STUDIEN UND TEXTE ZUR SOZIALGESCHICHTE
DER LITERATUR

Herausgegeben von
Wolfgang Frühwald, Georg Jäger, Dieter Langewiesche,
Alberto Martino, Rainer Wohlfeil

Band 92

Zwischen Goethezeit und Realismus

Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier

Herausgegeben von
Michael Titzmann

Max Niemeyer Verlag
Tübingen 2002

Redaktion des Bandes: Alberto Martino

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Zwischen Goethezeit und Realismus : Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier / hrsg. von Michael Titzmann. – Tübingen: Niemeyer, 2002
(Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur; Bd. 92)

ISBN 3-484-35092-X ISSN 0174-4410

© Max Niemeyer Verlag GmbH, Tübingen 2002
Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen. Printed in Germany.
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.
Satz und Druck: AZ Druck und Datentechnik GmbH, Kempten
Einband: Geiger, Ammerbuch

Inhalt

Michael Titzmann:
Zur Einleitung: »Biedermeier« – ein literarhistorischer Problemfall . 1

I. Von der Goethezeit zum Biedermeier

Horst Thomé:
Platens *Venedig-Sonette* im Hinblick auf die *Römischen Elegien* Goethes. Überlegungen zum historischen Ort des ›Biedermeier-Ästhetizismus‹ 11

Martin Lindner:
»Noch einmal«: Das tiefenpsychologische und künstlerische Konservieren der Erinnerung an den »Liebesfrühling« in Liebeslyrik-Zyklen 1820 bis 1860 39

Christian Begemann:
Kunst und Liebe. Ein ästhetisches Produktionsmythologem zwischen Klassik und Realismus. 79

Wolfgang Lukas:
›Entsagung‹ – Konstanz und Wandel eines Motivs in der Erzählliteratur von der späten Goethezeit zum frühen Realismus . . 113

Hans Krah:
Zur Neustrukturierung bestehender Kategorien im Drama: Temporalisierung, Mediatisierung und Pathologisierung von ›Wissen‹ am Ende der Goethezeit 151

Jutta Osinski:
Katholische Restauration und ›Biedermeier‹: Ästhetik, Religion und Politik in spätromantischen Harmoniemodellen. Sieben Thesen 183

Jürgen Link:
Zum Anteil der Normalität an der Bifurkation Romantik vs »Biedermeier« 197

II. Biedermeier

Udo Köster:
Marktorientierung und Wertkonservatismus 215

Ivar Sagmo:
Nach Norwegen! Zur politischen Reiseberichterstattung und Publizistik der Biedermeierepoche 237

Dominica Volkert:
»Wenn ich von meiner Freundin schriftliche Ergüsse ihrer Liebe erhalte.« Konstruktionsmechanismen von Briefen und ihre Funktionalisierung für Brieftexte um 1830. 249

Marianne Wünsch:
Struktur der »dargestellten Welt« und narrativer Prozeß in erzählenden »Metatexten« des »Biedermeier« 269

III. Vom Biedermeier zum Realismus

Hartmut Laufhütte:
Annette von Droste-Hülshoffs Novelle *Die Judenbuche* als Werk des Realismus 285

Hans-Peter Ecker:
Versicherungsdiskurse. Zivilisationstheoretisch motivierte Institutionsanalysen zur Dorfliteratur des 19. Jahrhunderts. 305

Jörg Schönert:
Berthold Auerbachs *Schwarzwälder Dorfgeschichten* der 40er und der 50er Jahre als Beispiel eines ›literarischen Wandels‹? 331

Claus-Michael Ort:
Roman des ›Nebeneinander‹ – Roman des ›Nacheinander‹. Kohärenzprobleme im Geschichtsroman des 19. Jahrhunderts und ihr Funktionswandel. 347

Volker Hoffmann:
Der Konflikt zwischen anthropologischer Extremisierung und Harmonisierung in der Literatur vor und nach 1848 377

Thomas Anz:
Das Poetische und das Pathologische. Umwertungskriterien im programmatischen Realismus 393

Gustav Frank:
Der »Mythos vom Matriarchat« als realistische Reaktion auf Experimente des Biedermeier bei Bachofen, Gutzkow, Hebbel, Wagner und anderen 409

Michael Titzmann:
»Natur« vs »Kultur«: Kellers *Romeo und Julia auf dem Dorfe* im Kontext der Konstituierung des frühen Realismus 441

Rainer Baasner:
Der Blick auf die Väter. Literarische Traditionsbildung und Abgrenzung aus der Perspektive des realistischen Paradigmas 481

Adressen der Autor(inn)en 497

Namensregister 499

Michael Titzmann

Zur Einleitung: »Biedermeier« – ein literarhistorischer Problemfall

Keiner der drei Begriffe, die im Titel dieses Bandes als Namen für zeitlich befristete literarhistorische Phänomene fungieren, kann in der germanistischen Literaturgeschichtsschreibung als selbstverständlich konsensfähig gelten; und nicht die Beiträger dieses Bandes haben sie zu verantworten, sondern allein sein Herausgeber. Bei keinem dieser Begriffe besteht Konsens auch nur über die Legitimität dieser Benennung und über ihre Anwendbarkeit auf die Phänomene eines bestimmten Zeitraums; und wo eine solche zugestanden ist und sie verwendet werden, da besteht wiederum schon über die Extension dieser Begriffe, also über die Grenzen des Zeitraums bzw. über die Liste der Werke, die sich ihnen subsumieren lassen, kaum Einigkeit, geschweige denn über ihre Intension, über die definitorischen Merkmale, die man ihnen zuschreibt.

»Realismus« mag noch am wenigsten problematisch erscheinen, auch wenn schon die verbreitete Neigung, dem Begriff ein Epitheton, wahlweise etwa »poetisch« oder »bürgerlich« beizugeben,[1] ihn also einzuschränken, ein Warnsignal ist. Auch konkurriert mit ihm manchenorts für die Phase seit der Reichsgründung der Begriff der »Gründerzeit«.[2] Und jedes Kolloquium, jeder Sammelband zum »Realismus« oder zum Œuvre eines der Autoren, die in diesem Zeitraum publiziert haben, illustriert aufs deutlichste, wie wenig Einigkeit über die Bedeutung besteht, die man diesem Begriff zuordnet, wenn man ihn denn verwendet.[3] Was bei solchen punktuellen Verständigungsversuchen herauskommt, erweist sich oft genug als geradezu haarsträubend naiv und unreflektiert.[4]

Schlimmer aber steht es um »Goethezeit«. Nicht nur, daß der Begriff schon als bloßer Name nicht besonders glücklich scheinen mag: aber da es keinen anderen gibt, sei er, faute de mieux, verwendet. Gravierender aber ist zweifellos, daß, wer ihn, wie ich, verwendet, damit postuliert, daß es Invarianten, Gemeinsamkeiten jener Phänomene gibt, die wir traditionell als »Sturm und Drang«, »Klassik«, »Romantik« usw. unterscheiden: und darüber besteht eindeutig kein Konsens.

---

[1] Vgl. etwa McInnes/Plumpe 1996.

[2] So Glaser 1982, McInnes/Plumpe 1996, Sprengel 1998.

[3] Siehe etwa die Darstellung der Diskussion über die Zuordnung C. F. Meyers von Zeller 2000.

[4] Einige der m.E. notwendigen Unterscheidungen habe ich in Titzmann 2000 anzudeuten versucht.

»Biedermeier« schließlich ist vollends eine literarhistorische Katastrophe. Der Begriff wird in zwei unterschiedlichen Bedeutungen gebraucht: in der einen benennt er den gesamten Zeitraum zwischen Goethezeit und Realismus,[5] in der anderen ein Teilphänomen dieses Zeitraums,[6] das in Opposition zu anderen Teilphänomenen wie dem »Jungen Deutschland«[7] oder dem »Vormärz« stünde. Im Kontext dieses Bandes wird er in der umfassenden Bedeutung gebraucht. Eine Befragung der Beiträger(innen) dieses Bandes ergab, daß praktisch niemand mit dieser Benennung des Zeitraums zufrieden ist, daß es aber auch keine befriedigende Alternative zu »Biedermeier« gibt. Denn »Junges Deutschland« bezeichnet nur eine, zudem zeitlich begrenzte Richtung in dieser Phase, die mit anderen Richtungen konkurriert, »Vormärz« in seiner etablierten Verwendung allenfalls einen Teilzeitraum in dieser Phase, und »Restaurationsperiode« wäre ein Begriff, der zunächst ein Phänomen der politischen Geschichte benennt. Einen solchen Namen aber für ein literarhistorisches Phänomen zu wählen, würde jenen alten Fehler – der auch in Begriffen wie »Vormärz« und »Gründerzeit« angelegt ist – wiederholen, die literarhistorische Periodisierung von der politikgeschichtlichen abhängig zu machen, statt sie nach für die Literatur spezifischen Kriterien vorzunehmen, und würde damit die alte Versuchung erneuern, die Literaturgeschichte als bloße Funktion der politischen und sozialen Geschichte zu denken, die sie nun zweifellos nicht ist.[8] Denn auch darin tendierten die befragten Beiträger(innen) dieses Bandes zum Konsens, daß das Ende der vorangegangenen Phase, dessen also, was ich »Goethezeit« nenne, nicht um 1815, sondern irgendwann zwischen 1820 und 1830, vielleicht um 1825 herum zu situieren wäre, und daß der Beginn der folgenden Phase, dessen also, was man »Realismus« nennt, nicht 1848 beginnt, sondern daß »Realismus« sich in den 1850er Jahren allmählich erst konstituiert.

Hier ist nun zweifellos nicht der Ort, die Probleme der Literaturgeschichtsschreibung und deren eventuelle Lösungen zu diskutieren.[9] Da es nun aber einmal das Privileg eines Herausgebers ist, das letzte Wort zu haben, das freilich immer nur sehr vorläufig ein letztes ist, versage ich mir einige, vielleicht konsensfähige, Bemerkungen nicht, bei denen ich freilich nicht einmal garantieren kann, daß auch nur die Beiträger(innen) dieses Bandes sie teilen. Also:

---

[5] So natürlich Sengle 1971ff; so auch Brenner 1996.
[6] So Witte 1980.
[7] Dazu etwa Koopmann 1993.
[8] Es ist bemerkenswert, in welchem Ausmaß auch jüngere Literaturgeschichten schon in den Titeln nach Daten der politischen Geschichte periodisieren: vgl. etwa Glaser 1980 und 1982, Witte 1980, Ueding 1987, Sautermeister/Schmid 1998, Schulz 1983, und natürlich auch Sengle 1971ff.
[9] Meine diesbezüglichen Vorstellungen finden sich in Titzmann 1983 und 1991.

1) Keine Literaturgeschichtsschreibung wird ohne Periodisierung auskommen: ohne die Setzung zeitlicher Einschnitte. Jedes derartige Datum X, üblicherweise eine Jahreszahl, wird freilich immer nur eine sehr approximative Grenzziehung markieren. Ein solcher Zeitpunkt X bedeutet die Behauptung, daß im Zeitraum »um X herum« sich etwas ändere.
2) Literarhistorische Wandlungsprozesse verlaufen natürlich im Regelfalle allmählich, und das bedeutet, daß sie auch eine quantitative, statistische Komponente haben. »Um X herum« treten neben alten literarischen Strukturen, die allmählich seltener werden, neue Strukturen auf, die allmählich häufiger werden. Wenn die hypothetisch angenommene Periodisierung, der Einschnitt X, optimal gewählt ist, würde damit der Zeitpunkt/-raum bezeichnet, in dem die alten Strukturen aufhören, dominant zu sein, und die neuen anfangen, es zu werden.
3) Alte Strukturen mögen noch nach dem Datum X in vielen Texten, mit textspezifisch verschiedener Relevanz fortleben; neue Strukturen mögen schon vor X in vielen Texten aufgetreten sein. Wenn man z. B. das Ende des »Realismus« auf ca. 1890 ansetzt (und um dieses Datum herum Neues beginnen läßt, das man als »Frühe« oder »Klassische Moderne« benennen mag), wird sich jeder Literarhistoriker selbstverständlich bewußt sein, daß auch nach diesem Datum noch – und wahrlich bedeutende – Werke des (späten) »Realismus« erscheinen, so z. B. von C. F. Meyer, von W. Raabe, von Th. Fontane, die dann eben mit neuartigen Formen von Literatur koexistieren und konkurrieren müssen. Das aber zwingt uns zu einer Unterscheidung. Den Zeitraum T zwischen zwei solchen Daten X_1 und X_2, in dem bestimmte Strukturen dominant sind, können wir traditionellerweise als »*Epoche*« bezeichnen und also etwa als »Goethezeit« oder »Realismus« benennen. Davon zu unterscheiden wären aber diese Strukturen selbst, deren Repräsentation in Texten zum einen keineswegs auf T beschränkt sein muß und die zum anderen innerhalb von T durchaus mit anderen (nicht-dominanten) Strukturen koexistieren mögen. Solche Strukturen, die sich von einem hinreichend umfänglichen, repräsentativen Textkorpus abstrahieren lassen, können wir als »Literatursystem« benennen.[10] Ein »*Literatursystem*« wäre nichts anderes als die Gesamtmenge der Regularitäten,[11] die sich von einem solchen Textkorpus eines beliebigen Zeitraums abstrahieren lassen: die Regularitäten auf der Ebene der Gestaltung (= »discours«) wie Regularitäten auf der Ebene der dargestellten Welten (= »histoire«), also z. B. Konstanten der implizierten Anthropologien, der Wert- und Normensysteme, der narrativen Abläufe, der Strukturierung der dargestellten Welten. Solche Regularitäten mögen im übrigen partiell oder total texttyp-/gattungsspezifisch sein. Im Rahmen

---

[10] Zum Begriff »Literatursystem« vgl. Titzmann 1991.
[11] Wie solche Regularitäten aussehen können, versuche ich am Beispiel der goethezeitlichen »Bildungsgeschichten« in Titzmann 2002 zu zeigen.

der vorgeschlagenen terminologischen Unterscheidung wäre also eine Epoche »Realismus« der Zeitraum, in dem ein Literatursystem »Realismus« dominant ist, für das sich Belegtexte sowohl in der vorangegangenen als auch in der folgenden Epoche finden mögen.

4) »Goethezeit«, »Biedermeier«, »Realismus« sollen im Kontext dieses Bandes zunächst nichts als *Namen* für solche Zeiträume/Epochen sein, die das Ergebnis hypothetischer Periodisierungen sind. Wenn und insoweit sich eine solche Periodisierung im interpretatorisch-literarhistorischen Rekonstruktionsprozeß bestätigen läßt, d.h. wenn es in diesem Zeitraum ein dominantes Literatursystem gibt, dann und insoweit lassen sich diesen Namen Merkmale zuordnen: dann werden sie *Begriffe.*

Für mein Teil erlaube ich mir nun eine doppelte Annahme: die, daß es ein in einem bestimmten Zeitraum dominantes Literatursystem – und somit eine Epoche – gibt, die wir »Goethezeit« nennen können, und daß es ein solches System bzw. eine solche Epoche gibt, die wir »Realismus« nennen können. Beide repräsentieren zugleich zwei sehr unterschiedliche Typen von Literatursystemen bzw. Epochen. Denn »Goethezeit«-Literatur wäre ein dynamisches, fortwährend in systeminternem Wandel begriffenes System, in dem unterschiedliche, d.h. durch zusätzliche Regularitäten charakterisierte Subsysteme simultan koexistieren bzw. unterschiedliche Systemzustände sukzessiv aufeinander folgen – gemeint ist hier das Nach- bzw. Nebeneinander von »Sturm und Drang«, »Klassik«, »Romantik« (und alles das, was diese Begriffe nicht abdecken und wofür wir keinen eigenen Namen haben). »Realismus« wäre dem gegenüber ein eher statisches, ein geradezu erstaunlich invariantes Literatursystem, in dem es zwar sicherlich Differenzen zwischen der Konstituierungsphase des frühen Realismus und der Endphase des späten Realismus gibt, die aber wohl kaum als unterscheidbare Subsysteme gedacht werden können.

Und damit wären wir bei den Problemen angelangt, aus denen dieser Band hervorgegangen ist. Die Beiträge dieses Bandes sind die überarbeiteten Fassungen von Vorträgen, die in einem an der Universität Passau – unter eben jenem Titel, den der Band jetzt trägt – veranstalteten Kolloquium (18. 10. 1995–20. 10. 1995) gehalten worden sind, für dessen finanzielle Unterstützung ich der Fritz Thyssen Stiftung, die Reisekosten und Tagegelder der Referenten zu Verfügung stellte, in erster Linie, zudem aber dem Deutschen Akademischen Austauschdienst, der es ermöglichte, polnische, tschechische, ungarische Kolleg(inn)en als Gäste zum Kolloquium einzuladen, und schließlich der Universität Passau, deren Verwaltung einmal mehr die finanziell wie organisatorisch optimale Abwicklung des Kolloquiums garantierte, zu danken habe. Daß es zu diesem Kolloquium kam, ist wiederum Folge eines von Wolfgang Lukas, Marianne Wünsch und mir betriebenen Forschungsprojekts »Der Wandel der Konzeption der ›Person‹ und ihrer ›Psyche‹ in der Erzählliteratur von der späten Goethezeit zum Realismus«,

das im Zeitraum 1994–1997 von der Deutschen Forschungsgemeinschaft gefördert wurde.[12]

Aus diesem Projekt resultieren nun die Fragestellungen, um deren – ausformulierte oder thesenhafte, hypothetisch-tentative oder leidlich gesicherte – Beantwortung die Beiträger(innen) gebeten waren:

1) Die Phase zwischen Goethezeit und Realismus, die, mangels besserem, hier als »Biedermeier« benannt ist, hat sich selbst in nicht wenigen Texten immer wieder als »Zwischen-« bzw. »Übergangsphase« verstanden zwischen einem vergangenen Zustand, den sie als Bezugssystem (ob man dieses nun »Goethezeit«, »Kunstperiode« oder »Romantik« nennt) erlebt hat, dessen Literaturnormen und dessen interne Probleme sie ererbt hat und auf die sie in ihrer Weise zu reagieren versucht, und einem neuen noch unbekannten, wünschenswerten System, das sie von der für sie noch offenen Zukunft erhofft, wobei das kommende System »revolutionär« als neu und andersartig oder »reaktionär« als Rückkehr zu einem früheren Zustand gedacht werden kann. Das Ende – das Auslaufen oder den Zusammenbruch – eines vorangegangenen, unzweideutig als »System« wahrgenommenen Zustands erlebt die Phase als »Krise«, und sich selbst als einen experimentell-tentativen Übergangszustand, der wiederum zu einem, in irgendeinem Sinne stabilen »System« führen sollte. Zu den zentralen Erfahrungen der Phase gehört zweifellos die ideologische Ausdifferenzierung in synchron konkurrierende Richtungen, die sich grob als »konservativ bis reaktionär«, als »liberal« und – mit einem Terminus der Epoche selbst – als »radikal« (d.h. demokratisch-republikanisch und halbwegs sozial) benennen lassen.[13]
   Die eine Frage war nun somit, ob es hinter diesen Differenzen der ideologischen Präferenzen der Texte bzw. Autoren dennoch übergreifende gemeinsame Strukturen der Literatur des Zeitraums gibt: ob also ein Literatursystem »Biedermeier« von den Texten abstrahiert werden kann, oder ob es nur konkurrierende Teilsysteme gibt, oder ob diese Phase tatsächlich nur als eine Zwischenphase ohne eigenständiges System beschrieben werden kann, in der Altes ausläuft und Neues vorbereitet wird.
   Mit dieser Frage ist die zweite logisch korreliert:
2) Welche (interepochalen) Transformationsprozesse finden im Übergang zwischen Goethezeit und Biedermeier bzw. zwischen Biedermeier und Realismus statt und welche (intraepochalen) Transformationen vollziehen sich innerhalb der Epoche selbst?
   Zur Erfahrung *synchroner Ausdifferenzierung* kommt im Verlauf der Epoche die Erfahrung des (epocheninternen) *diachronen Wandels* hinzu,

---

[12] Eine auswertende, gemeinsame Publikation unserer Ergebnisse steht noch aus; jede(r) der Beteiligten hat aber einige Aufsätze zum Projektobjekt publiziert.

[13] Vgl. dazu auch Köster 1984; eine ähnliche Aufteilung meint wohl auch Witte 1980.

eines Wandels also innerhalb der »Übergangsphase« selbst. Diese Erfahrung der Epoche wird im übrigen von einem relativ breiten Forschungskonsens, der sich auch in diesem Bande dokumentiert, bestätigt: Demzufolge gäbe es um ca. 1840 einen epocheninternen Einschnitt, ob man nun dessen Produkt in den 40er Jahren politikgeschichtlich etwa als »Vormärz« oder literaturgeschichtlich etwa als »Proto-« oder »Prärealismus« benennt (womit natürlich die denkbaren Möglichkeiten keineswegs ausgeschöpft sind). Ob sich überhaupt sinnvoll von einem Proto- oder Frührealismus für die 40er Jahre reden läßt, hängt logisch natürlich wiederum davon ab, wie man den Realismusbegriff konzipiert.

Es war also die Bitte an die Teilnehmer(innen), anhand ihres Textkorpus und im Rahmen ihrer Fragestellungen möglichst auch eine (Teil-)Antwort auf diese Fragen zu geben. Gewünscht war zudem, daß wir durch die Beiträge auf möglichst unterschiedliche Aspekte und Fragestellungen aufmerksam gemacht würden, die für den Zeitraum und somit für unser Forschungsprojekt relevant wären.

Der Leser ist mündig: ich erspare ihm also eine Kommentierung und Bewertung der folgenden Beiträge.

Den Beiträger(innen) danke ich für die Beiträge und für ihre Geduld; Frau E. Geiger hab' ich, wie immer, für ihre Textverarbeitung zu danken; der Fritz Thyssen Stiftung schließlich danke ich noch einmal für die Finanzierung des Kolloquiums und zum anderen für die Druckbeihilfe.

Literaturverzeichnis

Brenner, Peter J., 1996: Neue deutsche Literaturgeschichte. Tübingen.

Glaser, Horst Albert (Hg.), 1980: Zwischen Revolution und Restauration: Klassik, Romantik. 1786–1815 [= Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Hg. von Horst Albert Glaser. Bd. 5]. Reinbek.

Glaser, Horst Albert (Hg.), 1982: Vom Nachmärz zur Gründerzeit: Realismus. 1848–1880 [= Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Hg. von Horst Albert Glaser. Bd. 7]. Reinbek.

Koopmann, Helmut, 1993: Das Junge Deutschland. Eine Einführung. Darmstadt.

Köster, Udo, 1984: Literatur und Gesellschaft in Deutschland 1830–1848. Die Dichtung am Ende der Kunstperiode. Stuttgart.

McInnes, Edward/Plumpe, Gerhard (Hgg.), 1996: Bürgerlicher Realismus und Gründerzeit. 1848–1890 [= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Hg. von Rolf Grimminger. Bd. 6]. München.

Sautermeister, Gerd/Schmid, Ulrich (Hgg.), 1998: Zwischen Revolution und Restauration. 1815–1848 [= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Hg. von Rolf Grimminger. Bd. 6]. München.

Schulz, Gerhard, 1983: Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Teil I: Das Zeitalter der Französischen Revolution. 1789–1806. Teil II: Die Restaurationszeit [= Geschichte der deutschen Literatur. Bd. VII 1 und VII 2]. München.

Sengle, Friedrich, 1971–1980: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution. 1815–1848. 3 Bde. Stuttgart.

Sprengel, Peter, 1998: Geschichte der deutschsprachigen Literatur 1870–1900. Von der Reichsgründung bis zur Jahrhundertwende [= Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart. Band IX 1]. München.

Titzmann, Michael, 1983: Probleme des Epochenbegriffs in der Literaturgeschichtsschreibung. In: Klassik und Moderne. Hgg. von Karl Richter und Jörg Schönert. Stuttgart 1983, S. 98–134.

Titzmann, Michael, 1991: Skizze einer integrativen Literaturgeschichte und ihres Ortes in einer Systematik der Literaturwissenschaft. In: ders. (Hg.): Modelle des literarischen Strukturwandels. Tübingen 1991, S. 395–438.

Titzmann, Michael, 2000: An den Grenzen des späten Realismus: C. F. Meyers »Die Versuchung des Pescara«. Mit einem Exkurs zum Begriff des »Realismus«. In: Conrad Ferdinand Meyer im Kontext. Hg. von Rosmarie Zeller. Heidelberg 2000, S. 97–140.

Titzmann, Michael, 2002: Die »Bildungs-«/Initiationsgeschichte der Goethezeit und das System der Altersklassen im anthropologischen Diskurs der Epoche. Erscheint in: Wissen in Literatur im 19. Jahrhundert. Hgg. von Lutz Danneberg und Friedrich P. Vollhardt. Tübingen 2002, S. 7–64.

Ueding, Gert, 1987: Klassik und Romantik. Deutsche Literatur im Zeitalter der Französischen Revolution. 1789–1815 [= Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Hg. von Rolf Grimminger. Bd. 4]. München.

Witte, Horst (Hg.), 1980: Vormärz: Biedermeier, Junges Deutschland, Demokraten. 1815–1848 [= Deutsche Literatur. Eine Sozialgeschichte. Hg. von Horst Albert Glaser. Bd. 6]. Reinbek.

Zeller, Rosmarie, 2000: Meyer im Kontext. Blicke auf die Forschung. In: dies. (Hg.): Conrad Ferdinand Meyer im Kontext. Heidelberg 2000, S. 1–28.

I. Von der Goethezeit zum Biedermeier

Horst Thomé

Platens *Venedig-Sonette* im Hinblick auf die *Römischen Elegien* Goethes.

Überlegungen zum historischen Ort des ›Biedermeier-Ästhetizismus‹

1. Vorbemerkungen

Platens *Venedig-Sonette* weisen zahlreiche, von der Forschung bislang kaum gewürdigte Parallelen mit den *Römischen Elegien* Goethes auf.[1] In beiden Fällen sieht sich ein nordisches Ich, das sich explizit als »Dichter« (z.B. XI. Elegie, XXIV. Sonett) zu erkennen gibt, in eine Stadt Italiens versetzt. Diese repräsentiert eine fremde Volkskultur und ermöglicht zugleich die Anschauung überzeitlich gültiger, aber der Vergangenheit zugehöriger Kunstwerke. Die kontemplierende Erfassung der Artefakte ist mit einem erotischen Moment, der Herstellung einer erfüllten (Goethe) oder unerfüllten (Platen) Liebesbeziehung zu einem Vertreter dieser fremden Kultur, verbunden. Resultat dieser Erfahrungen, deren biographischer Realitätsgehalt für meine Fragestellungen ohne Bedeutung ist, sind die Gedichte, deren Entstehung im Zyklus selbst thematisiert oder auch fingiert wird. Die gleiche Ausgangssituation zeitigt in den beiden Texten konträre Ergebnisse. Wo bei Goethe die ›Einbürgerung‹ des lyrischen Ich gelingt, bleibt es bei Platen ein »Fremdling« (XXX). Die prägnanten intertextuellen Bezüge, die zunächst eine Vorlage ›zitieren‹, um sie schließlich in ihr Gegenteil zu verkehren, legen es nahe, die *Venedig-Sonette* als Replik auf die *Römischen Elegien* zu lesen.[2]

Daß ein repräsentativer Text des Weimarer Literaturprogramms zum Thema der Rede gemacht wird, bezeichnet eine Distanz, die angesichts der prominenten Bedeutung von Kunst in beiden Texten als Distanzierung von Grundpositionen der Ästhetik Goethes gedeutet werden kann. Die vorliegende Skizze soll zunächst Platens Konzept vor diesem Hintergrund rekonstruieren, wobei generell nicht die Geschichte der philosophischen Ästhetik oder die theoretischen Auffassungen der Autoren im Zentrum stehen sollen, sondern Konzepte, die in den Gedichten strukturbildend gewirkt haben und somit über eine Interpretation der Texte erschlossen werden können. Es versteht sich, daß mit einem Vergleich zweier Zyklen nicht entschieden werden kann, ob Platens Replik eine bloße, nur für den Autor spezifische Variante realisiert oder für die Biedermeierzeit repräsentativ ist. In der zweiten

---

[1] Vgl. die *Römischen Elegien* HA I, 157–173, die *Venedig-Sonette* PW III, 173–189. Die Gedichte werden nach der Numerierung dieser Ausgaben nachgewiesen.

[2] Nach Schlösser 1910–1913 I, 202 hat Platen die *Römischen Elegien* bereits in seiner Würzburger Zeit gelesen.

Fassung würde die Distanzierung von Goethe einen historischen Einschnitt markieren, der im Extremfall ein epochales ›Literatursystem‹ von der ›Goethezeit‹ trennt und eigenständige Textmodelle ermöglicht, die zudem noch von der Literatur in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sollten unterschieden werden können.

Im Sinne einer Arbeitshypothese möchte ich für die historische Repräsentanz Platens votieren, muß mich in diesem kurzen Beitrag aber auf einige illustrative Hinweise von zweifelhafter Bestätigungskraft beschränken. Ohnehin zielt meine Arbeitshypothese nicht schon auf die Sonderung von epochalen ›Literatursystemen‹, deren Existenz man immerhin auch wird bezweifeln dürfen, sondern auf die Geschichte des Ästhetizismus, in der Platens ›Kunstreligion‹ und mit ihr der ›Biedermeier-Ästhetizismus‹ zu lokalisieren ist.[3] Mit ›Ästhetizismus‹ ist, ohne daß mit dieser Vorverständigung schon

[3] Die literaturgeschichtlichen Bezüge, in denen Platen steht, müssen immer noch als ungeklärt gelten. Die ältere Forschung hat Platen pauschal als Vorläufer Georges und damit des l'art pour l'art der Jahrhundertwende eingestuft, hat sich dabei aber fast ausschließlich an seinen programmatischen Aussagen zu seiner ›Kunstreligion‹ orientiert und auf eine detaillierte Analyse der Dichtungen verzichtet. Vgl. als repräsentatives Beispiel, Schlösser, 1910–1913. Weitere Nachweise dieser Platen-Stilisierung bei Häntzschel 1970. Henel 1958 und 1961 hat in zwei immer noch wichtigen Beiträgen dergleichen Aktualisierungen angesichts der Struktur der Gedichte bestritten. Er behauptet die historische Abfolge von ›Erlebnislyrik‹ und ›Symbolismus‹. Die ›Romantik‹ fasse die Natur als Emanation des Göttlichen auf. Konsequenz dieser spekulativen Wissenschaft sei das ›Erlebnisgedicht‹, das als Textmodell aufgefaßt und nicht über tatsächliche oder vermeintliche Erlebnisse des Autors bestimmt wird. Das Gedicht entwirft ein lyrisches Ich, das von diffusen Natureindrücken ergriffen wird und durch eben diese (fingierte) Ergriffenheit das Göttliche der Natur beglaubigt. Im späteren Verlauf des 19. Jahrhunderts erscheine die Natur als ein gesetzlich eingespieltes (materielles) System, Ergebnis dieses Umschwungs sei das symbolistische Dinggedicht (die Reihe geht von Mörike über C. F. Meyer zu Rilke). Es liefert die präzise Beschreibung und Ausdeutung eines isolierten Gegenstandes, die schließlich in die emotional getönte Selbsterkenntnis des Betrachters übergeht. Kann sich das Ich seiner ihm unbekannten Eigenheit doch über die Merkmale vergewissern, die es im Gegenstand entdeckt. Die ›Epigonenlyrik‹ Platens und Rückerts bildet eine Zwischenstufe, da hier die Natur ihren Verweisungscharakter verloren hat, die Dinge aber noch nicht ausgedeutet, sondern nur oberflächlich benannt und historisch kommentiert werden. Die Gedichte auf Kunstgegenstände oder Landschaften haben den Charakter eines ›versifizierten Baedekers‹. Getreu seiner Neigung, die Literatur der Biedermeierzeit aus vorklassischen Traditionen aufzubauen, hat Sengle 1980, S. 415–467, die Differenz Platens zur Jahrhundertwende noch nachhaltiger betont. Platen sei ein humanistischer Dichtungsspezialist im Sinne eines Opitz, der für eine esoterische Hofgesellschaft arbeite, aber mit dem Problem belastet sei, daß diese nicht mehr existiert. Sengles These kann die sozialgeschichtlichen Implikationen von Platens Dichterrolle beleuchten, etwa sein Werben um königliche Mäzene, das sich mit einer partiellen Erneuerung der Hofkultur in der Restauration treffen mag, besagt aber wenig über die Texte selbst. Ich nehme an, daß Henel entscheidende Momente der Platenschen Lyrik gesehen, aber die Funktion der historischen Kontextualisierung nicht bestimmt, sondern nur mit einem Geschmacksurteil abgewertet hat, über das man nicht sinnvoll streiten kann. Der vorliegende Versuch impliziert die Vermutung, die

eine Explikation des schillernden Begriffs intendiert sei, das merkwürdige Phänomen gemeint, daß die ästhetische Produktion und Kontemplation in Opposition zu ›Leben‹ und ›Natur‹ gestellt, zugleich aber als höchster Wert eingestuft wird und in dieser Konzeptualisierung ›Erlösungsfunktionen‹ übernimmt, die gemeinhin der Religion, globalen philosophischen Sinnproduktionen oder sozialreformatorischen Aktivitäten zugeschrieben werden.[4]

2. Kunst und Natur in den *Römischen Elegien*

Die *Römischen Elegien* werden wie die *Venedig-Sonette* durch zwei Oppositionen strukturiert. Der Reisende ist mit einem fremden Lebensraum konfrontiert, der wiederum durch den Gegensatz von Einst und Jetzt bestimmt ist. Rom und Venedig sind ›moderne‹ Städte, deren gegenwärtiger Zustand über diskrete Andeutungen in Erinnerung gehalten wird,[5] zugleich aber auch Orte, in denen eine frühere Kultur durch eine überwältigende Fülle von Relikten präsent ist. Die Zeugnisse der Vergangenheit entstammen primär dem Bereich der Kunst, der aktuelle städtische Kulturbetrieb wird hingegen nicht erwähnt, so daß das Einst als Kunstperiode und das Jetzt als ästhetisch unergiebig charakterisiert sind.[6] Da das poetische Ich über sein Verhältnis zum Kunstschönen konturiert wird, gerät die Überwindung des Zeitenabstandes zu einem der zentralen Themen beider Zyklen.

Die *Römischen Elegien* entwerfen zunächst ein rein kognitives, über kunsthistorisches Wissen vermitteltes Verhältnis zu den Artefakten, das den Gebildeten des 18. Jahrhunderts kennzeichnet. Das Ich betrachtet »Kirch' und Palast, Ruinen und Säulen, / Wie ein bedächtiger Mann schicklich die Reise benutzt«, wertet diesen Zustand aber als vorläufig und defizitär, da sich so der »Genius« nicht regt und erwartet Abhilfe von der »Liebe«, die solchermaßen als privilegiertes Medium für die produktive Anverwandlung der vergangenen

---

gleichsam nachgeholte Analyse werde ein Licht auf die Biedermeierzeit insgesamt werfen. Die neueste Forschung hat für die skizzierte Problemstellung kaum mehr Interesse, sie konzentriert sich auf die Spuren, die Platens Homosexualität im Werk hinterlassen hat. Als Beispiel vgl. Bumm 1990. Dergleichen kann wohl psychologische Plausibilitätsbetrachtungen für die Genesis von Platens ästhetischen Konzepten liefern, trägt aber zu deren Rekonstruktion nichts bei und ist deshalb für meine Fragestellung von geringer Bedeutung.

[4] Die Forschung zu diesem verschlungenen Problemkomplex kann hier nicht dokumentiert und diskutiert werden. Als neueren Ansatz, der vor allem die Umdeutung des Erhabenen zur nichtmimetischen ›ästhetizistischen‹ Erhebung zum Thema hat, vgl. Zelle 1995. Immer noch wichtig Wuthenow 1978.

[5] So spielt Goethe z.B. auf das Klerikal- und Kupplerwesen des päpstlichen Rom (VI), Platen auf den Verlust von Venedigs politischer Selbständigkeit an (XXII).

[6] So notiert Platen, daß man in Venedig jetzt eine Akademie der schönen Künste, aber keine Künstler mehr habe (Tgb II, 678). Diese ›museale‹ Sichtweise auf die Städte Italiens ist von der Reiseliteratur des 18. Jahrhunderts vorbereitet. Vgl. Heymann 1996.

Kunst angekündigt ist (I). Bereits in der II. Elegie ist das Ich der modernen Welt mit ihren geselligen Zwängen und ihrem zwecklosen politischen Meinungsstreit entronnen und in das »Asyle« übergetreten, das ihm »Amor, der Fürst, königlich schützend, verlieh«. Eine zeitenthobene Welt der erotischen Privatheit steht gegen die rasch wechselnden Turbulenzen einer Öffentlichkeit, in der sich für das Subjekt Geschichte in Gestalt des Geredes ereignet. Die III. Elegie spezifiziert mit der Opposition von »Begierde«/»Blut« und »Herz« die Formen des Eros, indem sie die zielgerichtet sexuelle Liebe der »heroischen Zeit« von der komplizierten, in schmerzhafte biographische Verwicklungen mündende Innerlichkeit der modernen Seelenliebe unterscheidet.[7] Amors Rede in der XIII. Elegie präzisiert diese Geschichtsspekulation. Danach ist die ›heroische‹ Liebe ›antik‹, aber auch »ewig jung« wie Amor selbst, weil sie der Natur zugehört. Die Antike erscheint hier in zweifacher Bedeutung: Insofern sie Geschichte ist, ist sie vergangen, so daß von ihr nur noch jenes antiquarische Wissen möglich ist, von dem die I. Elegie redet. Zugleich ist sie eine übergeschichtliche Naturinstanz und als solche jedem Ich zu jeder Zeit zugänglich, sofern es nur als »rasche[r], tätige[r] Mann« die Göttin »Gelegenheit« zur Hingabe zu bewegen weiß (IV).

Die V. Elegie stellt den Zusammenhang zwischen natürlicher Liebe und antiker Kunst her, wenn es heißt:

> Aber die Nächte hindurch hält Amor mich anders beschäftigt:
> Werd' ich auch halb nur gelehrt, bin ich doch doppelt beglückt.
> Und belehr' ich mich nicht, indem ich des lieblichen Busens
> Formen spähe, die Hand leite die Hüften hinab?
> Dann versteh ich den Marmor erst recht: ich denk' und vergleiche,
> Sehe mit fühlendem Aug', fühle mit sehender Hand.

Der erotische Genuß ermöglicht ein sinnlich einfühlendes, Wissen (›Belehrung‹) und Körpersensationen (›Glück‹) verbindendes ›Verstehen‹ des ›Marmors‹,[8] das von der ›schicklichen Betrachtung‹ (I) sehr wohl zu unterscheiden ist. Kunstgeschichtliche Studien dieser Art setzen freilich die Affinität von

---

[7] »Vielfach wirken die Pfeile des Amor: einige ritzen, / Und vom schleichenden Gift kranket auf Jahre das Herz. / Aber mächtig befiedert, mit frisch geschliffener Schärfe / Dringen die andern ins Mark, zünden behende das Blut. / In der heroischen Zeit, da Götter und Göttinnen liebten, / Folgte Begierde dem Blick, folgte Genuß der Begier.» (III)

[8] Es versteht sich, daß die Relation von Sexus, Natur und Kunst eine Sexualanthropologie impliziert, die aus weiteren Texten Goethes zu rekonstruieren ist. Zu deren Verflechtungen mit den Auffassungen des 18. Jahrhunderts und zu deren Differenz mit Schillers Kantianismus vgl. jetzt Riedel 1996. Für Goethe gehören die physischen Merkmale der sexuellen Erregung der übergeschichtlichen Natur zu. Der Phallus kann demgemäß die Konvergenz des Antiken – man denke an die einschlägigen Zeugnisse der bildenden Kunst, der Literatur und der Religionsgeschichte –, des Natürlichen und der ›heroischen Liebe‹ zur plastischen Anschaulichkeit bringen. Die sekretierten Priapea (vgl. Weimarer Ausgabe I/1, S. 423f.), in denen sich Priap seines Zeugungsgliedes rühmt und von der Wiederherstellung seines Kultes durch den ‚Dichter' berichtet, sind so besehen konstitutive Elemente des Zyklus.

Körper und Artefakt voraus. Tatsächlich realisiert die antike Plastik nach Goethe die höchste Kunstform, den ›Stil‹, indem sie den allgemeinen Naturtypus in der konkreten und individuellen Gestalt erscheinen läßt.[9] Der lebendige Leib der Geliebten macht diesen Naturgehalt des toten Steins erfahrbar. Umgekehrt kann durch den ›Marmor‹ der zwar erotisch reizvolle, aber doch in einer individuellen Bildungsgeschichte geformte und damit zufällige Leib auf den Typus hin ausgelegt und damit als schön erkannt werden.

Die wechselseitige Erhellung des Kunstschönen und des Naturschönen ist für die textuelle Präsentation der Kunstwerke von beträchtlicher Konsequenz. In der XI. Elegie hat der »Dichter« in seiner »Werkstatt« einige antike Plastiken versammelt, die durch eine einzige prägnante Geste charakterisiert werden. So »senket« Jupiter »die göttliche Stirn«; »Phöbus schreitet hervor, schüttelt das lockige Haupt«; nach Bacchus »hebet Cythere / Blicke der süßen Begier, selbst in dem Marmor noch feucht«. Ihr Ausdruck macht die Götterfiguren zu Repräsentanten je eines Typus aus dem zeitlosen Inventar der allgemeinen Menschennatur, dem »Dichter« sind diese Erscheinungen intuitiv nachvollziehbar, da er über die natürliche Liebe seinen Anteil an der Natur gewonnen hat. Ein historisches Wissen, das etwa die Entstehungsbedingungen der Kunstwerke, ihren ursprünglichen Standort oder ihre Fundgeschichte zum Gegenstand hätte, ist entbehrlich. In den *Römischen Elegien* bedarf das Verständnis keines Kontextes, da die geschichtliche Faktizität gegenüber dem ›notwendig unwillkürlichen Dasein‹ des Naturgebildes immer nur kontingent sein kann.

Der Eintritt in das ›Liebesasyl‹ ist Origo der eigenen literarischen Produktion. In der V. Elegie bekennt das Ich, in den Armen der schlafenden Frau gedichtet und ihr »des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand« auf den Rücken gezählt zu haben. In der XI. Elegie legt der »Dichter« seinen Göttern »die wenigen Blätter« auf den »reinen Altar«. In der XX. Elegie schließlich verrät eben die Gedichtsammlung, die dem Leser vorliegt, den »Quiriten« eines »glücklichen Paars schönes Geheimnis«. Die Korrelation von Liebe und Poesie ist begreiflich, da der Rekurs auf die Natur die Restitution antiker und damit natürlicher Dichtungsformen, in diesem Fall der Augusteischen Liebeselegie, ermöglicht. Bleibt doch die »Schule der Griechen« immer offen, sofern das Ich nur glücklich lebt wie die Alten und so die »Vorzeit« in ihm leben kann (vgl. XIII). Gleichwohl hebt die ›Antikisierung‹ des Ich dessen modernes Bewußtsein nicht auf. Der Text steht damit in Übereinstimmung mit dem Weimarer Kunstprogramm, das keine bloße Imitation der Alten intendierte, die hier durch ein getreuliches Weiterdichten des Properz realisiert wäre. Vielmehr fundiert es seine ästhetischen Nor-

[9] Vgl. Goethe, Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil (HA. XII, 30–34). Der ›Stil‹ dient ausdrücklich dem Ausschluß des Zufälligen, mit dem die einfache Nachahmung eines Naturobjekts (Nachbildung eines konkreten Objekts mit seiner situativ bedingten Abweichungen vom Typus) und die Manier (Projektion der bloß individuellen Innerlichkeit in willkürlich entworfene Naturbilder) belastet sind.

men in einer triadischen Geschichtsspekulation, die die Synthese von griechischer ›Naivität‹ und moderner ›Innerlichkeit‹ postuliert. Solche modernen Elemente lassen sich einerseits in der Amalgamierung der ›heroischen Liebe‹ mit einer gefühlsgesättigten ›psychischen Interpenetration‹ finden, die die Augusteische Liebeselegie so nicht kennt,[10] andererseits erscheinen sie in der fortlaufend beredeten Disproportion, die sich zwischen dem Ich und den archaischen Situationen einstellt. Indikator dieser Spannung ist ein ironisches Reflexionsverfahren, das die poetische Subjektivität in ein erlebendes und ein kommentierendes Ich aufspaltet, wobei der Kommentar die antikischen Erfahrungen über ihre Differenz mit den Lebensformen des 18. Jahrhunderts bestimmt und gerade durch diese Fähigkeit zum Kulturvergleich seine Modernität erweist. In der Terminologie Schillers heißt das, daß der Text als sentimentalische Rede über den naiven Zustand konstruiert ist.

Der Eindruck mag sich aufdrängen, daß die eher banale erotische Konstellation zwischen dem Reisenden und der Witwe erst durch das kommentierende Ich seine ›antikische‹ Qualität erhält. Dies vollzieht sich über die Einführung von Differenzen (etwa zwischen Geselligkeit und ›Asyl‹ oder zwischen moderner und antiker Liebe) und über Parallelisierungen (mit der Darstellung des Leibes in der antiken Plastik, mit Motiven der Augusteischen Liebeselegie oder mit dem mythischen Liebesleben der Götter[11]), die keineswegs ›sinnfällig‹ und eben deshalb auf die explizite Formulierung angewiesen sind. Die Interpretation trifft sich hier mit der These Gerhard Kaisers, die Idylle komme bei Goethe erst dadurch zustande, daß sie von einem ›Wanderer‹, der selbst der idyllischen Welt nicht zugehört, als solche identifiziert wird.[12] Über das Herbeireden der Idylle nun erhält das Ich eine Fülle von Merkmalen, es konturiert sich gewissermaßen über die Welt, die es selbst erzeugt. Es berichtet von einem zentralen Ereignis, dem Übertritt, entwirft so eine Abfolge zweier distinkter biographischer Zustände und stattet sich dadurch mit einer wenn auch rudimentären Lebensgeschichte aus. Ohnehin zeitigt die zyklische Anordnung eine narrative Struktur, durch die, wie in Erzählungen üblich, dem Protagonisten eine Fülle von charakteristischen Begebenheiten und Eigenschaften zuwachsen. So konstituiert er sich nicht nur als eine poetische Subjektivität, die durch ihre literarische Produktion Antike und Moderne synthetisiert, sondern gewinnt durch kleine Züge wie z. B. seine Angst vor den Geschlechtskrankheiten (XVIII) oder seine Abneigung gegen das Hundegebell (XVII) plastische Gestalt.

Man mag vermuten, daß die Konstruktion des textuellen Ich die eigentliche Leistung des Zyklus bildet und dadurch mit fundamentalen Konstitu-

---

[10] Das Verhältnis der *Römischen Elegien* zur Augusteischen Liebeselegie ist bestens erforscht. Vgl. etwa Luck 1967 oder Rüdiger 1978.

[11] Die wichtige Funktion, die die fortwährende Auslegung der konkreten Personen, Situationen und Begebenheiten auf die mythischen Urbilder hat, kann hier nicht weiter verfolgt werden. Vgl. dazu Killy 1964.

[12] Vgl. Kaiser 1977, S. 148–174.

tionsproblemen der modernen Gesellschaft zusammenhängt. Die Auflösung der Handlungsregulierung durch den Standeskodex hat den Übergang zur Selbstregulierung und damit die Selbsterzeugung des Subjekts zur Folge.[13] Da alles, was gemacht wird, auch anders gemacht werden kann, ist dieses Subjekt von der Kontingenz, also vom Verdacht bedroht, die Abfolge der psychischen Ereignisse oder gar die identitätsverbürgende eigene Lebensgeschichte könnten eine Resultante aus Willkür und Zufall sein.[14] Zusammen mit der Krise des Subjekts produzieren moderne Gesellschaften Deutungsmuster, die die Kontingenz von Leben und Bewußtsein vermindern und verstehbare Relationen zwischen Ereignissen herstellen. Ich schlage vor, den Ästhetizismus als eine in der gesamtkulturellen Ideenevolution nicht sonderlich erfolgreiche Variante der Kontingenzreduzierung aufzufassen. Eine solche Funktionalhypothese wird sich bereits auf Kants *Kritik der Urteilskraft* stützen können, da dort zumindest das Werk des Genies nicht nach vorgegebenen Regeln geschaffen wird, ohne deshalb willkürlich zu sein, da seine Regelhaftigkeit im Prozeß des Produzierens mitproduziert wird. Das Kunstwerk kann so das schaffende oder auch genießende Ich in einen Zustand versetzen, in dem es autonom und zugleich gebunden ist.

Eine hier nicht zu leistende Geschichte des Ästhetizismus hätte Konkretisierungen der ästhetischen Basisfunktion zu beschreiben und die Textinterpretationen mit dem Wandel der Gesellschaftsstruktur und der in der historischen Analyse sicher leichter zu fassenden Wissensformationen (z. B. Naturphilosophie, Ästhetik oder Psychologie) zu relationieren. Für den Fall der *Römischen Elegien* wird gelten dürfen, daß gegen die Kontingenzen der geschichtlich-politischen Welt die Kunst ausgespielt wird. Diese wird durch die Fundierung in der Natur gegen die drohende Willkür der poetischen Subjektivität immunisiert, wobei die Berufung auf die Antike und ihre vorzeigbaren Artefakte den behaupteten Konnex von Kunst und Natur plausibilisiert. Was einmal gewesen ist, muß schließlich möglich sein.[15] Das durchaus stimmige Konzept laboriert freilich an zwei Aporien, die sich an den *Römischen Elegien* ablesen lassen.

---

[13] Vgl. dazu allgemein Luhmann 1989.

[14] Drei Beispiele mögen die Brisanz der Subjektkontingenz illustrieren: In Goethes *Die Leiden des jungen Werthers* konstituiert sich die Titelfigur allein über ihr ›Herz‹, um sogleich auf dessen katastrophale ›Unstetigkeit‹ zu stoßen; in Jean Pauls *Titan* wird Schoppe wahnsinnig, weil er aus Fichtes Schriften die These von der beliebigen Selbsterzeugung des Ich herausliest; in Kierkegaards *Entweder-Oder* analysiert A. die Situation des modernen Subjekts, das sich aus allen substantiellen Bindungen hinausreflektieren kann und damit nicht nur für seine Handlungen, sonder auch für alle seine Zustände verantwortlich wird, ohne für die Ausübung dieser Verantwortung regulative Normen zu haben (vgl. das Kapitel *Der Reflex des antiken Tragischen in dem modernen Tragischen*).

[15] Die skizzierte Reduzierung von sozialer Kontingenz durch die Berufung auf die Natur trifft sich mit dem Weimarer Kunstprogramm überhaupt. Vgl. Voßkamp 1987.

Gedichte lassen sich nach Art und Menge der Merkmale klassifizieren, die dem lyrischen Ich zugesprochen werden. Im goethezeitlichen Typus der ›Erlebnislyrik‹ ist die Rolle des Ich in der Regel extrem schwach spezifiziert. In Goethes *Maifest* beispielsweise ist es gänzlich auf die ›Liebe‹ zum ›Mädchen‹ reduziert, wobei nach damaliger Auffassung eine elementare und damit allgemein menschliche Leidenschaft genannt ist. Das Ich ist gewissermaßen als ›symbolische Existenz‹ konzipiert, die den Fall aller Menschen vertreten kann. Das Gedicht selbst macht seinen Lesern ein universales Identifikationsangebot. Die *Römischen Elegien* hingegen konstruieren ein so hochgradig individualisiertes Dichter-Ich, daß sie in Gefahr geraten, nur noch einer vergleichbar disponierten poetischen Subjektivität kommunizierbar zu sein. Die Konstitution des Subjekts über die Kunst tendiert zum Entwurf einer Sonderexistenz, die das Ich in den unauflösbaren Gegensatz zur ›Welt‹ bringt.[16] Bei Goethe wird die Realisierung dieser Konsequenz durch die immer noch postulierte Allgemeinheit und allgemeine Zugänglichkeit von Natur und Liebe unterbunden, die sogar noch ein unmittelbares, von der antiquarischen Gelehrsamkeit befreites ›Wissen‹ von den ›Werken der Alten‹ versprechen darf, doch läßt sich das Konstrukt nur durch den Kunstgriff retten, daß der Abschied des Reisenden und damit seine Rückkehr in die Gesellschaft sorgsam verschwiegen werden.

Die zweite Aporie entspringt aus dem latenten Gegensatz von ästhetischer Kontemplation und sexueller/natürlicher Lust. In der XIII. Elegie verhandelt das Ich die intrikate Konstellation, daß die glückliche Liebe die poetische Produktion, die sie stimuliert, auch wieder verhindert, da das »Lispeln« und »Stottern« des Liebesaktes begreiflicherweise »ohne prosodisches Maß« verhallt. Die generelle Feststellung wird durch den konkreten Fall erhärtet. Das Ich erwacht am Morgen an der Seite der Geliebten und zu neuer Lustbereitschaft, verzichtet aber darauf, die Frau zu wecken, um den »stillen Genuß reiner Betrachtung« fortsetzen zu können. Offenkundig

---

[16] Zum Textmodell ›Erlebnislyrik‹ vgl. Henel 1958 und vor allem Wünsch 1975. Die ›metaphysikverdächtige‹ Rede vom Ich als ›symbolischer Existenz‹ läßt sich mit Schlaffer 1995 präzisieren. Danach unterscheidet sich die Verwendung des Pronomens ›Ich‹ in der Lyrik dadurch von der alltäglichen Rede, daß es sich nicht auf einen Sprecher beziehen läßt (sonst kann mit ›ich‹ immer nur der gegenwärtige Sprecher sich selbst bezeichnen). Somit füllt jeder, der das Gedicht nachspricht, dieses leere Ich auf, ist gewissermaßen das Ich des Gedichts, und kann sich durch den Akt der Rezitation in einen Zustand versetzen, der außerhalb seiner augenblicklichen empirischen Verfassung liegt. In diesem Sinne vertritt das lyrische Ich alle Menschen. Es sei dahingestellt, ob Schlaffers These für ›die Lyrik‹ gilt oder ob sie nur den Typus der Erlebnislyrik und verwandte Formen verabsolutiert. Auf jeden Fall dürften Zyklen dazu neigen, das leere Ich durch die fortwährende narrative Zuweisung von Merkmalen so sehr zu konkretisieren und zu individualisieren, daß es sich der Sprecher des Gedichts nicht mehr zu eigen machen kann. Schlaffer erwägt solche Möglichkeiten einer Blockierung von Identifikation selbst am Beispiel von Klopstocks *Der Zürchersee*. Blockaden dieser Art können eingesetzt werden, um in Gedichten eine dezidierte Sonderexistenz darzustellen.

sind ästhetische Kontemplation und erotische Erregung nicht im gleichen Augenblick erfahrbar.[17] Auch hier wird die naheliegende Konsequenz, daß sich die künstlerischen und die natürlichen Potenzen in dem einen Subjekt nicht synthetisieren lassen oder daß die Kunst den Verzicht auf die ›Natur‹ überhaupt zum Preis hat, nicht realisiert. Das Ich imaginiert im Zustand der ›Betrachtung‹ die immerwährende Liebesvereinigung und fügt so in der Poesie zusammen, was die Realität nur in der Sukzession gibt.[18] Das freilich ist nicht mehr ›Natur‹, sondern ›nur noch‹ Dichtung.

3. Kunst und Geschichte in den *Venedig-Sonetten*

Die *Venedig-Sonette* transformieren die verdeckten Aporien der *Römischen Elegien* in offene Oppositionen.[19] Voraussetzung dafür ist die Trennung von Natur und Kunst. Das XXVI. Sonett entwirft eine visuelle Totale der Stadt:

---

[17] Das Auge dient wohl der erotischen Kontaktaufnahme (vgl. »In der heroischen Zeit [...] / Folgte Begierde dem Blick, folgte Genuß der Begier« [III], doch kann der »Genuß« nicht durch die Anschauung erreicht werden. Bei Herder 1878, S. 45, ist das Auge der ›kälteste Sinn‹, weil die optische Wahrnehmung, im Gegensatz zur akustischen oder taktilen, mit keinen Körpersensationen und nervalen Empfindungen verbunden ist.

[18] So die Auslegung bei Kaiser 1977, S. 153–155. Man mag spekulieren, daß in der Opposition von Kontemplation und Lust eine Aporie des Weimarer Konzepts von der ›Ästhetischen Erziehung‹ wiederkehrt. Wenn die Erfahrung des Kunstschönen die niederen Seelenvermögen modellieren und harmonisieren soll, so ist dies nicht ohne eine Stimulierung der Affekte möglich. Diese wiederum verstößt gegen das ›interesselose Wohlgefallen‹ (Kant) des ästhetischen Zustands.

[19] Die folgende Interpretation ist Link 1971 tiefer verpflichtet, als sich in Anmerkungen nachweisen läßt. Nach Link ist Platens Formalismus insofern als Reaktion auf die metaphysische Verzweiflung zu lesen, als bei ihm einzig die Kunst geordnete und damit sinnvolle Strukturen hervorbringen kann. Die Auslegung konzipiert die großen Gattungskorpora (Ghaselen, Sonette, Lyrik in antiken Metren) als aufeinanderfolgende, jeweils in sich problematische Stufen von Formrealisierungen. Für die *Venedig-Sonette* (vgl. bes. Link, S. 165–177) gilt, daß die Stadt als Kunstgebilde in Opposition zur Natur steht. Der Zyklus ist in der Erfahrung des Ich begründet, daß seine Idee des Schönen (sein ›Eidos‹ in der Terminologie Links) mit dem Eidos Venedigs identisch ist. Das Ich wird in dieser Konstellation zum Betrachter und damit zum ›reinen transzendentalen Subjekt der Erkenntnis‹, bewegt sich damit aber auch auf den Tod zu. Dem ist weithin zuzustimmen. Mißlich ist, daß Link seine Interpretationsergebnisse willkürlich auf Schopenhauers Ästhetik bezieht. Dies ist sachlich schief, da bei Schopenhauer die ästhetische Kontemplation im individuellen Naturobjekt die ›platonische Idee‹ und damit den Naturtypus, keineswegs aber eine autonome Konstruktion eines Subjekts erfaßt. Auch dürfte es Schwierigkeiten bereiten, den enthusiastischen Zustand des betrachtenden Ich bei Platen mit Schopenhauers punktuellem Erlöschen des Willens im Akt der Anschauung zu vereinbaren. Der Rekurs auf Schopenhauer unterbindet auch die historische Positionierung Platens, um die es hier gehen soll.

Hier wuchs die Kunst wie eine Tulipane,
Mit ihrer Farbenpracht dem Meer entstiegen,
Hier scheint auf bunten Wolken sie zu fliegen,
Gleich einer zauberischen Fee Morgane.

Als dominantes Merkmal, das die Gesamtheit der Erscheinung organisiert, wird sogleich die ›Kunst‹ genannt. In der Logik dieser Charakterisierung liegt es denn auch, daß im weiteren Gang des Gedichts die bunte Pracht nicht etwa mit atmosphärischen Erscheinungen, sondern mit der Leistung von »Farb' und Pinsel« erklärt wird, zu denen der »Meisel« hinzutritt. Das Kolorit der Malerei und die artifizielle Formung des Steins konstituieren diese Welt, in der überhaupt, wie das XXIX. Sonett ergänzt, das Naturschöne fehlt (»Hier seht ihr freilich keine grünen Auen, / und könnt euch nicht im Tau der Rose baden; [...]«). Der Naturbereich ist so allein durch das Wasser (»Meer«) vertreten, das mit seiner Farb- und Gestaltlosigkeit den strikten Gegensatz zur Stadt bildet und dadurch die Qualität des schlechthin Unkünstlerischen erhält. Daß die Kunst in der Überwindung einer feindlichen Natur begründet ist, unterstreicht die Betonung der Vertikalen, die auf das ästhetische Konzept der Erhebung anspielt – Venedig schwebt über den Wassern –, und der Eindruck des Imaginären (»Fee Morgane«). Eine Kunst, die keine Naturrealitäten nachahmt, weil diese nicht nachahmbar oder nachahmenswert sind, muß das Merkmal des Unwirklichen erhalten.

Die negative Bewertung der Natur trifft sich mit einer Neuformierung naturspekulativen Wissens, die das Biedermeier oder doch zumindest eine Komponente im Denken der Epoche von der Goethezeit sondert und die bereits Walter Weiss unter dem Stichwort des ›enttäuschten Pantheismus‹ beschrieben hat.[20] Dabei ist für Platens Ansatz kennzeichnend, daß bei ihm, anders als bei Büchner oder Lenau, die Negativität der Natur nicht mehr über Naturbilder formuliert wird, sondern über die Identifikation des lyrischen Ich mit einer widernatürlichen Stadt. Über die *Venedig-Sonette* hinaus belegen zahlreiche Notizen die Zugehörigkeit Platens zu dieser Denkfigur. So analysiert er angesichts einer homoerotischen Liebesenttäuschung die Empfindung, den »Tod in der Seele« zu tragen, und erweitert dies zu einer generellen Lebensbilanz: »Es ist nicht Knöbels Verlust allein, es ist die ungeheure Gewißheit, daß mich die Natur bestimmt hat, ewig unglückselig zu sein.«[21] Wichtiger als die private Katastrophe ist die Form der Verarbeitung. Setzt sie doch nicht die Bejahung der eigenen Natur gegen die Normen der Gesellschaft, so daß die Goethesche Opposition von Moderne und ›heroischer Liebe‹ in schöner Übereinstimmung mit den Liebesgewohnheiten der Griechen ins Homosexuelle hätte transformiert werden können, sondern de-

---

[20] Vgl. Weiss 1962, S. 123–155.

[21] Tgb II, 577. Nach Link 1971, S. 26, hat die Erfahrung des homosexuellen Unglücks bei Platen zum Zusammenbruch seines ursprünglichen, den Konventionen des 18. Jahrhunderts entsprechenden Deismus geführt.

struiert die Dignität der Natur und beendet damit deren seit der Aufklärung etablierte Funktion als Regulativ menschlichen Handelns. Naturphilosophisches Korrelat dieses Bruchs ist das Bild der toten, sich mechanisch reproduzierenden Natur, das Platen aus Schellings Erlanger Vorlesung gewonnen hat.[22] Bezeichnenderweise schlägt sich die Umwertung der Natur in der permanenten Auseinandersetzung mit Goethe nieder. Die Aufzeichnungen des ersten Venetianischen Aufenthalts sind noch von dem naiven, aber vergeblichen Versuch bestimmt, dessen Italienreise zu imitieren,[23] eine spätere Notiz dekretiert dagegen:

> In Italien lernte ich, daß es etwas Höheres gibt als die Anschauung der Natur, und die Schweiz befriedigt mich eigentlich nicht mehr. Wie wäre es auch möglich, daß die menschliche Seele und das Höchste, was sie hervorbringt, nicht göttlicher wären als Pflanzen und Steine, Berge und Thäler?» (Tgb II, 780).

und repliziert damit auf Goethes *Italienische Reise*. Die späte Ode *An Wilhelm Genth* schließlich grenzt mit der Weigerung, »Goethes Grab« zu besuchen, die eigene Dichtung programmatisch vom Weimarer Kunstkonzept ab:

> Nicht kann ich harmlos mich in die Pflanzenwelt
> Einspinnen, anschau'n kantigen Bergkrystall
> Sorgfältig, Freund! Zu tief ergreift mich
> Menschlichen Wechselgeschicks Entfaltung. (PW IV, 90–91)

Die Zitate konvergieren in der Auffassung, Fundament der Kunst sei nicht die Natur, sondern die ›Seele‹. Unter der bereits formulierten These, im

---

[22] Vgl. das Referat der ersten Stunden Tgb II, 440–445. Von besonderer Bedeutung ist der Schluß der Aufzeichnung: »Die Hemmung der Freiheit existiert wirklich, sie spricht sich aus in der Wiederholung der Gebilde der Natur, der regelmäßige Lauf der Gestirne deutet auf ein stillstehendes Ganzes, welches durch seine Bewegung den inneren Tod zu verbergen sucht. Die ewige Weisheit flüchtet sich in das Gemüt des Menschen, als des einzigen in der Schöpfung, in welchem sie ewig fortschreitet« (S. 445). Wenn das ›Gemüt‹ mit der poetischen Subjektivität identifiziert und gegen die Natur gestellt wird, sind die Grundpositionen von Platens Ästhetik erreicht. Den alten Streit, ob Platen Schelling ›verstanden‹ habe, brauche ich nicht fortzusetzen. Sind doch Irrtümer ebenso wirkungsmächtig wie zutreffende Einsichten.

[23] Zu Goethes Aufenthalt in Venedig vgl. das einschlägige Kapitel der *Italienischen Reise* (HA XI, 64–99). Zentrale Komplexe sind hier Palladios Erneuerung der antiken Baukunst (z. B. S. 71–73), die Komödie als Spiegel einer intakten ›natürlichen‹ Volkskultur (z. B. S. 77–78 oder S. 94–96) und das Meeresgetier (S. 93–94). Platen ist bestrebt, mit diesen literarisch vermittelten Vorgaben seine Wahrnehmung Venedigs zu strukturieren, kann Goethes Eindrücke aber nicht wiederholen. Zu Palladio gewinnt er kein Verhältnis (vgl. Tgb II, 676 u. S. 693), die Komödie findet er albern (vgl. S. 692), die Meerestiere interessieren ihn nicht sonderlich (vgl. S. 710). Immerhin, hier kann er die gewünschte Identifikation realisieren, kauft er sich »für ein paar Soldi einen ›Ovid‹ [...], der mit den *Fastis* die *Tristia* und *Elegiae ex Ponto* enthält, um diese Gedichte, die ich nie eigentlich gelesen habe, auf der Reise zu genießen, die ich in einer ähnlichen Stimmung wie jener Dichter, aus dem herrlichen Venedig verbannt, zurücklegen werde« (S. 712). Platen zitiert hier Goethes Zitation von Ovid, *Tristia* I, 3 am Schluß der *Italienischen Reise* (vgl. HA XI, 555–556)!

Ästhetizismus fungiere das Kunstwerk als eine Instanz, die die Kontingenz des Subjekts aufhebt, kann man folgern, daß die Artefakte nicht mehr nur, wie noch in den *Römischen Elegien*, zwischen der regulativen Natur und dem Subjekt vermitteln. Ist das Kunstwerk aber bloß noch reine Objektivierung einer poetischen Innerlichkeit, so läuft es Gefahr, die Kontingenz des Subjekts lediglich zu reproduzieren. Das Ich mag sich über seine ästhetische Produktion konstituieren, kann dabei aber ebenso willkürlich ausfallen wie sein Werk, sofern dieses keinen, vom Subjekt nicht manipulierbaren Realitätsbezug hat. Nun spezifizieren die angeführten Zitate den Begriff der ›Seele‹ dahingehend, daß sie ›höher‹ ist als die Natur, also nicht mit ihr zusammenfällt. Dies impliziert eine dualistische Anthropologie, die das natürliche Ich vom höheren/göttlichen/künstlerischen unterscheidet.[24] Man wird erwarten dürfen, daß wenigstens dieses höhere Selbst außerhalb der Kontingenz gestellt ist. Eben diese Vorvermutungen sind anhand der *Venedig-Sonette* zu bestätigen.

Da sich die Gesamtheit einer Stadt nicht kontemplieren läßt, wird die Strukturierung des Objektes ›Venedig‹ zum Problem. In den einschlägigen Kapiteln der *Italienischen Reise* überträgt Goethe die morphologische Erfassung der organischen Gebilde auf das Menschenwerk, so daß auch Volk und Stadt als ›notwendig-unwillkürliches Dasein‹ aus den Naturbedingungen abgeleitet werden können und dadurch übersichtlich und begreiflich werden (HA XI, 67–69). Unter Platens Voraussetzungen ist dies nicht mehr nachvollziehbar, so daß die Stadt als »Labyrinth von Brücken und von Gassen,/ Die tausendfach sich ineinander schlingen« und als »große[s] Rätsel« erscheint (XIX). Gleichwohl ist diese Verwirrung nicht das letzte Wort, sondern geht in die Suche nach Ordnungskriterien über. Das Ich ersteigt des »Markusturms Terrassen«, gewinnt dort eine grobe Überschau, die vor allem die Lokalisation Venedigs zwischen Alpen und Meer ermöglicht, und gerät von da aus auf die Gründung der Stadt:

> Ich grüße dort den Ozean, den blauen,
> Und hier die Alpen, die im weiten Bogen
> Auf die Laguneninseln niederschauen.
>
> Und sieh! da kam ein mut'ges Volk gezogen,
> Paläste sich und Tempel sich zu bauen
> Auf Eichenpfähle mitten in die Wogen. (XIX)

Erst nachdem das Ich das organisierende Fundamentalprinzip des Ganzen begriffen hat, kann es sich dem Sinngehalt einzelner Elemente zuwenden,

---

[24] Explizit ist dies in einem Epigramm mit dem Titel »Selbstlob« formuliert: / Wie? mich selbst je hätt' ich gelobt? Wo? Wann? Es entdeckte / Irgend ein Mensch jemals eitle Gedanken in mir? / Nicht mich selber, ich rühmte den Genius, welcher besucht mich, / Nicht mein sterbliches, mein flüchtiges irdisches Nichts! / Weil ich bescheiden und still mich selbst für viel zu gering hielt, / Staunt ich in meinem Gemüt über den göttlichen Gast. (PW IV, 225)

wobei es die Artefakte über eine emotional getönte Relation zu deren Schöpfern erfaßt. So ist im übernächsten Sonett (XXI) der »Taumel« glücklich überwunden, da das Ich in dem längst verstorbenen Renaissancemaler ›Gian Bellin‹ einen Freund gefunden hat, der ihm »sicheres Geleite« gibt. Das Ich hat nun ein »Ziel«, so daß sich ihm die Stadt durch die Wege strukturiert, die es zu den Werken des Meisters zurücklegt, ganz so wie bei Goethe Rom durch die »Wege« gliedert, »durch die ich immer und immer, / Zu ihr [dem ›holden Geschöpf‹] und von ihr zu gehn, opfre die köstliche Zeit« (I).

Offenbar ersetzt hier die Geschichte die Natur in ihrer Funktion als ästhetisches fundamentum in re. Der Blick vom Turm imaginiert ein historisch fixierbares Ereignis, die Gründung Venedigs, und stilisiert den Vorgang zu einem heroischen Akt, mit dem sich die Gemeinschaft des ›mut'gen Volks‹ gegen die feindliche Umwelt stellt und eine selbstbestimmte, von Naturzwängen emanzipierte Geschichte eröffnet, durch die das Höhere der Menschen freigesetzt wird. Erst unter dieser Rahmenbedingung werden die individuellen Kunstwerke möglich, von denen der Zyklus in seinem weiteren Fortgang handelt. Ist doch nach Platen die Möglichkeit von Kunst an ein Reich gebunden, das die äußere Macht mit der inneren Freiheit vereinigt. Epigramme, die während eines späteren Venedig-Aufenthalts entstanden sind, weisen der Republik trotz ihres rigiden patrizischen Regiments ausdrücklich diese Freiheit zu.[25] Es dürfte müßig sein, diesen Begriff mit konkreten politischen Programmen der Restaurationszeit zu verbinden,[26] er meint eine soziale Organisation, in der sich die Künstler zu einer Brüdergemeinde vereinigen können, die das XXIII. Sonett am Beispiel der großen Renaissancemaler feiert und deren ästhetische Wertorientierung von der ganzen Kulturgemeinschaft geteilt wird. Die rückwärtsgewandte Utopie mag historisch und politisch naiv sein, ist aber von der ästhetizistischen Programmatik her stimmig. Beläßt doch die Bruderschaft der Freien der individuellen Künstlerseele die Autonomie der Produktion und steuert zugleich der Willkür, da sie die Subjekte in die Gemeinschaft einbindet.

Die Verknüpfung des Ästhetischen mit dem Historischen hat für die lyrische Bildlichkeit beträchtliche Konsequenzen. Die Bedeutung der Götterplastiken in den *Römischen Elegien* kann ›gesehen‹ werden, da im Naturob-

---

[25] Vgl. etwa No. CLV und No. CLVI (PW IV, 221).

[26] So haben die *Polenlieder* Platen post mortem den Ruf eines Liberalen und Demokraten eingebracht vgl. Teuchert 1980, bes. 45–54. Schultz 1940 versteht Platens Sehnsucht nach der Einheit von Volk und Kunst als völkisch-präfaschistisch. Sengle 1980, S. 465 hält die Abneigung gegen Pöbelherrschaft und Absolutismus für altadelig. Die Vielfalt der irgendwie einleuchtenden Zuordnungen dürfte zeigen, daß Platens Sozialutopie diffus ist und nur in ihrer Funktion für das ästhetische Konzept eine gewisse Kohärenz erlangt. Übrigens verbirgt sich dahinter ganz offenkundig eine homoerotische Wunschphantasie. Schließlich haben, wenn man entstellend paraphrasieren darf, Brüder durch gemeinsames widernatürliches Tun etwas Beglückendes vollbracht. Es versteht sich, daß die europäischen Gesellschaften zu Platens Zeit solche ›Freiheiten‹ nicht gestatten.

jekt Sinn und Präsenz zusammenfallen. Bekanntlich schwindet im 19. Jahrhundert die Geltung des ›natura loquitur‹, das Produzieren von Zeichen wird zum Privileg des Menschen. Mit der Scheidung zwischen den erklärenden Natur- und den verstehenden Geisteswissenschaften wird dies Dilthey am Ausgang des Jahrhunderts abschließend auf den Begriff bringen. Wird, wie dies Dilthey in Übereinstimmung mit seinem Jahrhundert annimmt, die Bedeutung des Zeichens durch seinen Ursprung, also durch den zeitlich entfernten Entstehungskontext festgelegt, so bedarf das Verstehen eines Wissens, das die Objekte selbst nicht sinnlich präsentieren können. Ein markantes Beispiel für die poetische Realisierung dieser Epistemologie liefert Mörikes Epigramm *Nachts am Schreibepult*:

> Primel und Stern und Syringe, von einsamer Kerze beleuchtet,
> Hier im Glase, wie fremd blickt ihr, wie feenhaft her!
> Sonne schien, als die Liebste euch trug, da wart ihr so freudig:
> Mitternacht summt nun um euch, ach! und kein Liebchen ist hier. (MöW S. 732)

Der Text trennt über die Opposition Nacht/Einsamkeit/literarische Produktion gegen Sonne/Tag/Liebe Kunst und Leben voneinander, da das erlebende Ich immer nur einen der beiden distinkten Zustände realisieren kann. Der Gegensatz des Ästhetischen und des Erotischen wird durch einen Reflexionsprozeß aufgehoben. Das schreibende Ich erinnert das Liebeserlebnis und transponiert die mentale Wiederbelebung des Vergangenen in die poetisch geformte Klage, so daß im Gedicht das Gegensätzliche miteinander vereinigt ist. Bedingung der Synthese ist der Blumenstrauß der ›Liebsten‹, der vom Tag in die Nacht herübergerettet werden konnte und an dem sich die Erinnerung entzündet, zugleich wird das Naturobjekt erst durch dieses Gedenken ›semantisiert‹. Kommt ihm der Verweis auf das Bedeutungsfeld ›Liebe‹ doch nicht schon aufgrund seiner natürlichen Beschaffenheit zu, sondern dadurch, daß es in einer zwischenmenschlichen Interaktion eingesetzt wurde und daß von diesem ursprünglichen Akt der Sinnzuweisung berichtet werden kann. Die Dinge erhalten ihre Bedeutung durch das Wissen über menschliche Taten und Empfindungen, die in ihnen aufbewahrt sind. Sie sind bereits hier ›Lebensspuren‹ (Dilthey), die der Auslegung bedürfen.

Bei Platen gerät dieses Wissen vom ursprünglichen Sinn der Artefakte zum konstitutiven Prinzip des Zyklus, wobei sich die Literarisierung dieses Wissens als intrikates Problem erweist. Bei Mörike ist das Gedenken an das ferne ›Liebchen‹ ein genuin poetisches Thema, für das das elegische Distichon der adäquate Ausdruck ist. Die kunstgeschichtliche Belehrung kann nicht in gleicher Weise in die Erinnerung des lyrischen Subjekts eingebracht werden. Die *Venedig-Sonette* bewältigen diese Crux durch die Visualisierung des Abstrakten und Kognitiven. So betten sie die Artefakte in einen Kontext ein, durch den einzelne Werke interpretiert werden, der selbst aber noch anschaulich ist. Bezeichnend ist die Gestaltung des ersten Sonetts (XVIII):

Mein Auge ließ das hohe Meer zurücke,
Als aus der Flut Palladios Tempel stiegen,
An deren Staffeln sich die Wellen schmiegen
[...]
Der Dogen alten Säulengänge liegen
Vor uns gigantisch mit der Seufzerbrücke.
Venedigs Löwen, sonst Venedigs Wonne,
Mit ehnern Flügeln sehen wir ihn ragen
Auf seiner kolossalischen Kolonne.
[...]

Hier wird eine reale, aus Abbildungen vertraute Stadtansicht evoziert, deren Elemente zudem bereits Bedeutung tragen. Die Konfrontation von Wasser und Stein verweist auf das Wesen der Stadt. Dieses wird weiter entfaltet, wenn die ›Tempel Palladios‹ die Kunst, der ›Löwe‹ und die ›Seufzerbrücke‹ das Reich und der Dogenpalast die Vereinigung von Kunst und Herrschaft bezeichnen. Die Sinnzuweisungen werden durch die Strukturierung des Panoramas zu einem System einander interpretierender Zeichen unterstützt, das Gedicht kann sich eben an das imperial-repräsentative ›Bauprogramm‹ anlehnen, nach dem bereits die Republik den Platz gestaltet hat.[27] Gleichwohl kann auch so die Semantisierung der Objekte nur nachvollzogen werden, wenn der Leser adäquates historisches Wissen interpoliert. Eben dies gilt auch für die Rede über die individuellen Kunstwerke. Das Ich nennt in aller Regel den Titel des Werkes, den Namen des Künstlers und mitunter sogar den Standort des Objektes (z.B. Campagnas *Christus* in »San Giulian« XXVI), um so das Wissen des Rezipienten abrufen zu können. Die Visualisierung über die Kontextualisierung wird durch die Fiktion gestützt, daß längst vergangene Begebenheiten gleichsam wahrgenommen werden können. So schaut das Ich von des »Markusturms Terrassen« nicht nur die Lage Venedigs zwischen Alpen und Meer, sondern auch die Gründung der Stadt (»Und sieh! da kam ein mut'ges Volk gezogen« XIX) oder blickt auf das Meer und nimmt wahr, daß ihm »fürder keine Dogen sich vermählen« XXXI). Ein weiteres Mittel ist die Gegenwart suggerierende Anrede an Maler, die nur noch Namen in der Geschichte der Kunst sind (vgl. die Terzette des XXIII. Sonetts).

Die Fundierung der Kunst in der Geschichte mag für die Renaissance die Reduzierung von Kontingenz ermöglichen, da unter Platens produktions-

---

[27] Eine detailliertere Auslegung hätte auch jene Realien Venedigs zu berücksichtigen, die in Platens Text signifikant getilgt sind. Im vorliegenden Fall verschweigt das Sonett, daß der geflügelte Löwe für den hl. Markus steht, der hl. Theodor auf der zweiten Säule ist völlig übergangen. Die Eliminierung der beiden Stadtheiligen beseitigt die religiöse Komponente des Bauprogramms, die säkularisierende Lesart der Monumente setzt sich im Zyklus konsequent fort. So werden die Kirchen notorisch als ›Tempel der Kunst‹ bezeichnet. Platens Venedig-Bild ist bei aller Fundierung in der Geschichte noch nicht historistisch in dem Sinne, daß die Alterität einer vergangenen Epoche gesehen und akzeptiert wäre.

ästhetischen Prämissen die Willkür der Erfindung durch so etwas wie den ›Geist Venedigs‹ oder den ›Epochenstil‹ limitiert ist, doch läuft das Konzept Gefahr, die Kontingenz lediglich vom Subjekt auf die Geschichte zu verschieben. Wer das Kunstschöne historisiert, muß auf den Befund stoßen, daß sich die Formen und damit auch der Begriff des Schönen im Laufe der Zeiten verändern. ›Zeitgeist‹ und ›Epochenstil‹ können so als Ausdruck einer letztlich zufälligen geschichtlichen Situation verstanden werden. Hat das produzierende Subjekt aber erst die Relativität seiner Zeit begriffen, so kann es sich von deren Normen emanzipieren und ist so seinerseits zur Willkür der Erfindung befreit. Mit der Spannung von Historizität und Normativität gerät Platen auf ein nun wahrhaft kardinales Problem des 19. Jahrhunderts. Erinnert sei nur an den Roman des deutschen Realismus, der nicht mehr die ›Idee des Menschen schlechthin‹ zum Thema macht, sondern den Menschen in seiner historisch und schichtspezifisch bestimmbaren ›Zeitlichkeit‹,[28] gleichwohl aber an der Dignität der Normen festhält, wenn er Verstöße regelmäßig mit Tod, Wahnsinn oder wenigstens dem Verlust des Lebensglücks bestraft. Im Falle Platens ist die Tendenz zum Relativismus durch die Postulierung einer normativen Ästhetik unterbunden.

Um die Explikation des Kunstschönen bewegen sich zahlreiche, meist ad hoc formulierte, im Einzelfall nicht sehr aussagekräftige und mitunter auch einander widersprechende Notizen. Eine systematische Rekonstruktion kann hier nicht geleistet werden, so daß ich mich mit einigen Andeutungen begnügen muß.[29] Platens Überlegungen bleiben insofern der Goethezeit verpflichtet, als sie zu triadischen Konstruktionen neigen. Entsprechend seiner Naturferne kann er an der antiken Kunst nicht mehr die Erscheinung des organischen Typus in der konkreten Gestalt erkennen, so daß die gerundete Komposition als bloßer Formalismus oder leere Monumentalität abgewertet wird. In den Tagebuchaufzeichnungen zum ersten Venezianischen Aufenthalt kehrt diese Auffassung in der Ablehnung der ›frostigen‹ Innenräume von Palladios S. Giorgo und SS. Redentore wieder (vgl. Tgb II, 676 und 693). Andererseits übernimmt Platen die These von der Entstehung der modernen Kunst aus der Entbindung der Innerlichkeit durch das Christentum, verwirft diese aber wegen ihrer Formlosigkeit. Symptomatisch ist dafür die Abwertung der labyrinthischen Unübersichtlichkeit von S. Marco (vgl. Tgb II, 675 und 679) oder der kühnen Kompositionstechniken Tintorettos (vgl. Tgb II, 684). Der Klassizismus unterliegt einer ›romantischen‹, die ›Romantik‹ einer klassizistischen Kritik. Platens eigenes Konzept intendiert eine Synthese, die die plastische, aber von der Innerlichkeit beseelte Gestalt fordert. Die strenge Form soll durch die Leidenschaft erglühen. Dieses Programm ist nach Platen in der Kunst der Renaissance bereits verwirklicht.

---

[28] So schon Böckmann 1973.

[29] Platens Grundpostulat von der Beseelung der monumental harmonischen Komposition der Griechen ist schon gesehen bei Schlösser 1910–1913 I, 195. Bei Jalkotzky 1968 sind alle einschlägigen Belege gesammelt, aber unzureichend interpretiert.

Normen bedürfen der Begründung. In seinen Notizen formuliert Platen seine ästhetischen Werturteile als apodiktische Feststellungen, die sich implizit auf die Evidenz berufen. Angesichts der Pluralität auch der ästhetischen Meinungen kann ein solches Evidenzgefühl nicht allen Menschen zukommen, sondern muß auf privilegierte Persönlichkeiten beschränkt werden, die, wie vor allem Platen selbst, die Weihe zum Priester der Kunst empfangen haben. Die autoritäre Dichterrolle dient der Immunisierung problematischer Behauptungen, hat aber doch auch ihren rationalen Kern. Mit der triadischen Konstruktion und der ›Sentimentalisierung‹ der antiken Formen greift Platen ästhetische Gemeinplätze der Goethezeit auf, die eine gewisse Selbstverständlichkeit gewonnen haben mögen, nur daß er die ›Natur‹ durch die ›Seele‹ ersetzt. Konsequenterweise tritt an die Stelle des Goetheschen Bestätigungsverfahrens, des Vorzeigens der Naturobjekte, die Introspektion. Wenn das Kunstwerk Manifestation einer Seele ist, so wird seine Qualität durch die psychische Affizierung eines anderen betrachtenden Künstlers feststellbar sein. So heißt es in den *Venedig-Sonetten*:

> Erst hab' ich weniger auf dich geachtet,
> O Tizian, du Mann voll Kraft und Leben!
> Jetzt siehst du mich vor deiner Größe beben,
> Seit ich Mariä Himmelfahrt betrachtet. (XXIII)

Die ›Größe‹ Tizians wird durch das ›Erbeben‹ des Ich bestätigt, so daß sich das Geschmacksurteil auf die Selbstwahrnehmung stützen kann. Zugleich wird freilich die Dignität des Kunstrichters nur durch seine Fähigkeit erkennbar, sich von Tizian ergreifen zu lassen. Die fatale Zirkularität der Argumentation ist aber nur noch Ergebnis der Interpretation und wird im Zyklus selbst nicht mehr zum Problem.

Das aber heißt, daß die normative Geltung der besprochenen Kunstwerke allein im kontemplierenden Ich fundiert ist. Die venetianische Kunstwelt wird nicht weniger herbeigeredet als das Römische ›Idyll‹ Goethes, wobei sich auch hier das Ich dadurch konturiert, daß es eine Welt erzeugt. Weiter gilt, daß bei Platen dieses Ich selbst in der Spannung von Historizität und Übergeschichtlichkeit steht. Die emotionale Relation zu den Werken der Vergangenheit ist nur unter der Voraussetzung sinnvoll, daß Eigenschaften der Künstlerseele über den Wandel der Zeiten hinweg konstant bleiben und so das Ich an der Innerlichkeit der Meister teilhaben kann. Zugleich ist der ›Dichter‹ mit einer Kunst konfrontiert, die vergangen ist und einer Welt entstammt, die nicht mehr die seine sein kann. Die Privilegierung der Renaissance als ästhetische Norm kommt verschärfend hinzu, da die geschichtliche Bewegung schon in einer früheren Kunstperiode einen Höhepunkt erreicht hat, der nicht mehr überboten werden kann. Spätere Abweichungen, wie etwa das Barock, können so nur als Geschmacksverirrung abgetan werden.[30] Die weitere Auslegung

[30] Dies schlägt sich in der Abwertung von S. Maria della Salute nieder (vgl. Tgb II, 675–676). Bezeichnenderweise werden die abgewerteten Kunstwerke im Tagebuch,

soll zunächst die Merkmale der zeitinvarianten ästhetischen Innerlichkeit näher explizieren und dann nach der Relation des Ich zur Vergangenheit fragen.

Angesichts der Antiken des Dogenpalastes notiert Platen irritiert, daß auch die ›Wollust‹ künstlerisch werden könne (vgl. Tgb II, 713), offenbar, weil sie der Präsentation des Naturobjekts ein psychisches Element hinzufügt. Dies entspricht der Auffassung Goethes und hat in den *Römischen Elegien* seinen guten Sinn, weil die ›Begierde‹ der Natur entspricht, das Schöne intendiert und zugleich ein psychischer Vorgang ist. Platen hingegen stuft die ›wollüstige Kunst‹ aufgrund ihrer Naturnähe als defizitär ein, die beseelende Leidenschaft darf somit keine sexuelle Konnotation haben. Die *Venedig-Sonette* kennen dafür zwei Typen. Einmal bevorzugen sie Affekte, die mit Unlust verbunden sind, aber ›schön‹ dargestellt werden können. Paradigma ist das Bildmotiv des hl. Sebastian: es zeigt einen vollkommenen nackten Männerleib im Zustand der Qual und erweckt deshalb im Betrachter kein Verlangen (vgl. Tgb II, 697 und 702). In eine ähnliche Richtung weist die vielfache Erwähnung der Schwermut und der Tränen.

Die zweite Möglichkeit bildet die Lust an einem Kunstschönen, das nicht aus der stilisierenden oder typisierenden Mimesis des Naturschönen, sondern aus einem autonomen Akt des ästhetisch erregten Subjekts hervorgeht und deshalb auch nicht in das Begehren des materiellen Objekts umschlagen kann. Ein Sonett spricht vom ›Stein‹, den das ›Schöngedachte durchdringt‹ (XXVI). Dieses Denken des Schönen hat als Denken kein empirisches Korrelat, sondern zwingt seine Resultate dem an sich indifferenten Stoff auf. In der Konsequenz dieses, möglicherweise von einer vagen Platon-Reminiszenz angeregten, Schönheitsbegriffes liegt es, daß dem organischen Gebilde keine eigenständige ästhetische Qualität zukommt, sondern daß es nur dann als schön wahrgenommen werden kann, wenn seine Gestalt an der vorgängigen, primär in der Kunst erscheinende Idee des Schönen Anteil hat. Ein ausgeschiedenes Sonett preist den homoerotischen Geliebten, der im Zyklus die Position von Goethes Faustine einnimmt:

> Ich liebe dich, wie jener Formen eine,
> Die hier in Bildern uns Venedig zeiget:
> Wie sehr das Herz sich auch nach ihnen neiget,
> Wir ziehn davon und wir besitzen keine.
>
> Wohl bist du gleich dem schön geformten Steine,
> Der aber nie dem Piedestal entsteiget,

---

nicht aber in den Sonetten erwähnt. Die Technik der Eliminierung (vgl. Anm. 27) erzeugt auch hier ein für das Subjekt kohärentes, aber historisch einseitiges Bild der Stadt. Übrigens kennt Platen wenigstens aus zweiter Hand die geschichtsspekulative These vom Ende der Kunst. Vgl. »Ich halte sogar dafür, daß die Zeiten der Poesie schon allgemein vorüber sind. Die goldenen Zeitalter aller Nationen sind bereits verschwunden, und sie lassen sich nicht wieder zurückdrehen wie Tiecks Komödie« (Tgb I, 761). Die Notizen zum Venezianischen Aufenthalt referieren ausführlich ein diesbezügliches Gespräch mit einem Franzosen (vgl. Tgb II, 681).

Der selbst Pygmalions Begierden schweiget,
Doch sei's darum, ich bleibe stets der Deine. (34)

Wird Goethes wechselseitige Erhellung des Kunst- und des Naturschönen durch das Wiedererkennen der Schönheit in ausgezeichneten Naturgebilden ersetzt, so kann der Leib nur wie ein Artefakt kontempliert werden, wie denn auch das ›Auge‹, mit dem die erste Zeile des Eingangssonetts einsetzt, das einzige rekurrent thematisierte Sinnesorgan ist. Die Anschauung ›schweiget die Begierden‹, so daß die Goethesche Spannung von Lust und Kontemplation in die Privilegierung des ästhetischen Zustands transformiert ist. Die Kunst hat den Verzicht auf die Liebesfreuden zum Preis. An die Stelle des Liebesglücks der *Römischen Elegien* tritt die Liebesklage.[31]

Der Seele des Künstlers kommen somit die zeitinvarianten Merkmale des schönen Schmerzes und der Erhebung in die übersinnliche Welt des reinen Schönen zu. Im Zyklus ist dieses ästhetische Subjekt mit einer gewissen Variationsbreite realisiert. Die statuarische Lieblichkeit der Madonnen und Engel Giovanni Bellinis bezeugen die Harmonie einer kontemplativ in sich gesammelten Seele, die dem ›Taumel‹ der chaotischen Sinneseindrücke entgegengesetzt ist (XXI). Auf einer höheren Stufe steht die *Assunta* Tizians, da die Figur aus eigener Kraft in den Himmel schwebt und damit die Fähigkeit des künstlerischen Subjekts zur Erhebung über die Misere des wirklichen Lebens verkündet (XXIII). Die Entrückung, die hier ihrer ursprünglichen religiösen Bedeutung entkleidet ist, kehrt im Bild der Kunststadt Venedig wieder, die wie die Maria Tizians auf ›bunten Wolken‹ fliegt (XXVI) und sich so über das Wasser erhebt. Im Wesen solcher Schwebezustände liegt es, daß sie nicht auf Dauer gegen die Naturzwänge behauptet werden können. Die Entrückung, die der Dichter vor dem Bild Tizians erfährt, ist punktuell, während die Erhebung Venedigs zwar ›Äonen trotzt‹ (XXIV), schließlich aber doch zurückfällt, so daß der geformte Stein ›zerstiebt‹ und sich in die ungeformte Natur zurückverwandelt (XXII). Das Resultat dieser Einsicht ist die Schwermut, die zur dritten Stufe der künstlerischen Subjektivität führt. Paradigma ist etwa Campagnas toter Christus, der sanft zu schlafen scheint (XXVI).

Insofern das Kunstwerk Manifestation überzeitlicher Seelenkräfte ist, kann das Ich durch die Anschauung des Artefakts die eigene Innerlichkeit an die fremde des alten Künstlers angleichen, eine intensive emotionale Beziehung über den Zeitenabgrund herstellen, bezeichnenderweise nennt es »Gian Bellin« »Freund«, und gewissermaßen in die Brüdergemeinde der Künstler eintreten. Aufgrund solcher Seelenverbindungen vollzieht das lyrische Ich die bildgewordenen Subjektivitäten nach. Es gelangt mit Giovanni Bellini zur Ruhe (XXI), befreit sich mit Tizian von den ›dunklen Wolken‹, die ›seinen Sinn umnachtet‹ haben (XXIV), und lernt von Veroneses ›Seba-

[31] An dieser Stelle hätte eine Untersuchung der petrarkistischen Elemente im Zyklus einzusetzen.

stian‹, den ›irdischen Schmerz‹ zu besiegen und durch Kunst in Schönheit zu verwandeln (XXVI). Der Zyklus läßt sich als Bericht von der Initiation in ein immer höheres Verständnis des Kunstschönen lesen. Indem das Ich diesen Prozeß erfolgreich durchläuft, erweist es seine Affinität mit der Kunststadt, die im Eingangssonett noch Gegenstand einer bangen Frage war (»Da glänzt der Markusplatz im Licht der Sonne: / Soll ich ihn wirklich zu betreten wagen?« XVIII), und gelangt über diese Spiegelung zur Selbstvergewisserung. Kann es sich doch eben die Merkmale zuschreiben, die die Maler und ihre Stadt haben.

Die Opposition von Kunst und Natur belastet diese Form der Identitätsbildung damit, daß sie im Subjekt selbst den Widerspruch festschreibt. Schließlich muß dem Menschenleben auch eine natürlich-wollüstige oder gar prosaisch-banale Seite zugestanden werden, die sich im reinen Kunstschönen nicht wird wiedererkennen können. Der Zyklus unterscheidet denn auch beim Künstler zwischen einem ›alltäglichen‹ und einem ›höheren‹ Ich. So ist der *Johannes* nicht ›autobiographisch‹ in dem Sinne, daß an ihm die individuelle Persönlichkeit Tizians in der Fülle ihrer Eigenschaften und Lebensbezüge abgelesen werden könnte, sondern vergegenständlicht den »Gott im Busen« des Künstlers, der fort aus dem »Menschenschwarme« zu »reinern Sphären« strebt (XXVII). Im ästhetischen Zustand erscheint das eigentliche oder wahre Selbst des Künstlers, das sich in seinen sonstigen lebensweltlichen Verhältnissen nicht realisiert. Wenn sich das Identitätsbewußtsein generell dadurch konstituiert, daß im an sich hyperkomplexen und in der Abfolge seiner Ereignisse nicht berechenbaren psychischen Prozeß zwischen ›eigentlichen‹ und irrelevanten, weil flüchtig marginalen oder fremdbestimmten u.ä. Impulsen unterschieden wird und eine Kultur ihrer Mitgliedern Deutungsmuster für diese individuelle Reflexionsleitung anbietet,[32] so stellt der Ästhetizismus mit seiner Bindung des ›höheren‹ Ich an die ästhetische Erhebung ein argumentativ starkes Modell. Kann sich hier das Ich doch auf die Evidenz der Selbstwahrnehmung stützen und diese für nichthintergehbar erklären. Die Problemlösung hat freilich auch fatale Konsequenzen, die ihre Durchsetzungsfähigkeit in der Konkurrenz der Ideen erschwert haben mögen. Die Opposition zwischen der Figur des Johannes und dem ›Menschenschwarm‹ zeigt an, daß der Künstler nicht mehr alle Menschen vertritt, sondern eine Sonderexistenz annimmt, deren Innerlichkeit nur noch gleichgestimmten Seelen kommuniziert werden kann. Auch hier ist eine latente Tendenz der *Römischen Elegien* explizit geworden.[33]

---

[32] Vgl. dazu allgemein Luhmann 1985.

[33] Die *Venedig-Sonette* sind einem imaginären ›deutschen Freund‹ gewidmet, der nach dem Dichter die Stadt besucht und aus dem ›kleinen Buch‹ das ›fühlend Herz‹ erkennt, das vor ihm hier geschlagen hat (PW III,174), engen also das intendierte Publikum auf den (im Extremfall einen) gleichgestimmten Leser ein. Bei Goethe wenden sich die Elegien noch an die »Quiriten« (XX), also an das ganze Volk, setzen aber ein fiktives antikes Publikum an, offenbar weil der modernen Leser-

Weiter kann die ästhetische Entrückung nur punktuell gedacht werden und ist deshalb mit dem ›Leben‹ nicht mehr vermittelbar. Das Ich bewegt sich zwischen dem ästhetischen Zustand und einer Selbstentfremdung hin und her, die durch die kontingenten Reize der Außenwelt ausgelöst wird. Auf den ›Tand‹ und das ›Flittern‹ um die ›Buden am Rialto‹ reagiert es mit »tiefer Schwermut« (XXXI). Andere Begriffe für dergleichen negative Erfahrungen sind der ›Taumel‹ (XXI) und die ›umnachtenden Wolken‹ (XXIII).

Im Falle Platens ist diese Konstellation durch die Historizität des Ich verkompliziert. Steht Goethes Rekurs auf die Natur jederzeit offen, so ist bei Platen die ästhetische Produktivität auf die adäquate realgeschichtliche Situation angewiesen. Nun betont der Text durchgehend und mit größter Entschiedenheit den Untergang der Venezianischen Freiheit und Herrlichkeit. »Venedig liegt nur noch im Land der Träume / und wirft nur Schatten her aus alten Tagen« (XXII). Zugleich verfügt der Text über kein Modell, das die geschichtlichen Ursachen der kunstfernen Gegenwart erklären könnte, so daß schließlich das undurchschaubare Schicksal bemüht und das altehrwürdige »Rad des Glücks« (XXIV) zitiert werden kann. Demgemäß kann auch kein revolutionäres oder evolutionäres Programm zur Wiederherstellung der vergangenen Kunstperiode vorgeschlagen werden. Die geschichtsspekulative Desorientierung bringt Platens Kunst in ein problematisches Verhältnis zu seiner eigenen Diagnose der Zeit. Er teilt weder die Hoffnung der frühromantischen Eschatologie, die Kunst könne einen neuen Weltzustand herbeiführen, noch ist für ihn die damalige Verabschiedung der autonomen Kunst zugunsten der politisierenden Romanbelletristik oder des Feuilletons diskutabel. Das Ich des Dichters konturiert sich als eines, das der Brüdergemeinde der alten Maler angehört und zugleich durch das geschichtliche Verhängnis unweigerlich von ihr geschieden ist. Dies überträgt sich auf die Wahrnehmung der Stadt. An die Stelle des ›mut'gen Volkes‹, das die Rahmenbedingungen für die Entstehung gültiger Kunstwerke geschaffen hat, tritt ein »frohes Völkchen lieber Müßiggänger«, das im Fremden nur den harmlosen »Grillenfänger« sehen kann (XX). Das ›höhere‹ Ich erkennt sich in den Gründern der Stadt wieder, während sein ›alltägliches Nichts‹ wohl dem munteren Volkstreiben der österreichischen Provinzstadt zugeordnet werden kann, in ihm aber wegen seiner ästhetischen Potenz nicht aufgeht und sich deshalb nicht einbürgern kann.

Unter diesen Voraussetzungen wird die Kunst nur noch Klage über die Unmöglichkeit von Kunst sein können. Der Zyklus realisiert dieses Konzept, da das lyrische Ich den poetischen Seelenzustand, anders als es den alten Malern unterstellt, nicht unmittelbar durch ein originäres Kunstwerk objektiviert, sondern indirekt und im Umweg der Rede über die fremden Arte-

---

schaft das adäquate Verständnis des Textes nicht zuzutrauen ist. Potentielle (und utopische?) Allgemeinheit und reale Exklusivität fallen so zusammen.

fakte[34] und dabei permanent die Divergenz von Einst und Jetzt thematisiert. So kontempliert das Ich die Scala dei Giganti, auf der die Dogenkrönungen vollzogen wurden, gedenkt der Vergangenheit und »bezahlet / Den Tränenzoll, der nichts vermag zu ändern« (XXIV). Poetisches Äquivalent dieser Tränen ist das Sonett, das dem Leser vorliegt. Zugleich illustriert es die ästhetischen Normen Platens, da die strenge Form durch den schönen Schmerz beseelt ist. Als strukturelles Element ermöglicht es die Klage, ästhetische Basisnormen der Goethezeit wie Schönheit der Rede und Einheit des Stils zu bewahren. In der Situation des Niedergangs werden die Kunstwerke der Vergangenheit neben dem Banalen oder gar dem Häßlichen der Gegenwart stehen, so daß sich für die an der realen, geschichtlich gewordenen Erscheinung ausgerichteten Kunst die Möglichkeit abzeichnet, die Disparatheit der Welt durch den kalkulierten Stilbruch wiederzugeben oder sich auf den Schock des Häßlichen einzulassen. Ein Blick auf Heine oder gar Baudelaire zeigt, daß diese Optionen von der Literatur auch verwirklicht wurden. Wenn es aber bei Platen heißt, daß sich die ›großen Züge‹ der Dogenportraits »Nur selten finden auf der Enkel Brauen« (XXII), so wird das Unschöne der modernen Gestalten nicht selbst Erscheinung, sondern durch die klagende Rede über das nicht mehr vorhandene Schöne ersetzt. Dies ist aber immer noch Rede über das schöne Sujet. Die ›lyrische Schwermut‹ wirkt solchermaßen integrativ, weil sie die Dissonanzen der Welt in die von der klassischen Ästhetik postulierte Einheit des Stils überführt und ist in ihrer synthetisierenden Leistung der Ironie der *Römischen Elegien* funktional äquivalent.

Andererseits ist die Klage dekompositorisch. Im Zyklus alternieren die enkomiastischen Malersonette mit der Thematisierung der desolaten Gegenwart. Dies muß auch so sein, weil unter modernen Bedingungen die Initiation in die Kunst nicht mit einem positiven Ergebnis, etwa der Aufnahme des Ich in die Bruderschaft der Maler, abgeschlossen werden kann. Der Zyklus ist so bei allen progredierenden Tendenzen eigentümlich statisch mit der Konsequenz, daß die Klage potentiell unendlich fortsetzbar und deshalb von jener Formlosigkeit der bloßen Innerlichkeit bedroht ist, die Platen verworfen hat. Der Schluß wird so zu einem kardinalen Kompositionsproblem. Ursprünglich sollten die *Venedig-Sonette* mit dem letzten Gang durch die

---

[34] Daß sich die Sonette nicht auf die Welt, sondern auf Kunstwerke beziehen, die ihrerseits Welt darstellen, ist nur ein Sonderfall innerhalb des allgemeinen Foliencharakters von Platens Dichtung. In der Regel haben seine Werke vorgegebene Textmodelle zum Referenzobjekt (die Ghaselen z.B. Hafis oder die *Abbassiden* Ariost usw.). Dies ist grundsätzlich bereits gesehen bei Dove 1983. Der Reflexion auf die geschichtlichen Bedingungen der eigenen Kunst entspricht es, daß Platen dieses Verfahren in der Parabase zum IV. Akt der *Verhängnisvollen Gabel* benannt und begründet hat. Vgl. »Da der Sonnenstrahl der Freiheit seine [des Dichters] Tage nicht erhellt, / Gibt er statt des Weltenbildes, nur ein Bild des Bilds der Welt« (PW X, 70).

Stadt enden (35), doch ist diese Lösung unvollkommen, weil die Abreise ein bloß biographisches Faktum ist und nicht als Resultat der psychischen Bewegungen des Ich plausibilisiert werden kann. Platen hat später den Zyklus mit einem Gedicht gerundet, das einen gänzlich neuen Zustand einführt (XXXI). Im ersten Quartett rettet sich das melancholische Ich vor ›Tand‹ und ›Flitter‹ des Lebensgetriebes, wendet sich aber erstmals nicht an einen Artefakt, sondern an das Wasser, betrachtet dessen ›öde Wellen‹ und revidiert so das Eingangssonett, in dem das »Auge« die Bewegung vom ›hohen Meer‹ zu den ›Tempeln der Kunst‹ vollzogen hatte. Diese sind nur noch mit »Mauern präsent, welche halb verwittern« und von einem ›wilden Lorbeerbusch‹ überwachsen sind, kehren also bereits aus dem geformten Kunstzustand in den Naturzustand zurück. An diesem Ort ist das Ich festgebannt. Die Rufe der Gondoliere ›stören es kaum‹, werden es also auch nicht zurückholen. Damit ist, wie in den *Römischen Elegien* ein zeitenthobener, definitiver Zustand erreicht, doch tritt an die Stelle der Vision von der ewigen Liebesvereinigung (»Ewig nun hält sie dich fest« XIII) der Tod, wenn denn die Auflösung ins ewig Gestaltlose als Todesmetapher gedeutet werden darf. Ideengeschichtlich mag diese Wendung mit der Tatsache zusammenhängen, daß sich die europäische Gesellschaft, erinnert sei an Schlegels *Lucinde*, mit dem Ausgang des 18. Jahrhunderts daran macht, die einstmals himmlische immerwährende Liebesgemeinschaft schon auf Erden für möglich zu halten. Goethes Vision ist mit dem Wissen der Kultur verträglich. Die ewige Anschauung der Idee bleibt hingegen dem Jenseits vorbehalten, dem sie immer schon zugehört hat. Ein gänzlich ins Ästhetische säkularisierter Himmel durchzieht denn auch die *Venedig-Sonette*. Auf jeden Fall scheint es, als sei die Einsicht, daß die Kunst ihrem Erlösungsanspruch nicht gerecht werden kann und deshalb nicht sie, sondern der Tod den wahren Gegensatz zum nichtigen Leben bildet, das letzte und entscheidende Merkmal der poetischen Subjektivität. Es versteht sich, daß damit ein großes Thema des europäischen Ästhetizismus angeschlagen ist.

4. Historische Perspektiven

Bei Goethe wie bei Platen konstituiert sich das Ich, indem es Kunstgegenstände auslegt. Wo es in den *Römischen Elegien* auf die (eigene) Natur stößt, begegnet es in den *Venedig-Sonetten* den ›Lebensspuren‹ einer Geschichte, mit der es sich identifiziert, die Ausdeutung der Objekte ist demgemäß auf die Integration des historischen Wissenskontextes in das Gedicht angewiesen. Ich vermute, daß diese Struktur in zahlreichen Texten der Biedermeierzeit wiederkehrt, aber mit ganz unterschiedlichen ästhetischen Konzepten und literarischen Ausarbeitungen verbunden ist, die einer je eigenen eingehenderen Interpretation bedürfen. Einige Beispiele mögen genügen.

Mörikes elegischer Zyklus *Bilder aus Bebenhausen* ist einem realen Ensemble aus Gebäuden und Kunstwerken gewidmet, dessen Realität durch eine kommentierende Fußnote des Verfassers noch eigens unterstrichen wird (MöW S. 833–836). Das Ich kommt von außen, durchstreift die einst bedeutende, nun aber säkularisierte und verfallende Abtei, thematisiert den Gegensatz zwischen der einstigen Pracht und dem gegenwärtigen »Moder und Schutt« (*Brunnen-Kapelle am Kreuzgang* MöW S. 833), läßt die ursprüngliche Gestalt der Artefakte in seiner (historisch rekonstruierenden!) Phantasie wiedererstehen, entdeckt eine Reihe von poetischen Sujets, die als Entfaltung eines Kunstprogramms gelesen werden kann, und verläßt schließlich den Ort. In der letzten Elegie konstituiert es sich als poetisches Ich (*Verzicht* MöW S. 11). Es verzichtet darauf, seine visuellen Eindrücke durch eine mechanisch reproduzierende Zeichnung, an der die ›Kunst nichts verloren‹ hätte, zu fixieren, vermag es doch für immer, »dies Ganze« »mit geschlossenen Augen« vor sich zu sehen. Resultat dieser Potenz ist der Zyklus selbst, der sich des epischen Präteritums bedient und die Erinnerung verbalisiert. Die Konvergenz mit Platen ist offenkundig, deutlich wird aber auch, daß in dem einen Textmodell unterschiedliche ästhetische Konzepte zur Sprache gebracht werden können. Natur und Kunst bilden bei Mörike noch keinen (zumindest offenkundigen) Gegensatz. Die Klostergebäude verleugnen den »Mutterschoß« nicht und ahmen in ihrem Schmuck den »schlanken Kristall und die rankende Pflanze nach und so manches Getier« (*Kunst und Natur* MöW S. 833). Die imaginäre Wiederherstellung der Ruine kann sich an der zeitenthobenen Natur orientieren (*Brunnen-Kapelle am Kreuzgang* MöW S. 833), so daß dem poetischen Ich als primäres Merkmal nicht so sehr die Klage über die entschwundene Kunst als die visionäre Neuschöpfung des vorgeformten und ›vorsemantisierten‹ Materials zugeschrieben wird. Wilhelm Waiblingers *Dichtungen aus Italien* sind Zyklen im Rohzustand. Auch hier konturiert sich das Ich, indem es bekannte Bauwerke und Kulturlandschaften bespricht, variiert aber wieder bei den Merkmalen der poetischen Subjektivität. Diese zeichnet sich durch die Vereinigung des heroisch Erhabenen (Rom) mit dem natürlich Idyllischen (Neapel) aus.[35] Platen selbst hat in seiner späten, ebenfalls an Kunstwerken und Kulturlandschaften orientierten Lyrik andere Dichterrollen entworfen als in den *Venedig-Sonetten.*

Die Fundierung des Ästhetischen im Historischen findet sich auch außerhalb der Lyrik. In Stifters *Nachsommer* objektiviert sich Risachs Innerlichkeit in der von ihm geschaffenen Lebenswelt des Rosenhauses. Diese Kunstwelt soll sich wohl, ganz im Sinne der Goethezeit, auf die Natur beziehen, wie denn auch Heinrichs Malerei aus der Naturforschung herauswächst

---

[35] Vgl. Waiblinger, 1980. Zu Rom und Neapel als Repräsentanten für psychische Komponenten des poetischen Subjekts vgl. *Bilder aus Neapel* No. 34–40 (ebd., S. 380–381). Die Eigenheit des Ich wird zusätzlich durch die Differenz zur negativ gewerteten ›Heimat‹ konturiert. Vgl. ebd., No. 21–25 (S. 376–377).

und diese vollendet. Man wird die textuelle Einlösung dieses Programms bezweifeln können.[36] Die Natur scheint nur erträglich zu sein, wenn es gelingt, sie durch die Kulturarbeit zu ästhetisieren. Die künstlerische Tätigkeit wiederum, der sich die Figuren widmen, erschöpft sich in der Sammlung und der Restaurierung von Artefakten der Vergangenheit. Die Wiederherstellung orientiert sich nicht am Naturtypus – in der Konsequenz der Weimarer Ästhetik läge es, wenn beschädigte Plastiken nach der Kenntnis des menschlichen Leibes restauriert würden –, sondern am geschichtlichen Wissen von den Formen und Funktionen der alten kunstgewerblichen Gegenstände. Auch diese Tätigkeit ist geschichtlich begründet. In der Zeit der entfesselten Subjektivität hat die Kunst selbst, wie die Figur des Malers demonstriert, einen gefährlichen, ins Pathologische reichenden Zug von Leidenschaftlichkeit angenommen, so daß das historisch rekonstruierende Restaurieren zur Limitierung der produzierenden Willkür und damit als Einübung in eine kommende Kunst dient. Bei Heine schließlich, der in gewisser Hinsicht als Antipode des ›Biedermeier-Ästhetizismus‹ verstanden werden kann, ist die Frage, wie die von der Zeit geforderte Politisierung der Literatur mit der Poesie zur Deckung gebracht werden kann, zum zentralen Problem geworden.[37] Dies heißt doch wohl, daß auch bei ihm die Möglichkeit von Kunst an die Reflexion ihres geschichtlichen Standortes gebunden ist. Eben deshalb macht das lyrische Ich die geschichtlich gesellschaftliche Position des Autors Heine zum Thema seiner Rede.

Diachron gesehen setzt sich die Explikation des ästhetischen Ich über die Auslegung von semantisierten Artefakten fort, unterzieht diese aber einer radikalen Entkontextualisierung. Der Strukturwandel mag mit der schwindenden Überzeugung von der sinnstiftenden Dignität der Geschichte verquickt sein.[38] In Conrad Ferdinand Meyers *Der Römische Brunnen* (MeW, S. 88) vereinigt das Objekt in sich die gegensätzlichen Merkmale des Strömens und der Ruhe und versinnlicht damit ein ästhetisches Programm. Über diese Allegorie der Kunst konstituiert sich ein poetisches Subjekt, das sonst im Text nicht hervortritt. Nun hätte auch noch der späte Platen den Brunnen beim Namen genannt und in der Stadt lokalisiert (vgl. die Ode *Aqua Paolina*, PW IV, 46), während bei Meyer dergleichen Wissen und damit auch die

---

[36] Der Hinweis auf Stifter trifft sich mit der Analyse von Begemann 1995, wonach sich die Texte zwar auf die Natur berufen, aber immer nur Zeichen auf Zeichen beziehen.

[37] Vgl. Wolfgang Preisendanz 1983.

[38] Nach Wunberg 1990 mag die schwindende Dignität der Geschichte mit dem Aufkommen des Historismus und Positivismus erklärbar sein. Die Häufung von Fakten in der Historiographie macht deren Integration in einen narrativen Zusammenhang problematisch. Parallel dazu werden Elemente der Tradition beliebig kombinierbar (etwa in der Interieurs des späten 19. Jahrhunderts oder in der späthistoristischen Architektur, die ›Zitate‹ aus ganz verschiedenen Epochen oder Kulturen verschmilzt.

Sinnzuweisungen des Entstehungskontextes völlig getilgt sind. Die Entkontextualisierung steigert die Auslegbarkeit der Gegenstände, die somit ideale Projektionstafeln für die Subjektivität des Betrachters werden, unterminiert aber ihre Funktion als objektivierender Spiegel. In *Der Marmorknabe* gräbt man eine antike Plastik aus, die durch diesen Vorgang ihren historisch fixierbaren Standort verloren hat (MeW S. 13). Angesichts des Verlusts jeder Zuordnung kann nur die Uneindeutigkeit des Zeichens konstatiert werden. Julia Capuletti identifiziert den Gott als Eros, weil sie die Liebe erwartet, der greise Meister Simon erkennt ihn als Thanatos, weil er selbst den Tod im Prospekt hat. Die Interpretationen reproduzieren lediglich den situativen mentalen Zustand des Betrachters und sagen über das Wesen des Gegenstandes nichts aus.[39] Eine solche Wesensbestimmung ist aber doch erforderlich, wenn sich das Ich über die Identifikation mit oder auch über die Abgrenzung von einem objektiv Anderen seiner Identität vergewissern soll.

Einen Ausweg aus diesem Dilemma entwirft *In der Sistina* (MeW, S. 195–196). Michelangelo betet zu seinem Gott, um von diesem nach dessen »Bilde« »rein und frei« neu geschaffen zu werden. Versteht er sich doch selbst als »Knecht der Leidenschaft.« Es geht wie immer um die Konstitution des ›höheren Selbst‹, wobei die gut biblische Wendung ihre überraschende Pointe hat. Das Bild Gottes, nach dem der Künstler geschaffen werden möchte, ist das Bild Gottes in der Sistina, also ein Bild, das der Künstler selbst gemalt hat und deshalb auch adäquat beschreiben und auslegen kann (Strophe 3–4). Der Sinn des Zeichens wird hier wieder durch den Entstehungskontext festgelegt, doch sind nun das produzierende und das kontemplierende Ich identisch. Die Subjektkonstitution vollzieht sich über einen zirkulären Reflexionsprozeß. Der Artefakt objektiviert und fixiert einen ästhetischen Entrückungszustand, zu dem das Ich in der Betrachtung seines eigenen Werkes zurückkehren und sich so seiner Eigenheit versichern kann. Diese radikale Fassung ist bei Meyer noch dadurch verdeckt, daß Michelangelo die Übereinstimmung seines Bildes von Gott mit der Bibel konstatiert und so das Kunstwerk nicht allein oder nicht primär in der Autonomie des Subjekts begründet. Wo solche Rücksichten abgestreift sind, entstehen Texte wie Stefan Georges *Algabal*, der den Endpunkt der skizzierten literarischen Reihe markiert. Der unterirdische Garten ist, ganz wie das Venedig Platens, gegen die Natur gerichtet, er verdankt seine Entstehung nun aber einem radikal ästhetizistischen Akt, mit dem sich das Ich allen sozialen Handlungszusammenhängen oder geschichtlichen Wirkungsintentionen entwunden hat, um im Zustand der Separation jene artifizielle Seelenlandschaft produzieren zu können, über die es sich seiner Identität als Künstler vergewissert. Im Artefakt begegnet das Ich nicht der Gemeinschaft seelenverwandter Künstler, die es einmal gegeben hat und nun nicht mehr geben kann, sondern ausschließlich sich selbst.

---

[39] Vgl. die exzessive Analyse dieses Gedichts bei Titzmann 1977, 404–445.

Literaturverzeichnis

Begemann, Christian, 1995: Die Welt der Zeichen. Stifter-Lektüren. Stuttgart u. Weimar.

Böckmann, Paul, 1973: Der Zeitroman Fontanes. In: Wolfgang Preisendanz (Hg.): Theodor Fontane (Wege der Forschung 381). Darmstadt, S. 80–110.

Bumm, Peter, 1990: August Graf von Platen. Eine Biographie. Paderborn u. a.

Dove, Richard, 1983: The »Individualität« of August von Platen. Subjectivity and Solipsism at the Close of the Kunstperiode (Europäische Hochschulschriften I, 661). Frankfurt a. M. u. Bern.

Goethe, Johann Wolfgang, 1966ff: Werke in 14 Bdn. Hg. v. Erich Trunz. Hamburg. [HA]

Häntzschel, Günter, 1970: August von Platen. In: Jost Hermand u. Manfred Windfuhr (Hgg.): Zur Literatur der Restaurationsepoche. Forschungsreferate und Aufsätze. Stuttgart, S. 108–150.

Henel, Heinrich, 1958: Erlebnisdichtung und Symbolismus. In: DVjs 32, 1958, S. 73–98.

Ders., 1961: Epigonenlyrik: Rückert und Platen. In: Euphorion 55, 1961, S. 260–278.

Herder, Johann Gottfried, 1878: Kritische Wälder. In: J. G. H.: Sämtliche Werke. 4. Bd. Hg. v. Bernhard Suphan. Berlin, S. 1–218.

Heymann, Jochen, 1996: Venedig sehen und sterben. August von Platens erste Italienreise und die venezianische Volksdichtung. In: Gunnar Och (Hg.): »Was er wünscht, das ist ihm nie geworden«. August Graf von Platen 1796–1836. Eine Ausstellung im 200. Geburtsjahr des Dichters. Katalog (Schriften der Erlanger Universitätsbibliothek 29). Erlangen, S. 132–149.

Jalkotzky, Gottfried, 1968: August Graf von Platen und die bildende Kunst. Phil. Diss. Masch. Wien.

Kaiser, Gerhard, 1977: Wandrer und Idylle. Goethe und die Phänomenologie der Natur in der deutschen Dichtung von Geßner bis Gottfried Keller. Göttingen.

Killy, Walter, 1964: Mythologie und Lakonismus in der ersten, dritten und vierten *Römischen Elegie*. In: Gymnasium 71, 1964, S. 134–150.

Link, Jürgen, 1971: Artistische Form und ästhetischer Sinn in Platens Lyrik (Bochumer Arbeiten zur Sprach- und Literaturwissenschaft 5). München.

Luck, Georg, 1967: Goethes *Römische Elegien* und die augusteische Liebeselegie. In: Arcadia 2, 1967, S. 173–195.

Luhmann, Niklas, 1985: Die Autopoiesis des Bewußtseins. In: Soziale Welt 36, 1986, S. 402–446.

Ders., 1989: Individuum, Individualität, Individualismus. In: N. L.: Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft. 3. Bd. Frankfurt a. M., S. 149–258.

Meyer, Conrad Ferdinand, 1968: Sämtliche Werke. 2. Bd. München. [MeW]

Mörike, Eduard, 1967: Sämtliche Werke. 1. Bd. hg. v. Jost Perfahl. München. [MöW]

Platen, August Graf von, 1896–1900: Tagebücher. Hg. v. G. v. Laubmann u. L. v. Scheffler, 2 Bde. Stuttgart. [Tgb]

Ders., 1910: Sämtliche Werke in 12 Bdn. Historisch-kritische Ausg. Hg. v. Max Koch u. Erich Petzet. Leipzig. [PW]

Preisendanz, Wolfgang, 1983: Heinrich Heine. Werkstrukturen und Epochenbezüge. 2. verm. Aufl. (UTB 206). München.

Riedel, Wolfgang, 1996: Eros und Ethos. Goethes *Römische Elegien* und das *Tagebuch*. In: Jb. d. deutschen Schillergesellschaft 40, 1996, S. 147–180.

Rüdiger, Horst, 1978: Goethes *Römische Elegien* und die antike Tradition. In: Goethe Jahrbuch 95, 1978, S. 174–198.

Schlaffer, Heinz, 1995: Die Aneignung von Gedichten. Grammatisches, rhetorisches und pragmatisches Ich in der Lyrik. In: Poetica 27, 1995, S. 38–57.
Schlösser, Rudolf, 1910–1913: August Graf v. Platen. Ein Bild seines geistigen Entwicklungsgangs und seines Schaffens. 2 Bde. München.
Schultz, Theodor, 1940: Platens Venedig-Erlebnis. Phil. Diss. Berlin.
Sengle, Friedrich, 1980: Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1818–1848. 3. Bd. Die Dichter. Stuttgart.
Teuchert, Hans-Joachim, 1980: August Graf von Platen in Deutschland. Zur Rezeption eines umstrittenen Dichters (Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft 284). Bonn.
Titzmann, Michael, 1977 : Strukturale Textanalyse. Theorie und Praxis der Interpretation (UTB 582) München.
Voßkamp, Wilhelm, 1987: Klassik als Epoche. Zur Typologie und Funktion der Weimarer Klassik. In: R. Herzog u. a. (Hgg.): Epochenschwelle und Epochenbewußtsein (Poetik u. Hermeneutik 12). München, S. 493–514.
Waiblinger, Wilhelm, 1980: Gedichte. Hg. v. Hans Königer (Werke und Briefe. Textkritische und kommentierte Ausg. 1. Bd.). Stuttgart.
Weiss, Walter, 1962: Enttäuschter Pantheismus. Zur Weltgestaltung der Dichtung in der Restaurationszeit (Gesetz und Wandel 3). Dornbirn.
Wunberg, Gotthart, 1990: Historismus und Fin de siècle. Zum Décadence-Begriff in der Literatur der Jahrhundertwende. In: Acte du colloque international »La littérature de fin de siècle, une littérature décadente?« Luxembourg, S. 13–47.
Wünsch, Marianne, 1975: Der Strukturwandel in Goethes Lyrik. Die systemimmanente Relation der Kategorien »Literatur« und »Realität«. Probleme und Lösungen Stuttgart.
Wuthenow, Ralph-Rainer, 1978: Muse, Maske, Meduse. Europäischer Ästhetizismus (edition suhrkamp 897). Frankfurt a. M.
Zelle, Carsten, 1995: Doppelte Ästhetik der Moderne. Die Revision des Schönen von Boileau bis Nietzsche. Stuttgart.
N. B. Bei mehrbändigen Werken nennt die römische Zahl den Band, die arabische die Seite.

Martin Lindner

»Noch einmal«: Das tiefenpsychologische und künstlerische Konservieren der Erinnerung an den »Liebesfrühling« in Liebeslyrik-Zyklen 1820 bis 1860

1. Das Altern des lyrischen Ich seit der Goethezeit

»Noch einmal« lautet die zentrale Formel in der Liebes- und Naturlyrik seit den 1820er Jahren: »Noch einmal« kommt ein »Neuer Frühling«, »noch einmal« stürzt sich ein alterndes männliches Ich in die Liebe, wissend, daß bald auch der »Herbst« dieser Liebe gekommen sein wird. *Noch einmal in Gastein* ist ein Gedichttitel in Grillparzers Zyklus *Tristia ex Ponto*, »Noch einmal« ist der Titel eines Gedichts, das Storm einmal für einen Zyklus (*Das Buch der roten Rose*) vorgesehen hatte, *Noch einmal* heißt auch ein Naturgedicht von C. F. Meyer. Außerdem taucht die Formel explizit in Liebeslyrik-Zyklen von Geibel, Grosse und Dingelstedt auf, implizit gibt sie den Grundton an für die gesamte biedermeierliche Liebeslyrik.

»Noch einmal« bedeutet auch, daß die Zeit der Ersten Liebe vorbei ist, als die Geliebte noch als makelloser Engel erschien und Dauer und Intensität der Liebe scheinbar unbegrenzt waren. Nunmehr ist das Liebesgefühl, so überwältigend es auch kurzzeitig sein mag, immer schon relativiert durch die Erinnerung an verflossene Liebesgeschichten und deren unausweichliches Ende. Auf der narrativen Ebene ist die Zeit des ersten Liebesfrühlings eine Erinnerung des lyrischen Ich, zugleich steht sie aber auch für die Liebeskonzeption der Goethezeit. Der biedermeierlichen Liebeslyrik geht es weniger darum, ein (vorgebliches) individuelles ›Erlebnis‹ zu schildern, sie thematisiert eine epochale Erfahrung: Die Liebe, die in der Goethezeit auf den idealen und endgültigen Partner zielte, erscheint nun als letztlich unpersönlicher, immer neu sich wiederholender Naturprozeß. Diese desillusionierte Erkenntnis drückt sich in der Form des Zyklus aus, der die Einzelgedichte, die normalerweise weiterhin stimmungsvolle Momente vergegenwärtigen, in einen narrativen Kontext stellt. So läßt sich die spannungsvolle Balance von naivem ›Erlebnis‹ und reflexiver Distanz erzeugen, die seit Heine für die anspruchsvolle Liebeslyrik typisch ist. Fast immer wird die Liebe aus der Retrospektive geschildert. Das lyrische Ich vergegenwärtigt sich wehmütig die Stimmungen vergangener Tage, aber die Intensität des Erlebnisses erscheint im Kunstwerk, das seine artistische Entstehung nicht leugnet, sowohl gebrochen als auch sublimiert. Wenn man es idealtypisch vereinfacht, steht in der Literatur der Goethezeit »Liebe« letztlich für die erfüllte humane Utopie schlechthin, für die Synthese der sexuellen und spirituellen Seite der »Natur«, für die ekstatische Überschreitung des Selbst und die Bestätigung der autonomen Persönlichkeit zugleich. Im Biedermeier wird diese Synthese

nur noch zu Beginn der Ersten Liebe (und letztlich nur für einen idealen Augenblick) erfahren. Dann muß das Individuum erkennen, daß auch seine edelsten Gefühle unpersönlichen Naturgesetzen unterliegen, und es muß sich entscheiden, ob es sich diesen Gesetzen unterwirft (d.h. sich einordnet in die Zeugungskette, heiratet und seinen Lebensunterhalt mit prosaischen Tätigkeiten bestreitet) oder ob es seine Autonomie gegen die unpersönliche »Natur« behauptet: Letzteres ist nur möglich mittels der Kunst, die aber nun Ersatz für erfüllte Lebenspraxis ist, nicht mehr ihre utopische Vorwegnahme. Kunst setzt »Entsagung«[1] und eine gesellschaftliche Außenseiterposition voraus – eben das ist »der große Weltriß« (Heine), der durch die Brust der Biedermeierdichter geht.

Es gibt aber doch eine Chance der wenigstens partiellen Reintegration: Weil natürlich auch der prosaische Bürger (bzw. vor allem seine Ehefrau) nicht ganz darauf verzichten will, das Leben zum Kunstwerk zu veredeln, ergibt sich eine Arbeitsteilung: Der professionelle Dichter nimmt die schwere Aufgabe auf sich, den Weltriß stellvertretend zu durchleiden und bekommt dafür als Bohemien gewisse erotische Freiheiten eingeräumt. Die Bürger erhalten die sublimierte Essenz dieser Leiden, die Literatur und da v.a die Gedichte, die sie am Feierabend lesen, rezitieren und – in zunehmendem Maße – als Kunstlieder zum Klavier singen.[2]

Mit diesem epochalen Wandel im Selbstverständnis der Künstler erklärt sich das auffällige Altern des lyrischen Ichs seit der Goethezeit.[3] Bereits in Mörikes *Maler Nolten* (1832) stammen die berühmten Gedichtzyklen ja nicht von Nolten selbst, der noch in der Tradition der jünglingshaften Helden goethezeitlicher Bildungsromane steht, sondern vom älteren und ›zerrissenen‹ Larkens, dem Prototyp des Biedermeierdichters. Im Verhältnis beider ist schon die biedermeierliche Rezeptionssituation vorgebildet: Nolten findet seine eigenen Erfahrungen seltsam verfremdet in Larkens' Dichtungen wieder, die eben keine bestimmten Liebeserlebnisse beschreiben, sondern archetypische Situationen. So wird es möglich, daß 1841 dann der gerade sechsundzwanzigjährige Franz von Dingelstedt seine Laufbahn als Liebeslyriker gleich mit dem Zyklus *Letzte Liebe*[4] beginnt, an dessen Ende das lyrische Ich, das offenbar bereits viele schmerzlichen Erfahrungen mit »andren

---

[1] Vgl. den Beitrag von Wolfgang Lukas im selben Band.

[2] Mahlert 1983, S. 34–48, gibt einen Überblick über die Entwicklungs- und Rezeptionsgeschichte des Kunstlieds, das sich gerade seit den 1820er Jahren, also genau in dem hier behandelten Zeitraum, nicht nur im häuslichen Rahmen sondern auch als ernstzunehmende, in Konzerten aufzuführende Kunstform durchsetzen begann.

[3] Das verfrühte Altern der Figuren ist überhaupt ein Topos, der für die biedermeierliche Literatur typisch ist und findet sich etwa besonders prägnant bei Stifter (vgl. auch 4.5).

[4] Der Zyklus erschien übrigens im Anhang zu den *Liedern eines politischen Nachtwächters*, die wegen ihrer politischen Radikalität einen Skandal auslösten und Dingelstedt berühmt machten.

Weibern« hinter sich hat, entsagt und sich erneut auf seine ahasverische Wanderschaft begibt: »Da unten liegt, dem Auge kaum erkennbar, / Die Hütte wie ein Särglein anzuschauen / [...] / Ein Schmerz durchzuckt mich tödtlich und unnennbar: / Aus mit der Liebe! Fertig mit den Frauen.« (*Letzte Liebe*, Nr. XIII)[5]

Nicht die konkreten Liebeserfahrungen derer, die Lyrik schreiben und lesen, hat sich im Biedermeier grundsätzlich gewandelt (und wenn, dann eher als Folge der Dichtung denn als Voraussetzung ihrer Produktion). Die Enttäuschungen sind nicht nicht schwerer und häufiger als 50, 60 Jahre zuvor, aber die literarische Liebesutopie der Goethezeit ist verbraucht. Das Ideal einer spontanen und unmittelbaren Gefühlssprache ist für die ›Epigonen‹ nur noch wehmütige Erinnerung. Wie insbesondere Heine vorführt, ist ihnen die lyrische Sprache zu Formeln geronnen, die zwar als Chiffren archetypischer Gefühle erscheinen sollen, aber doch ständig drohen, in mechanisch wiederholte Klischees umzuschlagen. Dieser drohenden Klischeehaftigkeit, die ja inhaltlich motiviert ist, soll gerade die zyklische Form entgegenwirken. Sie bringt die die für sich genommenen ›trivialen‹ und stereotypen Teiltexte (und Erlebnisse) in einen komplexen (und damit individuellen) Zusammenhang.

2. Zur Epochenproblematik: Was ist »Biedermeier-Lyrik«?

Die Auswertung des Korpus, der dieser Untersuchung zugrunde liegt,[6] ermöglicht jedenfalls für das Gebiet der Liebeslyrik eine deutliche Eingren-

[5] Im folgenden wird aus den Gedichtzyklen nur mit Nennung der Nummer oder der Überschrift des betreffenden Teiltextes zitiert. Die Zyklen finden sich in den Ausgaben, die im Literaturverzeichnis angegeben sind. Sind dort (wie z. B. bei Dingelstedt) mehrere Bände desselben Autors aufgeführt, ist eigens vermerkt, welche Zyklen in welchem Band abgedruckt sind.

[6] Der Korpus will die wichtigsten Autoren und die interessantesten Texte berücksichtigen, kann aber keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit erheben. Zyklen, in denen eindeutig ein Rollen-Ich spricht (wie etwa Chamissos *Frauen-Liebe- und -Leben* und Grosses *Emma*) wurden ausgeklammert. Im einzelnen handelt es sich um folgende Zyklen (Autoren in alphabetischer Reihenfolge): Luise Aston: *Wilde Rosen*; Franz von Dingelstedt: *Erste Liebe, Letzte Liebe, Hohe Liebe, Intermezzo. Ein Roman, Meiner Frau – Jenny Lutzer*; Dräxler-Manfred: *Verbotene Liebe*; Emanuel Geibel: *Jugendliebe als Intermezzo* (später unter dem Titel *Lieder als Intermezzo*); Franz Grillparzer, *Tristia ex Ponto*; Julius Grosse: *Sommerfäden, Mimosen. Fragmente aus den Wanderjahren, An die Verlorene, Junge Myrten*; Anastasius Grün: *Blätter der Liebe*; Heinrich Heine: *Lyrisches Intermezzo, Die Heimkehr, Die Nordsee, Neuer Frühling, Seraphine, Angelique, Diana, Hortense, Clarisse, Yolante und Marie, Emma, Friedrike, Katharina*; Paul Heyse: *Neues Leben*; Hoffmann von Fallersleben: *Liebe und Leid, Heimliche Liebe, Johanna-Lieder*; Gottfried Keller: *Siebenundzwanzig Liebeslieder* (früher unter dem Titel *Einundzwanzig Liebeslieder*, später verändert und gekürzt als *Erstes Lieben*), *Von Weibern. Alte Lieder. 1846* (später verändert unter dem Titel *Alte Weisen*); Gottfried Kinkel: *Sonette an Johanna, Elegien im Norden. An Johanna*; Hermann Lingg: *Buch der Liebe*; C. F.

zung der ominösen literarischen Epoche zwischen »Goethezeit« und »Realismus«: Tatsächlich entsteht um 1820 ein Paradigma für Liebeslyrik, das sich bis 1830 verfestigt, in der Folge insbesondere in zahlreichen Zyklen, prototypisch manfestiert und das etwa um 1860 sein innovatives Potential verbraucht hat. Aus drei Gründen gebrauche ich im folgenden für diesen Zeitraum die Bezeichnung »Biedermeier«:

Erstens sehe ich gegenwärtig keinen treffenden, prägnanten und durchsetzungsfähigen Begriff, der sie ersetzen könnte. Schon um die wissenschaftliche Kommunikation zu erleichtern, bleibt nichts anderes übrig, als (wie auch sonst bei problematischen Epochenbezeichnungen) eingeführte Termini aufzugreifen und, so gut es geht, neu zu definieren. Die folgenden Ausführungen sollen dazu einen Beitrag liefern. Zweitens treffen Merkmale, die gemeinhin vage mit dem literarischen »Biedermeier« assoziiert werden, jedenfalls auf die Liebeslyrik durchaus zu: etwa Desillusion, doppelmoralisches Nebeneinander von Unschulds-Kult und der Faszination verbotener Erotik, der Gebrauch von populären Topoi und standardisierten Metaphern,[7] überhaupt die Betonung des handwerklichen Aspekts. Drittens ergibt die Analyse der Liebeslyrik-Zyklen deutliche Hinweise darauf, daß »Vormärz« und »Biedermeier« nicht zu trennen sind. Politisch progressive Dichter gehen hier nicht nur von ähnlichen poetologischen Ansätzen, sondern auch von ähnlichen ideologischen Denkfiguren aus wie ihre konservativeren Kollegen. Auch die gelegentlichen Plädoyers für erotische Ausnahmen bestätigen, wie sich zeigen wird, nur die gemeinsame Liebeskonzeption. Natürlich gilt auch der Umkehrschluß: Ein guter Teil der »konservativen« Dichtung ist gar nicht so affirmativ und idyllisch, wie das hergebrachte »Biedermeier«-Klischee es will. Im übrigen ist die Bezeichnung »Biedermeier« als ein im Prinzip auswechselbares Etikett für eine literarische Phase zu verstehen, deren Betrachtung als eigenständige »Epoche« sich erst durch den Nachweis grundlegender Gemeinsamkeiten, etwa im Dichtungsverständnis und in den Denkstrukturen, rechtfertigt.

Vor 1820 spielten Liebeslyrik-Zyklen nur eine marginale Rolle – nicht deshalb, weil es sie nicht gab, sondern weil sie nicht das Grundanliegen der

---

Meyer: *Liebe*; Betty Paoli: *Astern. Lieder*; Robert Prutz: *Frühlings-Liebe, Sonette in die Heimat* und ein Sonettzyklus, dessen Titelseite in der einzigen mir zugänglichen Ausgabe fehlte; Theodor Storm: *Das Buch der roten Rose.*

[7] Zu den populärsten Topoi / Metaphern / Mythologemen zählen der »Schwanengesang«, das »Memnonsbild« und die »Jakobsleiter«, die alle drei poetologische Selbstreflexion implizieren. Nennen läßt sich ansonsten z. B. die »Winterreise« eines entwurzelten und verzweifelten lyrischen Ichs (die gerne auch eine ziellose Meerfahrt ist), der »Schrein« in der Brust, die »Perle« und die Meerestiefe, das »Netz« (das das liebende Ich gefangennimmt und aus Lichtstrahlen, aber auch aus den Haaren der Geliebten bestehen kann), der »Nachsommer« (der bereits 1831 in einem Gedicht von Gustav Pfizer auftaucht) und seine Äquivalente sowie natürlich überhaupt alle semantischen Varianten, die sich den Jahreszeiten und dem Komplex Blüten/Blätter abgewinnen lassen.

epochalen Liebeskonzeption ausdrückten. Die Versuche Schillers (*Laura-Oden*), Bürger (*Molly-Sonette*) und Tiecks (*Sonette an Alma*) Petrarcas neuzubeleben, blieben isoliert und fanden letztlich keine Nachfolger.[8] Nur in Goethes lyrischem Werk spielen Zyklen eine Schlüsselrolle, aber die komplexen Ansätze der *Römischen Elegien* und *der Sonette* wurden kaum aufgegriffen und weitergeführt. Platen, Grillparzer und Mörike, die Lyriker, die dieser Phase Goethe noch am nächsten stehen, waren selbst Außenseiter und schrieben ihre abweichende Lyrik im wesentlichen vor 1830, d.h. also bevor das neue Lyrikparadigma (dem Grillparzer und Mörike im übrigen keineswegs fernstanden) endgültig übermächtig wurde. Ansonsten benutzten die Epigonen, mit der bedingten Ausnahme des Goethekenners Heine, Goethes Lyrik in erster Linie als eine Art Musterkoffer lyrischer Formen und Tonfälle, wie z.B. die Müllerin-Lieder Wilhelm Müllers und Eichendorffs zeigen.[9] Das gilt auch vom *West-östlichen Divan*, wenn man davon absieht, daß Heine sich von Tonfall und Aufbau auf sehr freie Weise inspirieren ließ: Die ›orientalische‹ Dichtung Rückerts, Platens und Bodenstedts hatte mit Goethes eigentlichen Intentionen wenig zu tun.

Die eigentliche Vorstufe der Biedermeier-Zyklen ist am ehesten die fingierte Erlebnislyrik, die in romantische Romane wie Dorotheas Schlegels *Florentin*, Arnims *Gräfin Dolores* und Eichendorffs *Ahnung und Gegenwart* eingelegt ist und die sich, wenn man sie im Zusammenhang betrachtet, auch als archetypische Herzensgeschichte im Sinne der Biedermeier-Zyklen lesen läßt. Auch hier ist *Maler Nolten*, überhaupt der letzte Roman mit Lyrikeinlagen, der Endpunkt: Die Liebesgedichte werden erstmals nicht mehr als fingierte Erlebnislyrik (»und er nahm seine Gitarre und sang«), sondern als zusammenhängende, niedergeschriebene Zyklen präsentiert. Die andere Wurzel der zyklischen Lyrik sind die Almanache der zweiten Welle der Romantik, die zwischen 1810 und 1820 enorme Popularität erlangten. Wichtigster, nicht selten explizit in Widmungsgedichten erwähnter Bezugspunkt ist Uhlands *Deutscher Dichterwald* (1813).[10] Bereits in diesen Almanachen, die noch keine Periodika sind, verdichtet sich das, was bei Tieck, Brentano, Arnim und noch Eichendorff innovative und originelle Experimente mit dem ›Volkslied‹ waren, zu dem kollektiven Repertoire von Topoi und Formeln, das spätestens nach 1830 die klassizistische Traditionslinie in den Hintergrund drängt. Für das neue Paradigma steht das nicht selten namentlich be-

---

[8] Die Sonettform selbst ist auch im Biedermeier sehr beliebt (Prutz, Kinkel und natürlich Platen schrieben große Sonettzyklen), Anspielungen auf Petrarca fehlen aber nun gänzlich. Es scheint, daß sich die meisten an Rückerts freier, eher liedhafter Behandlung der Form orientierten.

[9] Vgl. Perraudin 1989, S. 22f.

[10] Perraudin 1989, S. 197 und 207ff., nennt als wichtige Quellen Heines noch Arnims *Trösteinsamkeit* (1808), *Die Sängerfahrt* (1818) und das *Taschenbuch für Freunde altdeutscher Zeit und Kunst auf das Jahr 1816*.

schworene Dreigestirn Uhland, Müller und Heine (dem vielleicht noch, mit Abstrichen, Rückert hinzuzufügen wäre).

Nach 1848 ist, jedenfalls was die Liebeslyrik betrifft, kein grundlegender Einschnitt auszumachen. Literaturhistoriker, die von der Entgegensetzung von »Vormärz« und »Biedermeier« ausgehen, dürfte das kaum überraschen – diesem Ansatz gemäß wäre ja im Gegenteil zu erwarten, daß mit dem Einsetzen des resignativen Rückzugs in die bürgerliche Innerlichkeit die Liebeslyrik signifikant zunimmt. Interessanterweise trifft das nicht zu, wenn man die Produktion (und nicht die Rezeption) betrachtet: Die Liebesgedichte und Lyrikzyklen, die dann später den ›goldenen Hausschatz‹ des gebildeten Bürgertums ausmachten, sind zu großen Teilen vor 1848 entstanden und wurden zu einem beträchtlichen Teil von politisch engagierten »Vormärz«-Dichtern wie Heine, Grün, Dingelstedt, Prutz und Kinkel verfaßt.

Erst ab etwa 1860, endgültig nach 1870, geht die große Zeit der Liebeslyrik-Zyklen (und der biedermeierlichen Liebeslyrik überhaupt) zu Ende – nicht zufällig zu eben dem Zeitpunkt, als der Höhepunkt der Rezeption erst einsetzt. Eine Flut populärer Lyrikanthologien tritt an die Stelle der Almanache, die noch aktuelle literarische Entwicklungen spiegelten. Die Kunstlieder, meist Vertonungen von Biedermeiergedichten und nicht selten von ganzen Gedichtzyklen, erleben ihre im Zeitalter der bürgerlichen Hausmusik ihre eigentliche Blüte, nachdem sie vorher noch eher eine Angelegenheit elitärer Zirkel gewesen waren. Insgesamt war die Biedermeier-Rezeption selbst weitaus weniger bieder als das Biedermeier selbst. Damit einher ging auch der Niedergang der komplexen Zyklus-Form: Man interessierte sich zunehmend nur noch für den Wohlklang, nicht mehr für subtile inhaltliche Pointen.[11] Auch die literarisch interessierten Komponisten machten kaum mehr Unterschiede zwischen ambitionierten Gedichten und den unzähligen anspruchslosen Nachahmungen. Auf der anderen Seite galt deshalb Liebeslyrik, anders als zuvor, nur noch als Genre für Frauen und weichliche Jünglinge. Dichter wie Keller, C. F. Meyer und Hermann Lingg bekamen Legitimationsprobleme mit der allzu privaten, allzu subjektiven, allzu stimmungsvollen Liebeslyrik – sogar Geibel, der ›Dichterfürst‹ seiner Zeit, sah sich als letztes Glied in einer Kette, die mit dem jungen Goethe und Hölty begonnen hatte. Lingg veröffentlichte seinen großen Zyklus *Buch der Liebe* erst in seinem dritten Gedichtband, nachdem er sich zuvor mit historisch-epischen Gedichten einen Namen gemacht hatte. Und als Keller und Meyer Anfang der 80er Jahre ihre großen Gedichtsammlungen konzipierten, verharmlosten sie ihre Liebesgedichte gern als eine Art Jugendtorheit, was allerdings in auffallendem Gegensatz zu der höchst konzentrierten Überarbeitung steht,

---

[11] Vor allem Schönert 1978 beschäftigt sich eingehend mit dem Trivialisierungsprozeß, dem viele Gedichte erst durch den Abdruck in Anthologien der Gründerzeit unterworfen wurden. Vgl. hierzu auch Häntzschel 1980.