worin diese sich befinden, Einmischung in ihre Debatten, Frage und Antwort in Sachen des allgemeinen Nachdenkens und der praktischen Philosophie.« Das Feld der Politik ist wohlweislich nicht erwähnt, aber (mit)gemeint – und die Machthaber begriffen das rasch. Auf das Konzept einer eingreifenden Literatur reagierten sie mit einem so noch nie da gewesenen Eingriff: Mit Beschluss vom 10. Dezember 1835 verbot



Karl Gutzkow (1844)

Jungdeutsche Literaturrevolution?

oder kann, muss eben die Kunst aufgeben, soll aber nicht ihr Prinzip kritisieren. Diesem schon damals nicht nur von Traditionalisten sowie den Biedermeierdichtern eingenommenen (und in der literarischen Wertung z. T. bis heute aufrechterhaltenen) Standpunkt fügte der zeitgenössische Literaturhistoriker Cervinus eine liberale, provozierende Variante hinzu: Für ihn war die deutsche Nationalliteratur mit Goethes Tod zu ihrem Abschluss gekommen, eine Fortsetzung vorläufig unmöglich; nun habe sich die Nation von den Büchern zu politischen Taten zu wenden, um ihre äußere Einheit herzustellen, und erst wenn diese verwirklicht sei, könne es zu einer neuen Blüte der Literatur kommen. Auch dieses Argument kehrte seitdem in abgewandelter Form bis heute in der Diskussion immer wieder. Zu völlig entgegengesetzten Ergebnissen gelangten jedoch die – untereinander durchaus nicht konformen – Kritiker Goethes. Ihre Kritik sowie die daran anknüpfende breite Diskussion bereitete im Verlauf der 30er Jahre eine grundsätzliche literaturtheoretische Neuorientierung über die Aufgabe der Literatur und des modernen Schriftstellers im Verhältnis zur literarischen Tradition und politischen Gegenwart vor.

Der Anstoß zu dieser wichtigen Debatte ging aus vom einflussreichsten Literaturkritiker der Zeit, dem ehemaligen Burschenschaftler Wolfgang Menzel (1798–1873), der in seiner 1828 veröffentlichten Darstellung *Die deutsche Literatur* provokativ erklärt hatte, Goethe sei kein Genie, sondern lediglich ein Talent. Das seine Möglichkeiten in der Behandlung von gegen Stillehkeit, Religion und Vaterland gerichteten Themen verschwendet habe. Menzels schulmeisternde Kritik war gegründet auf eine sich liberal gebärdende, in Wahrheit reaktionäre Haltung, nach der eine verbreitete spieß-bürgerlich-christliche Moral, ein offen antisemitischer Patriotismus und eine unklar an Romantik orientierte Künstlerauffassung zum Maß aller Dinge gesetzt wurden. Von solch bornierter, literaturkritischer staatsanwaltschaftlicher Warte ist seitdem bis zur Gegenwart in Deutschland immer wieder vergiftende, denunziatorische und zu Ächtung, Verbrennung und Vertreibung aufrufende »Kritik« geübt worden, an »unchristlichen« Schriftstellern wie Goethe ebenso wie an Juden wie Heine, Humanisten wie Heinrich Mann, Sozialisten wie Bertolt Brecht oder »Sympathisanten des Terrors« wie Heinrich Böll. Die von ihrem Ursprung her ungeistige Kritik Menzels traf sich allerdings in einem bedeutsamen, in der Folgezeit viel diskutierten Anklagepunkt mit dem Vorwurf des Publizisten und Literaturkritikers Ludwig Börne (1786–1837) an Goethe: dem Vorwurf der politischen Gleichgültigkeit in den Hauptfragen der Zeit (die Börne aber nicht wie Menzel im Problem der »Nation«, sondern dem der »Freiheit« thematisiert sah). Von Anbeginn seiner literarisch-publizistischen Tätigkeit im Jahr 1818, als er die bald verbotene Zeitschrift *Die Woge* herausgab, bis zu seinem Tod 1837 als Emigrant in Paris hatte Ludwig Börne durch Argumentation und Polemik, Rezension und eigene schriftstellerische Produktion, durch Kritik an anderen Autoren und selbst praktisch vorgelebtes Vorbild für ein politisch orientiertes, das Interesse von Freiheit und Fortschritt wahrnehmendes »Zeitschriftstellertum« gekämpft. Goethe, der bedeutendste Dichter der Deutschen, hatte nach Börne die Pflicht gehabt, seine künstlerische Autorität für die Sache der bürgerlichen Freiheit und den Kampf gegen ihre Unterdrückung durch die Fürsten einzusetzen und so der Nation wie auch anderen Schriftstellern ein ermunterndes Beispiel geben müssen – aber stattdessen habe er es vorgezogen, als »Stabilitätsnar« ein Fürstengekreutz zu bleiben.

Diese vor allem moralisch begründete Kritik wird 1846/47 von Friedrich Engels (1820–1895) auf eine neue, politische Ebene gestellt. Engels interessiert nicht

Ludwig Börne als Kritiker Goethes



Ludwig Börne

der Bundestag, das höchste Beschlussorgan des Deutschen Bundes, eine ganze Literaturreichung als staatsfeindliche Literatur und strenge Prozesse gegen ihre Vertreter an. Heine erkannte später, dass es weniger die gefährlichen Ideen waren, die die Staatsgewalt auf den Plan rief, sondern »die populäre Form [...]«, die Schreibart, der Stil«. Theoretisch eher labil, schockiert durch das auf eine denunzierende Kritik Menzels zurückgehende Publikationsverbot, befangen im kritischen Kleinkrieg untereinander und mit ihren Gegnern auf der Rechten, später auch auf der Linken, reduzierte sich die Qualität des anfänglich revolutionären jungdeutschen Anspruchs rasch. »Wir kämpfen um die Wege zum Ziele, kennen aber das Ziel selbst nicht«, bekannte Gutzkow und brachte damit zum Ausdruck, dass der Kampf um eine neue zeitverbundene Literatur einerseits bereits als Anfang der angestrebten Literaturerneuerung verstanden werden müsse, dass es aber andererseits das Schicksal des modernen Schriftstellers sei, geistiger Vorläufer und Übergang zwischen gegenwärtiger Vergangenheit und angestrebter Zukunft zu bleiben. In paradoxer Annäherung an das kritisierte Prinzip der Kunst epoche verstanden sich die Jungdeutschen aber bald allein als Wegbereiter einer rein durch Literatur beförderten geistigen Emanzipation, die ihr Publikum schließlich genau dort suchten, wo es auch schon die alte Literatur gefunden hatte: im Kreis der Gebildeten, abseits von den als roh, ungebildet und ungesetzlich eingeschätzten Volksbewegungen der 30er und 40er Jahre.

Georg Büchners Kritik



Sowenig zu bestreiten ist, dass die Jungdeutschen durch ihre Themen (Eintreten für bürgerliche Freiheit, Emanzipation der Juden und Frauen, Weibbürger-tum, Aufhebung der Standesunterschiede, Religionsfreiheit usw.) und durch ihr praktisches Tun als Dichter-Journalisten die Exklusivität der klassisch-romantischen Buchkultur durchbrachen und den Literaturbetrieb in folgenreicher Weise modernisierten, sowenig ist auf der anderen Seite Georg Büchners (1813–1837) politische Kritik an der halben jungdeutschen Literaturrevolution abzuweisen.

1836 schrieb er an Gutzkow: »Die Gesellschaft mittelst der Idee, von der gebil-

ten Klasse aus reformieren? Unmöglich! Unsere Zeit ist rein materiell; wären Sie

je direkter politisch zu Werke gegangen, so wären Sie bald auf den Punkt gekom-

men, wo die Reform von selbst aufgehört hätte.« Büchner war es auch, der mit

seinem literarischen Werk radikale Konsequenzen aus der Kritik an der Kunst-

epoche zog, lange bevor mit dem Programm der operativen Literatur in den 40er

Jahren ein weiterer Anlauf genommen werden sollte, durch Aufhebung des

»tote[n] Scheinwesen[s] der alten Kunst« (Heine), jene neue Literatur zu verwirk-

lichen, in der »direkter politisch zu Werke gegangen« wird.

Kaum ein deutscher Schriftsteller der letzten zweihundert Jahre, sieht man von

Hölderlin ab, ist so schwer in den Entwicklungsprozess der Literaturgeschichte

einzuordnen wie Büchner. Obwohl ein paar Jahre jünger als die Autoren des

Jungen Deutschland, begann er wie diese, sich kritisch abgrenzend von der

Kunstepoche, in der Zeit nach der Julirevolution 1830 zu schreiben, überholte

aber von seinem frühsozialistisch-materialistischen Standpunkt deren Theorie

und literarische Praxis erheblich. Heine, dem er noch am nächsten stand, lernte

er nie kennen; die sozialrevolutionäre Literatur der 40er Jahre und die Anfänge

des wissenschaftlichen Sozialismus erlebte er nicht mehr – ihren Vertretern wie-

derum war Büchner als Revolutionär und Schriftsteller so gut wie unbekannt,

weil seine wenigen Schriften vernichtet oder konfisziert, verstümmelt oder ver-

spät veröffentlicht worden waren. Einer breiteren Leserschaft wurde er erst seit

dem Anfang des 20. Jahrhunderts bekannt, nachdem ab 1879 eine vorläufige

kritische Ausgabe der Werke vorlag und zwischen 1885 und 1913 die dramati-

schen Werke zu Erstaufführungen gelangten. Seitdem gilt Büchner neben Lenz, Kleist und Grabbe als einer der klassischen unzeitgemäßen, »modernen« Dramatiker, von den Naturalisten ebenso wie von den Expressionisten, vom politischen Theater ebenso wie vom absurden Theater als einer der ihren in Anspruch genommen. Eine weitere, nicht nur vom Typ des vormärzlichen politischen Schriftstellers abweichende Besonderheit kommt hinzu: Büchner ist zunächst einmal materialistischer Naturforscher und politisch bewusster Revolutionär, seine schriftstellerische Tätigkeit geht erst hervor aus der Verbindung von naturwissenschaftlich-philosophischer Forschung (Anatomie) und politisch-revolutionärer Praxis (Gründung der subversiven »Gesellschaft für Menschenrechte« in Gießen, die im Kontext der republikanischen und frühproletarischen Agitation nach der Julirevolution ihre Bedeutung hatte): Büchners erste Veröffentlichung ist die vom Butzbacher Pfarrer Friedrich Ludwig Weidig (1791–1837), dem wohl bedeutendsten süddeutschen Demokraten der 30er Jahre, redigierte Flugschrift *Der Hessische Landbote* (1834). Diese im Dienst der revolutionären Agitation stehende Schrift entlarvt in biblisch-einfacher und zugleich rhetorisch äußerst wirksamer Sprache detailliert bis in die statistischen Zahlen und dennoch anschaulich die rücksichtslose Ausbeutungspraxis des feudalen, großherzoglich-hessischen Staates und seiner Nutznießer und ruft die hessischen Bauern zur revolutionären Erhebung auf.

Friede den Hütten! Krieg den Pallästen!

Im Jahr 1834 sieht es aus, als würde die Bibel Lügen gestraft. Es sieht aus, als hätte Gott die Bauern und Handwerker am 5ten Tage, und die Fürsten und Vornehmen am 6ten gemacht, und als hätte der Herr zu diesen gesagt: Herrschet über alles Gethier, das auf Erden kriecht, und hätte die Bauern und Bürger zum Gewürm gezählt. Das Leben der Vornehmen ist ein langer Sonntag, sie wohnen in schönen Häusern, sie tragen zierliche Kleider, sie haben feiste Gesichter und reden eine eigne Sprache; das Volk aber liegt vor ihnen wie Dünger auf dem Acker. Der Bauer geht hinter dem Pflug, der Vornehme aber geht hinter ihm und dem Pflug und treibt ihm mit den Ochsen am Pflug, er nimmt das Korn und läßt ihm die Stoppeln. Das Leben des Bauern ist ein langer Werktag; Fremde verzehren seine Aecker vor seinen Augen, sein Leib ist eine Schwiele, sein Schweiß ist das Salz auf dem Tische des Vornehmen.

Über den *Hessischen Landboten* schrieb 1878 Karl Emil Franzos, Büchners erster Herausgeber: »Zum erstenmale in Deutschland tritt darin ein Demokrat nicht für die geistigen Glieder der Gebildeten ein, sondern für die materiellen der Armen und Unwissenden; zum erstenmale ist hier nicht von Pressefreiheit, Vereinsrecht und Wahlcensus die Rede, sondern von der »großen Magenfrage; zum erstenmale tritt hier an die Stelle der politisch-demokratischen Agitation die social-demokratische Klage und Anklage.«

Mit realisiertem, von jeglichen liberalen Illusionen unberührtem Blick hatte Büchner schon als Student im französischen Straßburg 1833 erkannt: »Wenn in unserer Zeit etwas helfen soll, so ist es Gewalt. Wir wissen, was wir von unseren Fürsten zu erwarten haben. Alles, was sie bewilligten, wurde ihnen durch die Notwendigkeit abgezungen. Und selbst das Bewilligte wurde uns hingeworfen wie eine erbetelte Gnade und ein elendes Kinderspielzeug, um dem ewigen Maulaffen Volk seine zu eng geschnürte Wickelschnur vergessen zu machen.« Zugleich aber hatte er geschrieben, dass er sich jeder aktiven Beteiligung an re-

Büchner hat sich, nach der Auseinandersetzung mit dem idealistischen Einzelhelden in *Dantons Tod* und der Satire auf die »abgelebte moderne Gesellschaft« in *Lenze und Lenz*, im Lenz und vor allem im Woyzeck dieser missachteten Wirklichkeit der Geringen und Hässlichen zugewandt und in der Figur des Woyzeck jene Armen und Unterdrückten auf die Bühne gestellt, die er bereits im *Hessischen Landboten* in den verelendeten Bauern angesprochen hatte. Seine expressive Technik, »die Gestalten aus sich heraustreten (zu) lassen, ohne etwas vom Äußern hineinzukopieren«, d. h. die szenisch vorgelieferte Situation für sich selbst sprechen zu lassen und so Anstöße zu geben, unterscheidet sich dabei nicht nur vom Verfahren des idealistischen Dramas (Proklamation der dramatischen Lösung durch handelnde Rede der Helden), sondern auch von der Strategie der liberalen Gessinnungsdemonstration bei den Jungdeutschen und später auch bei vielen politischen Lyrikern, Heinrich Heine und Georg Weerth ausgenommen.

Das Programm der politischen Poesie

Seit alters her, vor allem aber seit Reformation und frühbürgerlicher Revolution, haben es die Schriftsteller als ihr Recht und ihre Pflicht angesehen, sich mit ihren Werken zu den großen weltanschaulichen und politischen Auseinandersetzungen ihrer Zeit zu äußern. Seit alters her, vor allem aber seit dem 18. Jahrhundert, sind die Schriftsteller dafür, je nach Parteinahme und Schärfe der Kritik, von den Machthabern gelobt und bezahlt bzw. gemaßregelt und verfolgt worden. Luther, Verfasser der »Marseillaise« (Engels), d. i. »Ein feste Burg ist unser Gott«, und vieler anderer kirchlicher Lieder und Schriften, vor allem aber Thomas Müntzer, Flugschriftenautor und Agitator des Bauernkrieges, wurden politisch verfolgt; Luther schloss Kompromisse (und überlebte), Müntzer blieb radikal (und wurde enthauptet). Religionskritik war auch nach der Reformation ein Politikum ersten Ranges, traf sie doch immer den mit der Kirche verbundenen feudalen, später auch bürgerlichen Staat. Das erführen Lessing in seinem öffentlichen Streit mit dem Pastor Goetze (die Fortsetzung des Disputes wurde ihm verboten) wie auch Fichte, als er 1799, angeklagt des Atheismus, als Philosophieprofessor entlassen wurde. Gutzkow erhielt 1835 zehn Wochen Gefängnis, weil er in seinem Roman *Wally, die Zweiflerin* in antichristlicher Weise für die »Emanzipation des Fleisches« eingetreten war. Direkte politische Stellungnahme, selbst loyale und patriotische, war nicht ungefährlich. Gleims *Grenadierlieder* (1758) zum Siebenjährigen Krieg brachten dem Verfasser Ruhm und Anerkennung; wegen ihrer dichterischen Verherrlichung der bürgerlichen Freiheitsidee wurde Klopstock und Schiller 1792 von der Pariser Nationalversammlung das französische Bürgerrecht verliehen, was ihnen im feudalen Deutschland eher schadete; Goethe hatte eine Audienz bei Napoleon, die folgenlos blieb; die preußischen Patrioten im Kampf gegen Napoleon (Kleist, Körner, Arndt u. a.) waren jedoch dem Berliner Hof überhaupt nicht genehm und wurden eher als Demagogen eingestuft. Königliche Ehrengaben und Pensionen erhielten nur die gut monarchistischen oder unpolitischen Dichter wie z. B. Geibel.

Opposition gegen die herrschenden Mächte und ihre Politik wurde offen und brutal unterdrückt. Schubart saß von 1777 an zehn Jahre auf dem Hohenasperg im Kerker, ehe er, körperlich und seelisch gebrochen, entlassen wurde; Schiller musste aus Württemberg fliehen, um diesem Schicksal zu entgehen (»Die Räuber

revolutionären Aktionen enthalte, »weil ich im gegenwärtigen Zeitpunkt jede revolutionäre Bewegung als eine vergebliche Unternehmung betrachte und nicht die Verblendung derer teile, welche in den Deutschen ein zum Kampf für sein Recht bereites Volk sehen«. Diese Spannung von praktisch folgenreicher Erkenntnis (herrschender Gewaltzustand, Notwendigkeit von Gegengewalt, aktive Rolle des Volkes, wobei Büchner nur die verelendeten Bauern sieht) und der resignativen Einsicht, »daß nichts zu tun ist«, weil das Kräfteverhältnis gegenwärtig zu ungünstig ist, bleibt für Büchner bestimmend. Sie führt dazu, dass er sich nach dem Scheitern der durch den *Hessischen Landboten* geplanten Aktionen aus der Untergarndarbeit zurückzieht und seine politische Erkenntnis auf andere Weise wirksam zu machen versucht. Innerhalb von fünf Wochen schreibt er das Drama *Dantons Tod*, das ein zentrales Thema der sich wendenden Französischen Revolution behandelt. Es ist der Jungdeutsche Gutzkow, der das Stück – wenn auch wegen der Zensur arg verstümmelt – 1835 zum Druck bringt. Da inzwischen steckbrieflich nach Büchner gefahndet wird, flieht er nach Straßburg, später nach Zürich. Hier, im Exil und hauptsächlich mit der Sicherung seiner beruflichen Existenz (Promotion, Privatdozentur) befasst, entsteht in kurzer Zeit sein übriges literarisches Werk, das Lustspiel *Lenze und Lenz*, das Fragment gebliebene Sozialdrama *Woyzeck* und die unvollendete Erzählung *Lenz* sowie Übersetzungen. Am 19. Februar 1837, eine Woche nach dem Tod Börnes, stirbt Büchner an Typhus. Von Herwegh, der drei Jahre später, ebenfalls als Emigrant, nach Zürich kommt, stammt die Grabinschrift: »Ein unvollendetes Lied sinkt er ins Grab/ Der Verse schönsten nimmt er mit hinab.«

Büchners Kritik an der Kunstpoesie ist nicht, wie bei Heine und den Jungdeutschen, theoretisch breit entfaltet; sie entspringt in mehr praktischer Form seinem unmittelbaren politischen Wirkungsinteresse sowie den Problemen seiner literarischen Tätigkeit als Dramatiker und Erzähler. Goethe schätzte er, Hegel interessierte ihn kaum, die Romantiker und vor allem Schiller aber kritisierte er scharf als »Idealisten«, deren ästhetische Prinzipien er als idealistisch und »schmähliche Verachtung der menschlichen Natur« (so im Lenz) bekämpfte. Gegen deren Theorie und Werk setzte er seine Schriften als praktische Verwirklichung seines Konzepts einer realistischen, gesellschaftsverbundenen Kunst. Seine antidealistische, Lebens- und Kunstpraxis auf eine erkenntnistheoretische, handlungsorientierte Weise verbindende Grundansicht ist niedergelegt in dem Satz, den er als Rechtfertigung des *Dantons* schrieb: »Der Dichter ist kein Lehrer der Moral, er erfindet und schafft Gestalten, er macht vergangene Zeiten wieder aufleben, und die Leute mögen dann daraus lernen, so gut wie aus dem Studium der Geschichte und der Beobachtung dessen, was im menschlichen Leben um sie herum vor- geht.« Und in dem bekannten Kunstgespräch im Lenz lässt Büchner seine Hauptfigur die ästhetische Konsequenz dieser Grundansicht, wiederum gegen den »verklärenden« Idealismus gerichtet, präzisieren: »Ich verlange in allem – Leben, Möglichkeit des Daseins, und dann ist's gut; wir haben dann nicht zu fragen, ob es schön, ob es häßlich ist. Das Gefühl, daß, was geschaffen sei, Leben habe, stehe über diesen beiden und sei das einzige Kriterium in Kunstsachen [...]. Man muß die Menschheit lieben, um in das eigentümliche Wesen jedes einzudringen; es darf einem keiner zu gering, keiner zu häßlich sein, erst dann kann man sie verstehen; das unbedeutendste Gesicht macht einen tieferen Eindruck als die bloße Empfindung des Schönen, und man kann die Gestalten aus sich heraustreten lassen, ohne etwas vom Äußern hineinzukopieren, wo einem kein Leben, keine Muskeln, kein Puls engengeschwillt und -pocht.«