

HERMAEA
GERMANISTISCHE FORSCHUNGEN
NEUE FOLGE

HERAUSGEGEBEN VON
CHRISTINE LUBKOLL UND STEPHAN MÜLLER

BAND 126

ALEXANDRA BÖHM

Heine und Byron

Poetik eingreifender Kunst am Beginn der Moderne

De Gruyter

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Geschwister Boehringer Ingelheim
Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein

Zugl.: Universität Erlangen-Nürnberg, Diss., 2010

ISBN 978-3-11-027875-0
e-ISBN 978-3-11-028382-2
ISSN 0440-7164

Library of Congress Cataloging-in-Publication Data

A CIP catalog record for this book has been applied for at the Library of Congress.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2013 Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston

Druck: Hubert & Co. GmbH & Co. KG, Göttingen

∞ Gedruckt auf säurefreiem Papier

Printed in Germany

www.degruyter.com

Vorwort

Die vorliegende Studie ist die leicht überarbeitete Fassung meiner Dissertation, die ich im Juni 2010 an der Philosophischen Fakultät der Universität Erlangen-Nürnberg eingereicht habe. Sie wurde gefördert vom Hochschul- und Wissenschaftsprogramm für Frauen der Universität Erlangen-Nürnberg und vom Graduiertenkolleg »Klassizismus und Romantik im europäischen Kontext. Die ästhetische Erfindung der Moderne in Literatur, bildender Kunst und Alltagskultur« der Universität Gießen. Bedanken möchte ich mich bei den Sprechern Prof. Dr. Günter Oesterle und Prof. Dr. Ansgar Nünning für die produktiven Gespräche und Anregungen, die ich im Rahmen des Graduiertenkollegs für meine Arbeit erfahren habe. Der Geschwister Boehringer Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften danke ich für die großzügige Förderung der Drucklegung.

Mein großer Dank für die Betreuung der Arbeit gilt meiner Doktormutter Prof. Dr. Christine Lubkoll, der ich für die Aufnahme der Dissertation in die Reihe *Hermaea* sehr verbunden bin, sowie Prof. Dr. em. Jürgen Lehmann, dessen Oberseminar die Entstehung der Dissertation mit konstruktiven Diskussionen begleitet hat. Besonders bedanke ich mich bei Prof. Dr. Christoph Bode (Universität München), der neben seinen vielfältigen Forschungsprojekten die Zeit aufgebracht hat, ein engagiertes und anregendes Zweitgutachten zu erstellen.

Das Projekt hatte viele Helfer, denen ich für die persönliche Unterstützung und praktische Mitwirkung herzlich danken möchte: Prof. Dr. Antje Kley, Dr. Kathrin Schödel, Theresia Ritter und Susanne Kollmann.

Mark Schönleben schließlich hat mir die Arbeit durch seine Geduld, Einsicht und Anerkennung erst ermöglicht. Ihm gilt mein ganzer Dank.

Erlangen, im September 2012

Alexandra Böhm

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	V
Einleitung – Poetik eingreifender Kunst am Beginn der Moderne: Heine und Byron.....	1
I. 1815–1848: Eine europäische Übergangsepoche im Zeichen von Modernität.....	17
1. Die literaturwissenschaftliche Diskussion einer Übergangs- epoche.....	17
2. ›Übergänge‹ im Selbstbewußtsein der Epoche	26
2.1. Übergänge (I): Zeitbewußtsein um 1800. Die Französische Revolution und das Zerschneiden des Kontinuums von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft.....	27
2.2. Übergänge (II): Die Kategorie der Gegenwart und die deutsche ästhetische Debatte um 1800 vor dem Hintergrund der französischen <i>Querelle des Anciens et des Modernes</i>	32
2.3. Übergänge (III): Inszenierung von Epochenschwellen – Gegenwart und Modernität	41
3. Poetik des ›Übergangs‹: Postromantische Neuakzentuierungen in Texten von Byron und Heine (1815–1830).....	53
3.1. Byron und Heine als Autoren des ›Übergangs‹.....	53
3.2. Revisionen romantischer Ironie.....	57
3.3. Byrons ›Exil-Poetik‹ und die Konzepte des Lebens und der Gegenwart.....	73
3.4. Heines Forderung einer Literatur der Gegenwart.....	81
II. Das literarische Feld 1815–1830: Heines Byron-Rezeption und der öffentliche Diskurs	85
1. Zur komparatistischen Methode: genetischer und typologischer Vergleich.....	85
2. Heines Byronrezeption und der europäische Byron-Diskurs.....	90
2.1. »Heine und...« – der heuristische Wert komparativer Forschungsansätze	90

2.2.	Europäischer Byronismus	91
2.3.	Heines Byron-Rezeption: Positionen der Forschung	95
2.4.	<i>Anxiety of Influence?</i> Selbstinszenierung und Publikumslenkung.	100
2.5.	Das literarische Feld (Pierre Bourdieu)	111
2.6.	Die exoterisch-esoterische Doppelcodierung der Erzählstimme: Heines Reisebild <i>Die Nordsee III</i> zwischen Revolution und Restauration	115
2.6.1.	Heines Auseinandersetzung mit Schiller und Goethe in <i>Die Nordsee III</i>	119
2.6.2.	Heines Auseinandersetzung mit Byron und Scott in <i>Die Nordsee III</i>	125
2.6.3.	Neue Xenien: Heines Kooperation mit Immermann und der Aspekt der Gegenwart in <i>Die Nordsee III</i> . .	135
2.7.	Intertextualität zwischen Polemik und verstecktem Dialog – Weltschmerz, Sensualismus und politische Emanzipation. . .	148
2.8.	Intertextualität und die moralische Heuchelei in der deutschen literarischen Öffentlichkeit.	166

III.	Skandal und Öffentlichkeit: Byrons <i>The Vision of Judgment</i> und Heines <i>Die Bäder von Lukka</i>	183
1.	›Skandalöse‹ Kunst	183
2.	Byrons <i>The Vision of Judgment: Cant</i> und Skandal.	189
2.1.	<i>Cant</i> und die ›öffentliche Meinung‹ der Restauration: England und Italien	189
2.2.	<i>The Vision of Judgment</i> als Replik auf <i>A Vision</i> <i>of Judgement</i>	199
2.3.	Das Sublime und das Soziale	202
2.4.	Die ironische Destruktion des Sublimen	207
2.5.	Literatur als Provokation	222
3.	Heines <i>Die Bäder von Lukka</i> als Skandalschrift	225
3.1.	Kunst und Öffentlichkeit (I): Salonkultur	227
3.2.	Kunst und Öffentlichkeit (II): Die Oper und der Tanz. . . .	234
3.3.	Der Naturbegriff und die Kritik am Unzeitgemäßen und Leblosen.	242
3.4.	Skandal als Herstellung von Öffentlichkeit: Platen ›aufs Tapet‹ gebracht	250
3.5.	Transgression in die Wirklichkeit: Der ›tanzende‹ Text	258
4.	Resümee	264

IV. Melancholie und eingreifende Kunst in den Schwellennarrativen	
<i>Childe Harold IV</i> und <i>Reise von München nach Genua</i>	269
1. Melancholische Autorinszenierung: Heines intermediales	
Bildzitat von Byrons ›Westall-Porträt‹	271
2. »Bin ich doch selbst eine Ruine, die unter Ruinen wandelt«:	
Melancholie in Italien	278
3. ›Ruinologie‹ in <i>Childe Harold IV</i> und in <i>Reise von München</i>	
<i>nach Genua</i>	282
4. Byrons <i>Childe Harold IV</i> (1818): Melancholische Klage und	
politischer Aufbruch am Beginn der Restauration	285
4.1. Vanitas und Geschichtsphilosophie	287
4.2. Imagination, Kunst und Wirklichkeit	291
4.3. Freiheit im Gesang – Eingreifende Kunst	297
4.4. Das Leiden an der Zeitlichkeit: organische Konzepte	
der Erneuerung	300
4.5. »And I have loved thee, Ocean!« – Rousseauistische	
Natureinheit als Lösung?	304
4.6. Heilung der Melancholie: Narrative Identitätskonstitution	
und Akzeptanz der Zeitlichkeit	310
4.7. Zirkularität und Linearität: Echo, Kette, Meer	313
5. Heines <i>Reise von München nach Genua</i> (1828):	
Elegische Klage und politischer Aufbruch vor der	
Juli-Revolution	319
5.1. Krise und Pilgerschaft	320
5.2. Melancholie und Zeitlichkeit	324
5.2.1. Der erhabene Baum der Alpen als destruierte	
Metapher des Ewigen	328
5.2.2. Zeitlichkeit und Erinnerung – die leitmotivische	
Figur der Maria	333
5.2.3. Idylle und Labyrinth: Aufhebung der Zeit im	
Augen-Blick der Spinnerin	346
5.2.4. Lineare und zyklische Theorien des Geschichts-	
verlaufs in Heines <i>Reise von München</i>	
<i>nach Genua</i>	355
5.3. Performanz, Kunst und Politik – die <i>Reise von München</i>	
<i>nach Genua</i> und die zeitgenössische Gegenwart	362
5.3.1. Selbstreflexivität und Intermedialität	362
5.3.2. Öffentlichkeit und Performativität der Kunst	
in Italien	374
5.3.3. Eingreifende Kunst und die zeitgenössische Oper	383
5.3.4. Kritik an den ›deutschen Zuständen‹:	
Nationalismus und fehlende Öffentlichkeit	389

5.3.5. Italiens Kunst der Gegenwart und seine Kultur der geschichtlichen Erinnerung	397
5.3.6. In der Gemäldegalerie: Die Malerei, der Künstler und die Repräsentation	406
5.3.7. Ein doppeltes Déjà-vu: Die Porträts des Künstlers und seiner Geliebten	418
6. Narrative Identität und postromantische Autorschaft: Überschreitungen zwischen Kunst und Leben in Heines <i>Reise von München nach Genua</i> und in Byrons <i>Childe Harold IV</i>	425
 Resümee und Ausblick.	 433
 Literaturverzeichnis	 439
1. Siglen und Kurztitel	439
2. Quellen	439
3. Forschungsliteratur	443
 Abbildungsnachweis.	 463
 Register	 465

Für Mark, Jakob und meine Eltern

Einleitung – Poetik eingreifender Kunst am Beginn der Moderne: Heine und Byron

»Ich konnte als Repräsentanten der neuesten poetischen Zeit [...] niemanden gebrauchen als ihn, der ohne Frage als das größte Talent des Jahrhunderts anzusehen ist. Und dann, Byron ist nicht antik und ist nicht romantisch, sondern er ist wie der gegenwärtige Tag selbst.«¹ Auf den Aspekt des Gegenwärtigen, den Johann Wolfgang von Goethe hier betont, bezieht sich auch Percy Bysshe Shelley, wenn er über die Bedeutung von Byrons Versepos *Don Juan* am 8. August 1821 an seine Frau Mary Shelley schreibt: »It fulfills in a certain degree what I have long preached of producing something *wholly new and relative to the age*—and yet surpassingly beautiful.«²

Die Bemerkung Goethes zu Johann Peter Eckermann über die Bedeutung Byrons als Euphorion in *Faust II* und Shelleys Kommentar über das gänzlich Neue und Zeitgemäße von *Don Juan* führen ins Zentrum des Problemhorizonts, dem sich diese Arbeit widmet. Eine der zentralen Ausgangsbeobachtungen der Untersuchung ist die schwierige literaturgeschichtliche Einordnung sowohl von Byron als auch von Heine, die in der jeweiligen Nationalliteraturwissenschaft aus oft ähnlichen Gründen umstritten ist. Während auf Byrons Texte jedoch immer wieder neue Kriterien angewendet werden, um sein Werk in den Kanon der Romantik zu integrieren, ist Heines literaturgeschichtliche Positionierung zwischen Romantik und Vormärz davon abhängig, ob der romantisch-zerrissene oder der politische Zeitschriftsteller im Vordergrund steht. An diese Zuordnungsschwierigkeiten schließt sich die Frage an, inwiefern sich diejenigen Aspekte der Poetik beider Autoren, die ihre ambivalente Positionierung als Romantiker ausmachen, miteinander vergleichen lassen. In bezug auf Byron ist die Frage nach der Zuordnung zu einer bestimmten Epoche ebenso charakteristisch wie in bezug auf Heine – Goethe beantwortet sie für ersteren mit dem Hinweis auf die Gegenwart.³ Die Bedeutung der Kategorie ›Gegenwart‹ in politischer, ästhetischer und kultureller Hinsicht für Heines und Byrons Texte wird im Hinblick auf die mikroepochengeschichtlichen Konzepte Klassizismus und Romantik sowie den Langzeitzusammenhang der Makroepoche Moderne Gegenstand dieser Untersuchung sein.

¹ Goethe, *J. P. Eckermanns Gespräche mit Goethe*, MA 19, S. 231.

² *The Letters of Percy Bysshe Shelley* Bd. II: *Shelley in Italy*. Hrsg. von Frederick Lafayette Jones. Oxford 1964, S. 323 (meine Hervorhebungen, A.B.).

³ Mit der Epochenfrage beschäftigen sich in bezug auf Byron u. a. die Beiträge des Sammelbands von Andrew Rutherford (Hrsg.), *Byron: Augustan and Romantic*. London 1990.

Die Arbeit widmet sich drei zentralen Aspekten, die im folgenden einführend kurz dargestellt werden sollen: erstens der Analyse und Neubewertung von Heines Byron-Rezeption, zweitens der Epochenproblematik des literarischen Feldes, in dem beide Autoren agieren, und drittens der Frage nach einer Poetik eingreifender Kunst bei Byron und Heine.

(1) Ein Blick auf die wissenschaftliche Forschung zu Heines Byron-Rezeption zeigt ein überraschendes Bild. Heines Beziehung zu Byron, zuletzt 1903 bei Felix Melchior und 1905 bei Wilhelm Ochsenein Gegenstand umfangreicher positivistischer Monographien, wurde vor allem – der Forschungsmethode der Zeit entsprechend – unter dem Postulat des ›Einflusses‹ des englischen Dichters auf den deutschen betrachtet. Die bereits seit dem 19. Jahrhundert kontrovers diskutierte Bedeutung Byrons für Heines Werk wird auch in den Studien von Melchior und Ochsenein entweder als geringfügig oder als grundlegend bewertet.⁴ Bis hin zu kürzeren Forschungsbeiträgen der letzten Jahrzehnte herrscht allerdings weitgehend der Konsens, die Rezeption auf das von der zeitgenössischen Mode des Weltschmerzes geprägte Frühwerk sowohl von Heine als auch von Byron zu beschränken.⁵ So spricht zuletzt Ralph Häfner in seiner Untersuchung zu Heine von 2006 zwar davon, »daß Byrons Poetik auf ihn [Heine, A.B.], von seinen literarischen Anfängen bis zu den Dichtungen der spätesten Zeit, eine bestimmende Wirkung ausgeübt hat.«⁶ Trotz dieser Beobachtung und eines kurzen Kapitels zu Byrons *Don Juan* berücksichtigt die Studie, die Heines Werke vor allem im Prisma zeitgenössischer französischer Schriftsteller und Künstler betrachtet, jedoch wie schon frühere Untersuchungen, die auf Heines Byron-Rezeption eingehen, vornehmlich Heines frühe Texte wie sein Drama *Almansor* und seine Byron-Übersetzungen, die im Kontext des Weltschmerzes stehen. Für diese einseitige Fokussierung lassen sich vor allem zwei Gründe ausmachen. Zum einen kann hier die Beschränkung auf den Aspekt der Zerrissenheit als Vergleichskriterium genannt werden, das sich seit den frühesten Rezensionen beharrlich tradiert und das mit der im deutschsprachigen Raum vorherrschenden Wahrnehmung von Byron als Weltschmerzsdichter zusammenhängt. Zum anderen haben Heines eigene Stellungnahmen zu Byron die Einschätzung seiner Rezeption entscheidend gelenkt. Während Heine im Kontext seiner frühen literarischen Produktionen die Verbindung mit Byron emphatisch begrüßte, lehnte er, nachdem er sich mit seinen Reisebildern in der Öffentlichkeit als erfolgreicher Autor etabliert hatte, den Vergleich mit Byron ab. Die Bezeichnung als ›deutscher

⁴ Vgl. Felix Melchior, *Heinrich Heines Verhältnis zu Lord Byron*. Berlin 1903 und Wilhelm Ochsenein, *Die Aufnahme Lord Byrons in Deutschland und sein Einfluss auf den jungen Heine*. Bern 1905.

⁵ Vgl. dazu ausführlich Kap. II. 2.3.

⁶ Ralph Häfner, *Die Weisheit des Silen. Heinrich Heine und die Kritik des Lebens*. Berlin, New York 2006, S. 338.

Byron« wirkte sich zunehmend negativ für ihn aus, indem sie keine originäre Identität als Schriftsteller begründete, sondern eine derivative. Öffentlich polemisierte Heine gegen Byron 1826 in dem Reisebild *Die Nordsee III*, das von der Forschung als zentrales Indiz seiner endgültigen Abkehr von Byron und vom »Byronismus« gewertet wird.

Der Zeitpunkt der letzten monographischen Publikationen zu Heines Byron-Rezeption von Melchior und Ochsenbein verweist auf eine prinzipielle Verschiebung des dominierenden Forschungs- und Publikumsinteresses. Galt Byron in der deutschen Öffentlichkeit 1904 noch als »der größte englische Dichter des 19. Jahrhunderts«,⁷ verebte die Manie für den englischen Lord nach dem Ende des Ersten Weltkriegs zusehends.⁸ Byron hat seitdem für das deutschsprachige literarische Publikum seine ehemalige Bedeutung nicht wiedererlangt. Im Zuge der kulturwissenschaftlichen Erweiterung des Kanons der Romantik, der sich lange Zeit auf die *Big Six* – William Wordsworth, Samuel Taylor Coleridge, William Blake, John Keats, Percy Bysshe Shelley und Byron – konzentrierte, nehmen Byrons Texte selbst in der englischsprachigen Forschung gegenwärtig keine vergleichbare beherrschende Rolle wie im 19. Jahrhundert mehr ein. Aktuelle Untersuchungen zu Byron beziehen ihre Gegenstände vor allem aus kulturwissenschaftlichen Perspektiven⁹ wie den Performanz- und Theatralitätstheorien,¹⁰ den *gender* und *queer studies*, die die Sexualität des Autors fokussieren¹¹ oder die sich auf spezifisch weibliche Themen und Schreibweisen konzentrieren.¹² Daneben werden Byrons Texte auch

⁷ *Meyers Großes Konversations-Lexikon*, s.v. »Byron«. 6. Aufl. Leipzig, Wien 1904–1908, Bd. 3, S. 670–672, hier S. 670.

⁸ Das dokumentiert etwa die Untersuchung zu deutschen Byron-Biographien von Georg Tanneheimer, *Die deutschen Byrons. Biographien*. Hamburg 2001.

⁹ Einen der ersten Versuche, Byrons Texte mit aktuellen Theorien zu analysieren, stellt der Sammelband zu *Don Juan* aus der *Theory in Practice Series* von 1993 dar (Nigel Wood (Hrsg.), *Don Juan*. Buckingham 1993); vgl. auch die von Jane Stabler herausgegebene Aufsatzsammlung *Palgrave Advances in Byron Studies*. Basingstoke, New York 2007, die das breite Spektrum unterschiedlicher kulturwissenschaftlicher Ansätze dokumentiert, mit denen Byron und seine Texte aktuell analysiert werden.

¹⁰ So etwa Michael Simpson, *Closet Performances: Political Exhibition and Prohibition in the Dramas of Byron and Shelley*. Stanford 1988 und Nicole Frey-Büchel, *Perpetual Performance. Selfhood and Representation in Byron's Writing*. Tübingen 2007.

¹¹ Vgl. Eric Clarke, *Virtuous Vice: Homoeroticism and the Public Sphere*. Durham/NC 2000 sowie Jonathan Gross, *Byron: The Erotic Liberal*. Lanham u.a. 2001.

¹² Vgl. dazu die Aufsätze von Susan Wolfson, »Their She Condition: Cross-Dressing and the Politics of Gender in *Don Juan*«. In: *English Literary History* 54 (1987), S. 585–617 und Jerome J. McGann, »My Brain is Feminine: Byron and the Poetry of Deception«. In: Rutherford (Hrsg.), *Byron: Augustan and Romantic*, S. 26–51, sowie die Monographien von Caroline Franklin zu *Byron's Heroines*. Oxford 1992 und Jane Stabler, *Byron, Poetics and History*. Cambridge u.a. 2002, die Byrons Poetik der Digression unter Aspekten des *gender* liest.

hinsichtlich der literarischen Produktionsbedingungen in *Regency England*¹³ oder im Kontext kolonialer Fragestellungen um 1800 diskutiert.¹⁴

Angesichts dieser Forschungslage stellt sich die Frage nach dem methodischen Standort und den Zielen der vorliegenden Untersuchung von Heine und Byron. Bei der komparatistischen Analyse unterscheidet die Arbeit zwei verschiedene methodische Herangehensweisen, die in Anlehnung an die Differenzierung des russischen Literaturwissenschaftlers Viktor Žirmunskij als historisch-genetischer und als historisch-typologischer Vergleich bezeichnet werden: So dominiert in dem Teil, der sich mit Heines Byron-Rezeption auseinandersetzt der historisch-genetische Vergleich, während der Teil, der die Poetik der beiden Autoren vergleicht, typologisch orientiert ist. Die hermeneutische Praxis zeigt jedoch auch, daß die beiden Varianten des Vergleichs nicht strikt voneinander getrennt werden können. Anstelle von positivistischen Einflußtheorien erweisen sich neuere, kulturtheoretische Ansätze der Literaturwissenschaft für die Analyse von Heines Byron-Rezeption als gewinnbringend. Mit Rekurs auf Pierre Bourdieus Theorie des literarischen Feldes, die soziale, ökonomische und kulturelle Faktoren berücksichtigt, können Heines Stellungnahmen zu Byron als Selbstinszenierung gelesen werden. Sie sind Teil einer bewußten Marktstrategie, die sowohl auf den ökonomischen Erfolg als auch auf literarische Anerkennung abzielt. Originalität ist für Bourdieu ein zentrales Kriterium, mit dem sich ›Neulinge‹ Anerkennung im literarischen Feld verschaffen können. Da also die Kundgebung von Differenz wesentlich die Existenz und den Erfolg eines Autors beeinflußt, mußte sich Heine aus dem Vergleich mit Byron lösen, um sich einen eigenen Namen machen zu können – um also nicht mehr der ›deutsche Byron‹, sondern um ›Heinrich Heine‹ zu sein. Heines Stellungnahmen zu Byron werden deswegen unter Berücksichtigung von ökonomischen Faktoren und im Hinblick auf den ›Byron-Diskurs‹ des 19. Jahrhunderts¹⁵ analysiert, um ihre Komplexität zu erfassen. Die umfang-

¹³ Der literarische Markt und seine Bedeutung für Autor und Öffentlichkeit sind Gegenstand zahlreicher neuerer Studien. Hier sei nur verwiesen auf Philip W. Martin, *Byron: A Poet Before His Public*. Cambridge 1982, Jerome Christensen, *Lord Byron's Strength. Romantic Writing and Commercial Society*. Baltimore, London 1993, Caroline Franklin, *Byron: A Literary Life*. Basingstoke 2000, Tom Mole, *Byron's Romantic Celebrity: Industrial Culture and the Hermeneutic of Intimacy*. Basingstoke u.a. 2007. Die Ursachen von Byrons literarischem Erfolg und die sozio-ökonomischen Bedingungen der Literaturproduktion untersucht bereits Thilo von Bremen, *Lord Byron als Erfolgsautor. Leser und Literaturmarkt im frühen 19. Jahrhundert*. Wiesbaden 1977.

¹⁴ Sowohl Nigel Leask als auch Saree Makdisi widmen in ihren postkolonialen Arbeiten zu britischen Autoren der Romantik Byrons ›orientalischen‹ Texten umfangreiche Kapitel (vgl. Leask, *British Romantic Writers and the East. Anxieties of Empire*. Cambridge 1992, S. 13–67 und Makdisi, *Romantic Imperialism: Universal Empire and the Culture of Modernity*. Cambridge 1998, S. 122–153).

¹⁵ In einem der einschlägigen Handbücher zur englischen Romantik nennt Christoph Bode in einer Übersicht zur europäischen Dimension der Romantik neben Jean Jacques Rousseau und Johann Wolfgang von Goethe Byron als einen der Autoren, deren Einfluß nationale, kultu-

reichen intertextuellen Bezüge zu Byron in Heines Texten zeigen, daß Byron gerade als Autor der *Gegenwart* – ein Charakteristikum, auf das, wie oben genannt, schon Goethe und Shelley hinwiesen – zur Orientierung gegen den deutschen klassizistisch-romantischen Diskurs der Kunstperiode diene.

Methodisch partizipiert die Arbeit so zum einen an neueren kulturhistorischen Lesarten der Zeit um 1800, die im Kontext kulturwissenschaftlicher Theorien in den letzten beiden Jahrzehnten erstarkten. Zum anderen knüpft sie thematisch an Fragestellungen an, die bereits in der Literaturwissenschaft der 1970er Jahre virulent waren. Spätestens seit 1960 rückten Forscher wie Elizabeth Boyd, Andrew Rutherford, Michael G. Cooke und George M. Ridenour Byrons politisch-satirische Texte in den Fokus literaturwissenschaftlicher Untersuchungen.¹⁶ In der Folge wurden Byrons späte *ottava rima*-Gedichte *Beppo*, *Don Juan* und *The Vision of Judgment* nicht nur unter stilistischen Aspekten, sondern auch unter einem politisch-kulturellen Paradigma betrachtet.¹⁷

Die politische Wende in der deutschsprachigen Literaturwissenschaft Ende der 1960er Jahre veränderte in ähnlicher Weise das Verständnis von Heines Texten. Galt das Interesse der Forschung und der literarischen Öffentlichkeit bis dahin vorwiegend dem romantischen Weltschmerzdichter, was sich etwa in der Vorliebe für die Gedichte aus dem Zyklus *Buch der Lieder* ausdrückte, stand nun der »politische Heine« im Zentrum des Interesses.¹⁸ Dabei ist gerade auch aus sozialhistorischer Perspektive das Verhältnis von Ästhetik und Politik in Heines Texten umfangreich herausgearbeitet worden.¹⁹

relle und sprachliche Grenzen überschreitet – »who created a truly international European literature« (Christoph Bode, »Europe«. In: Nicholas Roe (Hrsg.), *Romanticism*. Oxford 2005, S. 126–136, hier S. 127). Insofern läßt sich von einem europäischen Byron-Diskurs sprechen.

¹⁶ Vgl. Elizabeth Boyd, *Byron's »Don Juan«*. London 1958, Andrew Rutherford, *Byron. A Critical Study*. Edinburgh, London 1961, George M. Ridenour, *The Style of »Don Juan«*. New Haven 1960, Michael G. Cooke, *The Blind Man Traces the Circle. On the Patterns and Philosophy of Byron's Poetry*. Princeton/New Jersey 1969; sowie speziell zu Byrons Satire: Alvin Kernan, *The Cankered Muse*. New Haven 1959 und Kernan, *The Plot of Satire*. New Haven 1965.

¹⁷ Siehe etwa das Kapitel zu Byron in Carl Woodrings Studie *Politics in English Romantic Poetry*. Cambridge/Massachusetts 1970, S. 148–229.

¹⁸ Vgl. Manfred Windfuhr, *Heinrich Heine. Revolution und Reflexion*. Stuttgart 1969, Dolf Sternberger, *Heinrich Heine und die Abschaffung der Sünde*. Hamburg, Düsseldorf 1972 sowie zur gleichen Zeit in der DDR: *Heinrich Heine. Streitbarer Humanist und volksverbundener Dichter*. Hrsg. von Nationale Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar. Leipzig 1973.

¹⁹ Aus der Vielzahl von Untersuchungen, die sich mit der Frage nach dem Verhältnis von Kunst und Politik bei Heine beschäftigen, sei hier vor allem auf folgende verwiesen: Willfried Maier, *Leben, Tat und Reflexion. Untersuchungen zu Heinrich Heines Ästhetik*. Bonn 1969, Albrecht Betz, *Ästhetik und Politik. Heinrich Heines Prosa*. München 1971, Günter Oesterle, *Integration und Konflikt. Die Prosa Heinrich Heines im Kontext oppositioneller Literatur der Restaurationsepoch*. Stuttgart 1972, Wolfgang Kuttenuke, *Heinrich Heine. Artistik und Engagement*. Stuttgart 1977. Auch die umfassende Studie von Sabine Bierwirth untersucht

An die Fragestellung des Verhältnisses von Ästhetik und Politik schließt die vorliegende Arbeit an, wenn sie die Entwicklung einer Poetik »eingreifender« Kunst in Heines und Byrons Texten in der literaturhistorischen Übergangsphase zwischen 1815 und 1830 verfolgt, einem in historisch-politischer Hinsicht besonders markanten Zeitraum, der von den Eckdaten des Beginns der Restauration in Europa und der französischen Juli-Revolution geprägt ist. Die komparative Analyse der Texte wählt dabei als Fokus nicht das bislang in der Forschung dominierende *tertium comparationis* des Weltschmerzes, sondern die transgressive Schreibweise von Byron und Heine, die eng mit einer Poetik eingreifender Kunst bei beiden Autoren verbunden ist.

(2) Einen weiteren Schwerpunkt der Untersuchung stellt die Epochenproblematik dar. Die epochengeschichtliche Schwellenposition von Byron und Heine ist mit unterschiedlicher Akzentuierung in der Forschung vielfach diskutiert worden. Besonders im Hinblick auf Heine herrscht weitgehend Einigkeit, daß seine literarischen Verfahren der Romantik verpflichtet seien, während er sich politisch-intellektuell von ihr distanzieren.²⁰ Die Frage nach der Epochenzuschreibung wird in dieser Arbeit im Kontext des Modernisierungstheorems aus kulturhistorischer Perspektive erneut gestellt. Um das Verhältnis der beiden Autoren zur Romantik genauer zu bestimmen, wird auf einen Modernebegriff rekurriert, der die von Reinhart Koselleck als Sattelzeit bezeichnete Periode von ca. 1750–1850 umspannt. Unter dem Eindruck der Ereignisse der Französischen Revolution löst sich am Ende des 18. Jahrhunderts das Traditionskontinuum von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft zunehmend auf. Es entwickelte sich ein neues Zeitbewußtsein, das von der Erfahrung der Beschleunigung und des Wandels geprägt war und sich bei den Zeitgenossen als Eindruck niederschlug, in einer Zeit des Übergangs zu leben. Die Gegenwart steigt dabei zunehmend zu einer eigenen Kategorie auf.

Durch die umfangreiche Darstellung einer für den Beginn der Moderne zentralen Problemkonstellation im ersten Teil der Arbeit sollen im Hinblick auf die literaturgeschichtliche Verortung von Byron und Heine sowohl die Kontinuitäten als auch die Differenzen innerhalb des längeren Zusammenhangs der Moderne sichtbar gemacht werden – und zwar jenseits von etablierten Epochenzuordnungen. Ihre Texte, die die massiven Umwälzungen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dokumentieren, stehen mit Aufklärung, Klassizismus und Romantik in einem epochalen Langzeitzusammenhang. Das heißt, sie besitzen einen gemeinsamen Problemhorizont, auf den divergierende Antworten gegeben werden. Die Umakzentuierungen und Verschie-

den Zusammenhang zwischen dem, wie es dort heißt, »Kunstbereich« und »Politikbereich« bei Heine im Hinblick auf seine Dichterbilder (Bierwirth, *Heines Dichterbilder. Stationen seines ästhetischen Selbstverständnisses*. Stuttgart, Weimar 1995).

²⁰ Vgl. dazu Kap. I. 3.1.

bungen zwischen einem ersten und einem zweiten Modernisierungsschub, die sich innerhalb des postulierten Modernezeitraums beobachten lassen, werden in bezug auf Byron und Heine vor allem anhand der Bedeutung von Gegenwart und der damit verbundenen Temporalisierung verfolgt.²¹ Wenn für das Zeitbewußtsein um 1800 allgemein als Charakteristikum gelten kann, daß die Gegenwart als transitorisches Stadium zwischen Vergangenheit und Zukunft wahrgenommen wird, so zeigen Byrons und Heines Texte, daß sich diese Einschätzung in ein emphatisches Verständnis von Gegenwart wandelt. Gegenwart erhält einen Wert an sich, und zwar nicht erst – wie etwa in der germanistischen Forschung im Hinblick auf das Junge Deutschland postuliert wird – seit Mitte der 1830er Jahre, sondern schon seit den 1820ern.²² In dieser Periode, die von den Zeitgenossen als Phase der kulturellen und politischen Stagnation empfunden wurde, was sich an der verbreiteten Metaphorik der Kälte und Erstarrung ablesen läßt, betonen Byrons und Heines Texte besonders die Aspekte der Gegenwart, des Lebens und der Bewegung.

(3) Der letzte Aspekt, der hier skizziert werden soll, betrifft die Frage nach einer Poetik eingreifender Kunst bei Byron und Heine zwischen 1815 und 1830. Die Parallelen zwischen den Poetiken ihrer Texte in diesem Zeitraum werden als Versuch gelesen, romantisch-autonomes mit politisch-engagiertem Schreiben zu verbinden. Die Bezeichnung »eingreifende Kunst« soll den Problemhorizont der Texte kennzeichnen, die in Kapitel III. und IV. der Untersuchung im Zentrum stehen – *The Vision of Judgment*, *Die Bäder von Lukka* sowie *Childe Harold IV* und *Reise von München nach Genua*. Es geht dabei um die für beide Autoren grundlegende Frage nach der Beschaffenheit einer Literatur, die zugleich autonom *und* engagiert sein soll – die also keine ausschließlich autonome Kunst ist, sondern auch direktes gesellschaftliches Wirkpotential besitzt. Für beide Autoren ist ein zentrales Desiderat, daß ihre Texte den Bereich der Kunst *überschreiten* und ins Leben *eingreifen* sollen.

Aus kulturhistorischer Perspektive entsteht diejenige Konstellation, auf die das Konzept eingreifender Kunst antwortet, mit der zunehmenden Ausdifferenzierung verschiedener Gesellschaftsbereiche. Damit einher geht der Prozeß der Autonomisierung der Literatur seit der Mitte des 18. Jahrhunderts, denn auch die Kunst entwickelt sich zu einem eigenständigen Teilsystem. Der Zugewinn an Unabhängigkeit der Literatur von externen Zweckbestimmun-

²¹ Siehe dazu u.a. die Aufsatzsammlung von Reinhart Koselleck *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt a.M. 1989.

²² Die Bedeutung des Augenblicks, der reinen Gegenwart ließe sich auch an der Lyrik der späten 1810er Jahre von John Keats zeigen. Vgl. hierzu Christoph Bode, *Selbst-Begründungen: Diskursive Konstruktion von Identität in der britischen Romantik I: Subjektive Identität*. Trier 2008, S. 197–234. Bei Keats ist der Kontext seiner sensualistischen Ästhetik des Moments allerdings weniger das aktuelle Tagesgeschehen als vielmehr die Problematik von Zeitlichkeit.

gen korreliert also mit der immer stärkeren Abgrenzung von anderen sozialen Systemen wie der ›Religion‹, der ›Moral‹, dem ›Recht‹ oder der ›Wissenschaft‹.²³ Die Epochen Klassizismus und Romantik stehen am Anfang dieser Entwicklung und verweisen in vielfältiger Weise auf diesen Problemhorizont, indem ihre literarischen und theoretischen Entwürfe sich etwa dezidiert von äußeren Funktionalisierungen zu befreien suchen.²⁴ Daß aber die Entfunktionalisierung der Kunst auch problematische Aspekte in sich birgt, verdeutlicht Niklas Luhmann in seiner systemtheoretischen Beschreibung romantischer Kunst:

Die Systemautonomie, auf die die Romantik [...] zu reagieren sucht, ist dem Kunstsystem als Folge der funktionalen Gesellschaftsdifferenzierung zugefallen, da man jetzt weder vom Religionssystem noch vom politischen System, noch vom Wirtschaftssystem [...] erwarten kann, daß sie Instruktionen geben, wie Kunstwerke zu machen seien. Fast könnte man deshalb sagen: Autonomie wird zum Schicksal, das als Abwehr externer Intervention interpretiert wird; oder zum unsichtbaren Käfig, in dem der Künstler zur Selektion, zur Originalität, zur Freiheit genötigt wird.²⁵

Mit dem Käfig des Künstlers beschreibt Luhmann metaphorisch die Selbstreferentialität des Kunstsystems. Die »Abwehr externer Intervention« des Sozialsystems Kunst eröffnet zwar neue ästhetische Möglichkeiten, impliziert in der Umkehr aber auch den Verlust von Interventionsmöglichkeiten in andere Teilsysteme der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft. Aus systemtheoretischer Perspektive läßt sich also formulieren, daß Byrons und Heines Poetik eingreifender Kunst eine Reaktion auf die engen Systemgrenzen der Literatur darstellt, die sich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts entwickelten.

Wenn in diesem Zusammenhang von einer Ästhetik des Performativen die Rede ist, und diese als spezifisches Moment der Poetik Byrons und Heines ausgewiesen werden kann, dann geht es weniger um die Frage nach Performativität im Kontext der Konstitution von Identität, sondern vielmehr um die Überschreitung des Status des Kunstwerks als autonomes und abgeschlossenes.²⁶

²³ Siehe dazu aus systemtheoretischer Sicht Niels Werber, *Literatur als System: Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*. Opladen 1992.

²⁴ Vgl. dazu auch Friedrich Vollhardt, »Autonomie«. In: *Realexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hrsg. von Jan-Dirk Müller. Berlin, New York 2003, S. 173–176. Ein wirkmächtiges Konzept, das sich in der Folge entwickelt, ist die Vorstellung vom Autor als Genie, das sich seine eigenen Regeln gibt. Wirkungsästhetische Kategorien verlieren zunehmend zugunsten von produktionsästhetischen Kategorien wie ›Imagination‹, ›Enthusiasmus‹ oder ›Originalität‹ ihre Bedeutung. Zu Byrons und Heines Poetik in diesem Kontext vgl. Kap. III. Einen umfangreichen Überblick zur Geschichte des ›Genies‹ gibt Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik 1750–1850*. 2 Bde. Darmstadt 1985.

²⁵ Niklas Luhmann, »Eine Redeskription ›romantischer Kunst‹«. In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hrsg.), *Systemtheorie der Literatur*. München 1996, S. 325–344, hier S. 335.

²⁶ Bisherige Arbeiten, die den Aspekt des Performativen bei Byron oder Heine aufgreifen, fokussieren stärker Fragen der Identität und des Marktes (vgl. zu Byron Martin, *Byron: A Poet Before His Public*, Bode, *Selbst-Begründungen*, S. 117–143 sowie Frey-Büchel, *Perpetual Per-*

Zur theoretischen Fundierung werden hier besonders die Arbeiten von Erika Fischer-Lichter herangezogen, die unterschiedliche Inszenierungsstrategien betrachtet, wie in der performativen Kunst der Gegenwart die Grenze zwischen Kunst und Leben permanent überschritten wird.²⁷ In diesem Zusammenhang kann gezeigt werden, daß Byrons und Heines Poetik innerhalb der Sattelzeit von einem zweiten Modernisierungsschub zeugt, in dem die Systemgrenzen zwischen Kunst und Wirklichkeit in Abgrenzung zu Lösungsmodellen der Kunstperiode neu verhandelt werden: Die untersuchten Texte von Byron und Heine zielen darauf ab, die Systemgrenze der Kunst, die sich im Zuge des Autonomisierungsprozesses herausbildete, in Richtung ›Lebenswelt‹ zu überschreiten, um der Kunst selbst das wirksame Eingreifen in öffentliche Diskurse zu ermöglichen. Eine performative Ästhetik zeigt sich in Byrons und Heines Texten, so die These dieser Untersuchung, als Prozeß der kontinuierlichen Überschreitung zwischen Kunst und Leben.

Dabei ist es wichtig zu betonen, daß Byrons und Heines Poetik eingreifender Kunst keine Entdifferenzierung, also keine Auflösung der Systemgrenzen anstrebt. Vielmehr gilt, daß die performative Ästhetik ihrer Texte die Grenzen zwischen Kunst und Leben permanent überschreitet und – darauf weist auch Fischer-Lichte als Charakteristikum einer Ästhetik des Performativen hin – auf die Überwindung starrer, dichotomer Gegensätze abzielt.²⁸ Ohne die Grenzen ausdifferenzierter Teilsysteme aber gäbe es keine Möglichkeit zu einer solchen transgressiven Überschreitung.

Spätestens seit den 1960er Jahren kursieren in der Forschung verschiedene Bezeichnungen für die Öffnung des Kunstsystems für politische Belange wie etwa ›engagierte Literatur‹, ›operative Literatur‹ oder ›politische Dichtung‹ sowie im englischsprachigen Raum, ›engaged art‹, ›committed art‹ oder ›interventionist literature‹. Unter diese »negative[n] Identitätsformel[n]«²⁹ des bürgerlichen Kunstverständnisses können allerdings sowohl Byrons als auch Heines Texte nicht problemlos subsumiert werden, da sie einer Literatur kritisch gegenüberstehen, die sich für politische Zwecke instrumentalisieren läßt. Der Frage, »[h]ow can art be both autonomous and interventionist?«³⁰, die für Byron und Heine zentral ist, gehen auch die Beiträge der Online-Ausgabe *Reading Shelley's Interventionist Poetry, 1819–20* nach. Shelleys interventioni-

formance) oder der Theatralität (vgl. zu Heine Frank Schwamborn, *Maskenfreiheit. Karnevalisierung und Theatralität bei Heinrich Heine*. München 1998).

²⁷ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt a.M. 2004.

²⁸ Vgl. Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 356f.

²⁹ Nikolaus Wegmann, »Politische Dichtung«. In: Klaus Weimar/Jan-Dirk Müller/Harald Fricke u.a. (Hrsg.), *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3: Berlin, New York 2003, S. 120–123, hier S. 120.

³⁰ Michael Scrivener, »Editor's Introduction«. In: Scrivener (Hrsg.), *Reading Shelley's Interventionist Poetry, 1819–20*. Romantic Circles Praxis Series (2001): www.rc.umd.edu/praxis/interventionist/srivener/scrivener.html [zuletzt aufgerufen am 25.4. 2012], Abschnitt 3.

stisches Dichtungskonzept, das dort im Zentrum des Interesses steht, wird im folgenden kurz dargestellt, um anschließend Differenzen zur Poetik eingreifender Kunst bei Byron und Heine deutlich herausstellen zu können.

Mark Kipperman, der sich in seinem Essay mit Shelley und Adorno und dem Problem engagierter Kunst beschäftigt, unterscheidet in seiner Kritik an Susan Wolfsons Lesart von Shelleys Gedicht *The Mask of Anarchy* zwischen »political import« und »political impact«. ³¹ Für Wolfson liege der fundamentale Konflikt des Gedichts in der Frage, ob Dichtung politische »agency« besitzen kann oder ob sie politischer Aktion nur beigesellt ist – wogegen Kipperman mit Referenz auf Adorno argumentiert, daß politische *Bedeutung* nicht mit politischer *Wirkung* im Sinne eines unmittelbaren Eingreifens verwechselt werden darf. In seiner zentralen Schrift zum Begriff der Kunst in der Moderne, *Ästhetische Theorie*, schreibt Adorno dazu:

Daß Kunstwerke politisch eingreifen, ist zu bezweifeln; geschieht es einmal, so ist es ihnen meist peripher; streben sie danach, so pflegen sie unter ihren Begriff zu gehen. Ihre wahre gesellschaftliche Wirkung ist höchst mittelbar, Teilhabe an dem Geist, der zur Veränderung der Gesellschaft in unterirdischen Prozessen beiträgt und in Kunstwerken sich konzentriert [...]. Die Wirkung der Kunstwerke ist die der Erinnerung, die sie durch ihre Existenz zitieren, kaum die, daß auf ihre latente Praxis eine manifeste anspricht; von deren Unmittelbarkeit hat ihre Autonomie allzuweit sich wegbewegt. ³²

Kunst, die eingreifen will, geht »unter ihren Begriff«, ist also im Kunstverständnis von Adorno keine Kunst mehr im eigentlichen Sinne. Wenn Adorno zudem behauptet, daß die gesellschaftliche Wirkung von Kunstwerken keine direkte, augenblickliche sein kann, verweist er nicht nur auf den autonomen Charakter von Kunst, sondern er impliziert auch den Aspekt des Zukünftigen. Mit Blick auf Shelleys poetologische Schrift *A Defence of Poetry* verweist Christoph Bode auf den Aspekt der Zeit und der zukünftigen Rezeption für die Einschätzung der Wirkung von Dichtung auf die Gesellschaft: »Die als neue Struktur in die Welt gesetzte Intervention des Dichters regt an zu immer neuen Korrelationierungen, auch selbstverständlich zu solchen, die von dem Autor selbst gar nicht abzusehen waren [...]«. ³³ Der Aspekt der zukünftigen Rezeption, die der Dichter nicht steuern kann, oder wie es bei Adorno heißt, die Dimension der »geschichtlichen Stunde«, bestimmt demnach erst, inwie-

³¹ Mark Kipperman, »Shelley, Adorno, and the Scandal of Committed Art«. In: Michael Scrivener (Hrsg.), *Reading Shelley's Interventionist Poetry, 1819–20*. Romantic Circles Praxis Series (2001): www.rc.umd.edu/praxis/interventionist/kipperman/kipperman.html [zuletzt aufgerufen am 25.4. 2012], Abschnitt 3.

³² Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*. Hrsg. von Gretel Adorno/Rolf Tiedemann. 9. Aufl. Frankfurt a.M. 1989, S. 359.

³³ Bode, *Selbst-Begründungen*, S. 169f.

weit »Kunstwerke praktisch eingreifen.«³⁴ Adornos Vorstellung, daß die Kunst an einem Geist partizipiert, der zu den nicht sichtbaren Prozessen der Veränderung in der Gesellschaft beiträgt, findet sich auch bei Shelley. In *A Defence of Poetry* schreibt er in der berühmten programmatischen Passage am Ende des Textes über die politische Bedeutung von Dichtung: »The most unfailing herald, companion, and follower of the awakening of a great people to work a beneficial change in opinion or institution, is Poetry.«³⁵ Und über die Dichter der Gegenwart heißt es weiter: »They measure the circumference and sound the depths of human nature with a comprehensive and all-penetrating spirit, and they are themselves perhaps the most sincerely astonished at its manifestations, for it is less their spirit than the spirit of the age.«³⁶ Zwar mißt Shelley einerseits der Dichtung und ihrem Potential öffentlich-politische Diskurse zu beeinflussen eine herausragende Rolle zu, die Wirkweise bleibt jedoch eigentümlich transpersonal – es ist nicht ihr individueller Geist, sondern der Zeitgeist (»spirit of the age«), der durch die Dichter hindurch wirkt – mit einem starken Fokus auf die Rezeption späterer Generationen. In »A Defence of Poetry« vergleicht Shelley die Wirkweise eines »großen Gedichts« mit einem Springbrunnen, »for ever overflowing with the waters of wisdom and delight; and after one person and one age has exhausted all its divine effluence which their peculiar relations enable them to share, another and yet another succeeds, and new relations are ever developed.«³⁷ Es ist denkbar, daß Shelleys interventionistisches Dichtungskonzept, das die Futurität großer Dichtung hervorhebt, mit der realen Publikationssituation seiner Texte zusammenhängt.³⁸ Wie Michael Scrivener betont, konnten Shelleys interventionistische Gedichte zu der Zeit, als sie geschrieben wurden, schon deshalb nicht politisch eingreifen, da sie – mit der Ausnahme von *Oedipus Tyrannus; or Swellfoot the Tyrant* – während seiner Lebenszeit nicht publiziert waren.³⁹

Generell muß betont werden, daß sowohl die englische wie auch die deutsche literarische Romantik, die am Beginn des ersten Modernisierungsschubes stehen, eine eminent politische Epoche darstellen. Bei der Rekonstruktion des öffentlichen Diskurses zeigt sich, daß romantische Autoren auf das fundamen-

³⁴ Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 359.

³⁵ Percy Bysshe Shelley, »A Defence of Poetry or Remarks Suggested by an Essay Entitled ›The Four Ages of Poetry‹«. In: *Shelley's Poetry and Prose*. Hrsg. von Donald H. Reiman/Sharon B. Powers. New York, London 1977, S. 480–508, hier S. 508.

³⁶ Shelley, »A Defence of Poetry«, S. 508.

³⁷ Shelley, »A Defence of Poetry«, S. 500.

³⁸ Shelleys Vision findet, wie Robert Kaufman zeigt, in der späteren Rezeption seiner Texte durch Brecht, Adorno und Benjamin eine Bestätigung (vgl. Robert Kaufman, »Intervention and Commitment Forever! Shelley in 1819, Shelley in Brecht, Shelley in Adorno, Shelley in Benjamin«. In: Michael Scrivener (Hrsg.), *Reading Shelley's Interventionist Poetry, 1819–20*. Romantic Circles Praxis Series (2001): www.rc.umd.edu/praxis/interventionist/kaufman/kaufman.html [zuletzt aufgerufen am 25.4. 2012]).

³⁹ Vgl. Scrivener, »Editor's Introduction«, Abschnitt 1.

tal erschütternde Ereignis der Französischen Revolution in mehr oder weniger direkter Weise reagierten und oftmals aktiv an den politisch-gesellschaftlichen Debatten partizipierten. Paul Magnuson etwa hat den öffentlichen Diskurs rekonstruiert, in dem die Gedichte von Samuel Taylor Coleridge oder William Wordsworth stehen, und zeigt die Durchdringung des scheinbar rein Privaten mit dem Öffentlichen. Gedichte, die lange Zeit ausschließlich als Ausdruck subjektiven Gefühls galten, werden so in ihrer Teilhabe an politisch-öffentlichen Diskussionen lesbar.⁴⁰

Byrons und Heines Texte, die einen zweiten Modernisierungsschub indizieren, reagieren auf die zunehmende Tendenz zur Erstarrung politischer Verhältnisse und zum Rückzug ins Private in der Restaurationsepoche mit einer dezidierten Poetik des ›Eingreifens‹. Im Unterschied zu Shelley verfügten sowohl Byron als auch Heine über eine große Leserschaft und waren im öffentlichen Diskurs extrem präsent.⁴¹ Byron und Heine geht es nicht so sehr um die zukünftige (politische) Bedeutung ihrer Texte, auch wenn das ein Aspekt ist, der etwa in Heines *Reise von München nach Genua* dezidiert reflektiert wird, sondern um die *unmittelbare* Wirkung – das Eingreifen und damit um das Überschreiten der Grenzen des Kunstwerks. Es ist nicht allein – um Adornos Worte zu verwenden – die latente Praxis, sondern die manifeste, auf die Byron und Heine mit ihrer Poetik eingreifender Kunst abzielen: In Umkehrung von Mark Kippermans These zu Shelley liegt bei Byron und Heine der Akzent tatsächlich auf der Frage nach dem ›impact‹ von Dichtung.⁴²

Es ist eine verbreitete Vorstellung, Literatur generell aufgrund ihres entpragmatisierten Status, wie Christoph Bode schreibt, als »institutionalisierte *Interventionsmöglichkeit*« zu begreifen, die tradierte Weltansichten verändern kann.⁴³ Diese Einschätzung, Literatur habe gerade in ihrer Autonomie eine exponierte Stellung, die sie gegenüber anderen Diskursen besonders befähigt

⁴⁰ Vgl. Paul Magnuson, *Reading Public Romanticism*. Princeton/New Jersey 1998.

⁴¹ Zu den geringen Verkaufszahlen von Shelleys wenigen Veröffentlichungen zu seinen Lebzeiten vgl. die umfangreiche und detaillierte Studie von William St Clair, *The Reading Nation in the Romantic Period*. Cambridge 2004, bes. S. 317–320. Zur enormen Auflage von Byrons Texten vgl. S. 322–336 u. 682–689. St Clair zufolge überstieg ein von Shelleys Publikationen eine Auflage von 750 Exemplaren, von denen die meisten zudem nicht verkauft wurden – von Byrons *Don Juan* dagegen wurden, noch während Byron lebte, in verschiedenen Editionen ca. 100 000 Exemplare produziert und schließlich auch verkauft.

⁴² Diese Differenzierung ermöglicht die neue Betrachtung eines Dilemmas, auf das etwa Michael Scrivener hinweist. Galten Byrons Satiren, so Scrivener, lange Zeit als Ausnahmen zur romantischen Lyrik, würden neuere Lesarten zeigen, daß viele Texte der Romantik sich aktiv an den öffentlich-politischen Debatten beteiligten. Dagegen läßt sich festhalten, daß Byrons wie auch Heines Texte nicht der (latente) politische Gehalt charakterisiert, sondern eine manifeste Poetik des Eingreifens (vgl. Scrivener, »Literature and Politics«. In: Thomas Keymer/Jon Mee (Hrsg.), *The Cambridge Companion to English Literature 1740–1830*. Cambridge 2004, S. 43–60, hier S. 44).

⁴³ Bode, *Selbst-Begründungen*, S. 12.

sich einzumischen, soll hier allerdings nicht zur Diskussion stehen.⁴⁴ Wenn in dieser Untersuchung von eingreifender Kunst die Rede ist, wird die Problematik der Intervention spezifischer gefaßt und bezeichnet intendierte Überschreitungen des autonomen Kunstwerks. In diesem Zusammenhang ist die Poetik oder Schreibweise der Autoren von Bedeutung. Die vorliegende Arbeit versucht zu zeigen, daß Byron und Heine nach einer spezifischen Poetik suchen – was auch in ihren fiktionalen Texten selbst poetologisch reflektiert wird –, die das Überschreiten des Kunstwerks ins Leben und damit sein Eingreifen und Wirksam-Werden ermöglicht. Öffentlichkeit erzeugen Byron und Heine, indem sie gezielt Techniken der Skandalisierung einsetzen.⁴⁵

Schon Herbert Clasen hat in seiner grundlegenden Untersuchung zu Heines Romantikrezeption von der »eingreifen wollenden Schreibweise« des Autors gesprochen.⁴⁶ Wie aber kann Literatur *eingreifen* und dabei ihren autonomen Status als *Kunst* nicht verlieren? Diese bereits oben gestellte Frage, erweist sich als zentrales Problem für diejenige Literatur der Moderne, die, um es mit Luhmann zu formulieren, die operative Schließung des Systems der Kunst überwinden will. Welche Probleme und Gefahren eine engagierte Literatur, die konkret in Politik und Gesellschaft hineinwirken will, mit sich bringt, betont Nikolaus Wegmann: »Die engagierte Literatur stellt die fremd-referentielle Funktion literarischer Texte so sehr ins Zentrum ihrer Selbstaussage, daß ihr eigener Status als Kunst in Gefahr gerät.«⁴⁷ Peter Uwe Hohendahl verweist im Kontext dieses Dilemmas in seiner maßgeblichen Studie zur Modernität Heines auf die Bedeutung der Schreibweise: »Nicht dadurch wird moderne Kunst für Heine politisch, daß sie sich zum Sprachrohr der Parteiinteressen macht; ihr politischer Charakter drückt sich vielmehr in der Werkstruktur ab, der Modus der Darbietung selbst wird zum Politikum.«⁴⁸ Hohendahls treffende Beobachtung läßt jedoch die Frage nach dem Modus der Darbietung – also der spezifischen poetischen Verfahren – weitgehend offen. Sie wurde bisher in der

⁴⁴ Jürgen Link etwa beschreibt in Anlehnung an Foucault Literatur als Interdiskurs, der das Wissen von Spezialdiskursen reintegriert. Dieses Wissen kann die Literatur insofern auch in Frage stellen oder subvertieren (vgl. dazu Jürgen Link, »Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik«. In: Jürgen Fohrmann/Harro Müller (Hrsg.), *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Frankfurt a.M. 1992, S. 284–307).

⁴⁵ Zwar war Byrons skandalumwitterte Persönlichkeit im Sinne einer postmodernen »celebrity« Gegenstand zahlreicher Untersuchungen, aber der Zusammenhang zwischen Skandalisierung, Öffentlichkeit und eingreifender Kunst wurde noch nicht ausreichend betrachtet. Vgl. dazu Kap. III.

⁴⁶ Herbert Clasen, *Heinrich Heines Romantikkritik. Tradition – Produktion – Rezeption*. Hamburg 1979, S. 54.

⁴⁷ Nikolaus Wegmann, »Engagierte Literatur«. In: Fohrmann/Müller (Hrsg.), *Systemtheorie der Literatur*, S. 345–365, hier S. 354.

⁴⁸ Peter Uwe Hohendahl, »Geschichte und Modernität. Heines Kritik an der Romantik«. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 17 (1973), S. 318–361, hier S. 360.

Heine-Forschung etwa mit dem wichtigen, aber nicht erschöpfenden Hinweis auf die Verfahren von Witz, Humor und Ironie beantwortet. Auf diese von der Forschung vielfach analysierten Bereiche wird in dieser Arbeit daher nur am Rande eingegangen. In Zusammenhang mit der Frage nach der Möglichkeit einer eingreifenden Kunst stehen vielmehr transgressive poetische Verfahren und Wirkstrategien im Vordergrund, deren Aktualität und Modernität von Autoren der Avantgarde wie der Gegenwart bestätigt wird. Programmatische Überschreitungen von Grenzen finden sich bei Byron und Heine etwa im Verfahren der Skandalisierung, in der Verwendung halbfiktionaler Genres oder im Spiel mit der Figur des Autors. Zugleich können textimmanente poetologische Reflexionen von öffentlichen, performativen Genres beobachtet werden, so etwa der Oper, der *commedia dell'arte* oder der Pantomime, die die Grenze zwischen dem Kunstbereich und der Lebenswelt übertreten. Die damit eng verbundene Reflexion auf die Konzeption von Autorschaft ist hierfür, wie sich in Kapitel IV. zeigen wird, zentral.

Nicht zuletzt soll darauf hingewiesen werden, daß die Formulierung »eingreifende Kunst« an Bertolt Brechts Konzept des eingreifenden Denkens erinnert, das die Soziologin Ingrid Gilcher-Holtey in ihrer gleichnamigen Studie zu den Wirkungschancen von Intellektuellen seit dem 18. Jahrhundert aufgegriffen hat.⁴⁹ Gilcher-Holtey verwendet Brechts Formulierung, die Kontradiktorisches – den Bereich des Denkens und den des Handelns – verbindet, vor dem Hintergrund der Autonomisierung der Felder, deren Grenzen der Intellektuelle überschreiten muß, um öffentlich zu wirken. Auch die in dieser Untersuchung verwendete Formulierung »eingreifende Kunst« zielt auf eine Problemlage der Moderne, die auf Prozessen gesellschaftlicher Ausdifferenzierung beruht. Die Antwort der Autoren Byron und Heine, die darauf zielt, poetische Lösungsmodelle der Kunstperiode neu zu überdenken und zu bewerten, zeigt sich in dem provokatorischen Experiment, die Grenzen des Kunstwerks bewußt zu überschreiten, ohne jedoch die Autonomie der Kunst aufzugeben.

Durch den interdisziplinären Vergleich entstehen neue Perspektiven im Hinblick auf die Texte und poetischen Verfahren beider Autoren. Der Vergleich von zentralen Texten und poetischen Verfahren der beiden Autoren, die das Verhältnis von Kunst und Wirklichkeit neu definieren, läßt allgemeine Charakteristika einer europäischen Konstellation in der zweiten Hälfte der Sattelzeit hervortreten. Aus der Beobachtung einer eingreifenden Poetik und einem performativen Autorschaftskonzept ergeben sich neue Perspekti-

⁴⁹ Vgl. Bertolt Brecht, »Über eingreifendes Denken«. In: *Gesammelte Werke*. Hrsg. von Suhrkamp Verlag in Zusammenarbeit mit Elisabeth Hauptmann, Bd. 20: *Schriften zur Politik und Gesellschaft*. Frankfurt a.M. 1967, S. 158–178 sowie Ingrid Gilcher-Holtey, *Eingreifendes Denken. Die Wirkungschancen von Intellektuellen*. Weilerswist 2007. Vgl. dazu auch das von Mark Schönleben und mir betreute Online-Projekt »Eingreifendes Denken« unter www.eingreifendes-denken.phil.uni-erlangen.de/ [zuletzt aufgerufen am 25.4. 2012].

ven sowohl für Heines wie auch für Byrons Texte: Neben dem maßgeblichen Bezugsfeld der englischen Romantik eröffnet sich durch die kontrastive Lektüre ein neuer Blick auf das Verhältnis von Ästhetik und Politik in Byrons Texten, der *nicht* bestimmt ist vom romantisch-ironischen Paradigma, das die Forschung lange Zeit dominierte. Zugleich möchte die Untersuchung durch die komparative Analyse zentraler englischer und deutscher Werke im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts – mit speziellem Fokus auf der zunehmenden Politisierung des ästhetischen Diskurses – einen Beitrag zur Erforschung der *europäischen* Moderne im Sinne einer europäischen Literatur- und Kulturwissenschaft leisten.

Die Auswahl der untersuchten Texte in den Kapiteln III. und IV. erfolgt entsprechend dem Erkenntnisinteresse dieser komparatistischen Arbeit, die Fragen der Rezeption und Intertextualität mit der Beschreibung einer europäischen Konstellation am Beginn der Moderne verbinden will. Maßgeblich ist hierfür die Beschränkung auf den Zeitraum zwischen 1815–1830, der die politischen Eckdaten vom Beginn der Restauration bis zur französischen Juli-Revolution erfaßt. In dieser Zeitspanne ist die restaurative Repression und Erstarrung besonders dominant und verlangt bei beiden Autoren nach einer Resondierung des künstlerischen Ausdrucks. Gleichzeitig ist die Periode hinsichtlich Heines Byron-Rezeption auch lebensbiographisch motiviert, da sich die Publikation ihrer Texte hier zeitlich am stärksten annähert. Byron schreibt seine *ottava rima*-Gedichte zwischen 1817 und 1824, Heines erstes »Reisebild« entsteht 1824. Ihre Schriften stehen aber nicht nur in zeitlicher Nähe, sondern auch in einem geographischen Zusammenhang: Die untersuchten Texte von Byron entstanden im italienischem Exil und befassen sich zum Teil mit Italien – Heine reiste bereits 1828 nach Italien, also nur vier Jahre nachdem Byron in Griechenland als »Held« der Befreiung starb, und verfaßte anschließend seine Italienreisebilder. Durch den Fokus auf den Aspekt der eingreifenden Kunst tritt beim Vergleich der beiden Autoren Byrons berühmte Weltschmerzpoesie gegenüber den späteren, in Italien entstandenen Texten, in den Hintergrund.

Das I. Kapitel setzt sich zunächst mit der Problematik der Epochenbestimmung zwischen Romantik und Realismus (1815–1848) auseinander – und zwar bewußt über den Blickwinkel einzelner Nationalliteraturen hinaus. Nach einem allgemeinen Aufriß, der in Anlehnung an die Studien Reinhart Kosellecks die Phänomene der Temporalisierung und des Übergangs thematisiert als Kennzeichen von Modernität im Kontext der *Querelle des Anciens et des Modernes*, steht im letzten Teil des Kapitels Byrons und Heines postromantische Poetik im Mittelpunkt. Die spezifisch postromantischen Charakteristika ihrer Texte werden in Abgrenzung zu Forschungsrichtungen herausgearbeitet, die bei beiden Autoren das Paradigma der romantischen Ironie verfolgen. Dabei ist vor allem die Bedeutung des Konzepts der Gegenwart für die Poetik der beiden Autoren zentral.

Unter dem Fokus von genetischer Rezeption und Intertextualität widmet sich das II. Kapitel Heines Byron-Rezeption, die sowohl in Heines markierten Zitaten und Stellungnahmen zu Byron als auch in unmarkierten intertextuellen Bezügen untersucht wird. Heines Byron-Rezeption wird unter Berücksichtigung der kulturhistorischen Zusammenhänge und der Theorie des literarischen Feldes von Pierre Bourdieu untersucht. Dabei wird deutlich, daß etablierte Positionen der Forschung zu Heines Rezeption von Byron einer Revision bedürfen.

Im Hinblick auf Skandal und Skandalisierungsstrategien zur Erzeugung von Öffentlichkeit in der Restaurationsphase werden im III. Kapitel die transgressiven Schreibweisen der Texte *The Vision of Judgment* und *Die Bäder von Lukka* vergleichend analysiert. Beide Texte, die auf die literarische ›Exekution‹ jeweils eines Konkurrenten im literarischen Feld abzielen, Robert Southey und August von Platen, wurden von den Zeitgenossen als ebenso skandalös wie revolutionär empfunden. Das Kapitel stellt die programmatisch von Byron an Southey beziehungsweise von Heine an Platen formulierte Kritik dar, die nicht nur auf der inhaltlichen Ebene explizit geäußert wird, sondern sich auch implizit in der Poetologie der Texte ausdrückt.

Im abschließenden IV. Kapitel stehen zwei Texte im Zentrum des Vergleichs, die beide dem Genre der Italienreisebeschreibung angehören, Byrons *Childe Harold IV* und Heines *Reise von München nach Genua*, die ein halbfictionaler Status kennzeichnet. Sie bewegen sich zwischen Fiktion und Autobiographie, was bereits auf ihren grenzüberschreitenden Charakter hindeutet. Die poetologische Dimension von Byrons und Heines Italienertexten wird zudem von den vielen intermedialen Kunstreflexionen unterstrichen. Die Analyse der Texte weist sie beide als postromantische Schwellennarrative aus, in denen sich ein Wandel in der Konzeption von Autorschaft vollzieht: Das melancholische Selbstbildnis des Künstlers wird transformiert in den Entwurf des aktiven, eingreifenden Autors. Die Politisierung der Poetik vollzieht sich bei beiden Autoren in Auseinandersetzung mit dem Italien ihrer Gegenwart. Das Reisebild *Reise von München nach Genua* kann nochmals die zentrale poetologische Bedeutung von Heines Byronrezeption für die Auseinandersetzung mit der deutschen Klassik und Romantik verdeutlichen. Italien bildet für Heine die Wegscheide zwischen Goethe und Byron, zwischen Antikenbegeisterung und politischem Aufbruch. Denn *Childe Harold IV*, so wird die Analyse des Textes zeigen, problematisiert intensiv im Hinblick auf die Situation Italiens die Durchdringung von Kunst und Wirklichkeit und die Überschreitung der Kunst ins Leben, die Byron später in seinem *Ravenna Journal* von 1821 unter Bezug auf die österreichische Herrschaft in Italien nach dem Wiener Kongreß 1815 exemplarisch artikuliert: »It is no great matter, supposing that Italy could be liberated, who or what is sacrificed. It is a grand object—the very *poetry* of politics. Only think—a free Italy!!!« (BLJ 8, 47)

I. 1815–1848: Eine europäische Übergangsepoche im Zeichen von Modernität

1. Die literaturwissenschaftliche Diskussion einer Übergangsepoche

Die literaturgeschichtliche Verortung von Byron (1788–1824) bzw. von Heine (1797–1856) ist immer wieder ein zentraler Gegenstand der Forschung gewesen. In vergleichbarer Weise widmen sich zahlreiche Untersuchungen der Beziehung des jeweiligen Autors zur Romantik. Mit Bezug auf Heine zählt Gerhard Höhn die Frage nach dem literaturgeschichtlichen Ort des Autors zu den »umstrittensten der Rezeption und zu den komplexesten der Forschung«.¹ Auch Byrons Verhältnis zur Romantik wird in der Forschung immer wieder kontrovers eingeschätzt. Sie ist besonders schwierig zu bewerten, weil seine frühen orientalisierenden, melancholischen Texte mit der Figur des rebellischen *Byronic Hero* eine Richtung der englischen Romantik am Beginn des 19. Jahrhunderts entscheidend prägten. Byron distanzierte sich allerdings auch explizit von dieser Form der Literatur, wie etwa in seinem berühmten Brief an Thomas Moore, der unten noch ausführlicher zur Sprache kommen wird, und verstärkte nach 1816 auffallend seine Kritik an den führenden Vertretern der englischen Romantik wie William Wordsworth, Robert Southey, Samuel Taylor Coleridge oder John Keats, deren ästhetische und politische Positionen er in seinen literarischen, sowohl fiktionalen als auch nicht-fiktionalen Stellungnahmen scharf attackierte.² Im folgenden soll im Sinne einer europäischen Literatur- und Kulturgeschichtsschreibung eine umfangreiche Bestimmung der Zeit von 1815–1848 als einer transnationalen Übergangsepoche erfolgen, um vor diesem Hintergrund die literaturgeschichtliche Position der beiden Autoren Byron und Heine zu diskutieren.³

Byron und Heine können beide als Schwellenautoren gelten, deren ambivalentes Verhältnis zur Romantik die literaturgeschichtliche Einordnung ihrer

¹ Gerhard Höhn, »Weder »Passionsblumen« noch »nutzloser Enthusiasmusdunst«. Heine – Romantik – Vormärz«. In: Bunzel/Stein/Vaßen (Hrsg.), *Romantik und Vormärz*, S. 257–274, hier S. 273.

² Vgl. dazu Kap. III.

³ Vgl. dazu etwa Silvio Viettas Forderung, die nationalen Literaturgeschichten in einer »Kartographie der europäischen Kulturgeschichte und ihrer regionalen und temporalen Diffusionsfelder« zusammenzuführen (Silvio Vietta, *Europäische Kulturgeschichte. Eine Einführung*, Paderborn 2007, S. 14).

Texte schwierig macht. Einen großen Teil ihres literarischen Werks schrieben und publizierten Byron und Heine in der Zeit zwischen 1815 und 1848, in einem Zeitraum also, der traditionell in der deutschen und in der englischen Forschung als Übergang zwischen den deutlich konturierten Epochen der Romantik und des Realismus gilt.⁴ Aufgrund der Heterogenität seiner zahlreichen widersprüchlichen und parallel existierenden Strömungen hat der Zeitraum die unterschiedlichsten Epochenbezeichnungen erfahren. Eine Vielzahl von Byrons und Heines Texten, die in dieser Arbeit zur Diskussion stehen, entstanden in einer Zeit, die in der literaturwissenschaftlichen Forschung kontrovers diskutiert wird, da sie einerseits – ein Phänomen der literarischen Moderne um 1900 vorwegnehmend – keine offensichtliche epochale Einheit aufzuweisen hat und andererseits als bloße Übergangsepoche ohne eigene Ästhetik behandelt wird.⁵ Dennoch wird immer wieder der Versuch unternommen, in integrativen Großkonzepten diesen Zeitraum als Ganzes zu erfassen, wie etwa in der deutschen Forschung Friedrich Sengles Begriff der ›Biedermeierzeit‹ demonstriert.⁶ Der Begriff ›Biedermeier‹ taucht in jüngster Zeit bei Michael Titzmann wieder auf, der die »Phase zwischen Goethezeit und Realismus [...] mangels besserem [...] als ›Biedermeier‹« bezeichnet.⁷ In der Formulierung Titzmanns spiegelt sich die Beschreibungsnot der Germanistik für die ästhetisch oft wenig geschätzte literarische Produktion in der ›Lücke‹ zwischen Romantik und Realismus.

Gerade wegen der Einschätzung als Übergangsphase wurde diesem Zeitraum in der Forschung lange Zeit keine Eigenständigkeit zugesprochen, eine Perspektive, die sich bis in die Gegenwart fortschreibt. Darum soll es im folgenden jedoch nicht gehen, wenn von ›Übergang‹ die Rede ist. Vielmehr gilt das Interesse der Schwellenstruktur des ›Nicht-mehr‹ und ›Noch-nicht‹ als einem Spezifikum von Modernität, das sich im Epochenbewußtsein der sogenannten ›Sattelzeit‹ herausbildet.⁸ Das Augenmerk richtet sich also auf einen,

⁴ Seit im Zuge der *gender studies* und der kulturwissenschaftlichen Perspektivierung der Literaturwissenschaften der Kanon der romantischen Epoche zunehmend problematisiert wird, kann allerdings von einer homogenen Einheit der Epoche ›Romantik‹ nur noch bedingt gesprochen werden. Vgl. dazu Christoph Bode, »Redefinitions of the Canon of English Romantic Poetry in Recent Anthologies«. In: Barbara Korte/Ralf Schneider/Stefanie Lethbridge (Hrsg.), *Anthologies of British Poetry: Critical Perspectives from Literary and Cultural Studies*. Amsterdam, Atlanta 2000, S. 265–288.

⁵ »Was die Kunst der Moderne von der aller vorausliegenden Epochen unterscheidet«, schreibt Rainer Warning in bezug auf die Epochenschwelle um 1900, »ist der Verlust epochaler Einheit« (Rainer Warning, »Surrealistische Totalität und die Partialität der Moderne«. In: Warning/Winfried Wehle (Hrsg.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*. München 1982, S. 481–519, hier S. 481).

⁶ Vgl. dazu Friedrich Sengles Monumentalwerk *Biedermeierzeit*. 3 Bde. Stuttgart 1971–1980.

⁷ Michael Titzmann, »Zur Einleitung: ›Biedermeier‹ – ein literarhistorischer Problemfall«. In: Titzmann (Hrsg.), *Zwischen Goethezeit und Realismus. Wandel und Spezifik in der Phase des Biedermeier*. Tübingen 2002, S. 1–7, hier S. 5.

⁸ Gerade die ältere Epochenforschung konnte in dem »Nebeneinander romantischer und reali-

wie Burkhart Steinwachs es formuliert, »peripetische[n] Epochenbegriff«, der mit Wandel zu tun hat.⁹ Zugleich wird jedoch auch mit einem »strukturelle[n] Epochenbegriff« operiert, da ein Zeitraum postuliert wird (von ca. 1750 bis 1850), in dem es einen längerfristigen Zusammenhang von Problemstellungen und Lösungsstrategien gibt.¹⁰

In der deutschen Literaturwissenschaft drückt sich die Problematik des Nebeneinander der verschiedenen Strömungen und Tendenzen des Zeitraums schon in der Fülle der Bezeichnungen aus, die miteinander konkurrieren: »Biedermeier(zeit)«, »Vormärz«, »Junges Deutschland«, »Restaurationsliteratur«, »Frührealismus«.¹¹ Diese Bezeichnungen konkurrieren jedoch nicht nur miteinander darum, adäquate Termini zur Beschreibung des Zeitraums zu sein, sondern sie akzentuieren auch verschiedene Epocheninhalte – von Welt-schmerz, Ästhetizismus und zurückgezogener Beschaulichkeit bis zu politischem Engagement und Hinwendung zur Empirie. Zugleich dienen sie wie kaum andere Epochenbegriffe zu spezifischen, ideologisch geprägten Wertungen, da die Zuordnung entsprechend der politischen Einstellung der Autoren nach dem Schema konservativ – progressiv erfolgt. Vor diesem Hintergrund ist die Suche nach »ästhetisch-poetologischen Gemeinsamkeiten der divergierenden Zeittendenzen«¹² zu sehen, die auch dem von Titzmann herausgegebenen Sammelband als Problemstellung zugrunde liegt:

stischer Stil- und Formelemente« nur ein »unsicheres Schwanken zwischen einem Nicht-mehr und Noch-nicht« erkennen, »was doch immer nur Gestaltlosigkeit bedeuten würde« (Ulrich Fülleborn, »Frührealismus und Biedermeierzeit«. In: Elfriede Neubuhr (Hrsg.), *Begriffsbestimmungen des literarischen Biedermeier*. Darmstadt 1974, S. 329–364, hier S. 333).

⁹ Burkhart Steinwachs, »Was leisten (literarische) Epochenbegriffe? Forderungen und Folge-rungen«. In: Hans-Ulrich Gumbrecht/Ursula Link-Heer (Hrsg.), *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Frankfurt a.M. 1985, S. 312–323, hier S. 314. Steinwachs schlägt in seinem Aufsatz vor, den strittigen Epochenbegriff durch eine »neu- oder umzuschreibende Geschichte der Einstellungen« zu ersetzen, um die »Komplexität literaturgeschichtlicher Prozesse adäquater erfassen« zu können (»Was leisten (literarische) Epochenbegriffe?«, S. 321). Die Bemühungen von Steinwachs um einen möglichst ausdifferenzierten, reflektierten Apparat zur Beschreibung von literarischen Texten bestimmter Zeiträume, stehen im Kontext einer generellen Problematisierung von Epochenkonstruktionen im Zuge kulturwissenschaftlicher Kritik an totalisierenden Narrationen.

¹⁰ Steinwachs, »Was leisten (literarische) Epochenbegriffe?«, S. 313.

¹¹ Vgl. dazu: Sengle, *Biedermeierzeit*; den Sammelband von Elfriede Neubuhr (Hrsg.), *Begriffsbestimmungen des literarischen Biedermeier*. Darmstadt 1974, darin zum Begriff des »Frührealismus«: Ulrich Fülleborn, »Frührealismus und Biedermeierzeit« sowie Günter Blumberger/Manfred Engel/Monika Ritzer (Hrsg.), *Studien zur Literatur des Frührealismus*. Frankfurt 1991; zum Begriff des »Vormärz«: Peter Stein, *Epochenproblem »Vormärz« (1815–1848)*. Stuttgart 1974. Neueren Datums ist der Band von Wolfgang Bunzel/Peter Stein/Florian Vaßen (Hrsg.), *Romantik und Vormärz. Zur Archäologie literarischer Kommunikation in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bielefeld 2003, aus der Reihe der Vormärz-Studien der »Forum-Vormärz-Forschung«.

¹² Blumberger/Engel/Ritzer, »Vorwort«. In: Blumberger/Engel/Ritzer (Hrsg.), *Studien zur Literatur des Frührealismus*, S. 9–13.

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.¹³

Titzmanns umfassender und auch differenzierter Ansatz, der nicht nur nach möglichen Gemeinsamkeiten der einzelnen Gruppierungen, sondern auch nach den interepochalen und intraepochalen Prozessen des Wandels fragt, rekurriert dennoch auf den Begriff des »Biedermeier«. Auch wenn die Wahl des Begriffs im Sinne einer Anschließbarkeit an die literaturgeschichtliche Forschung verständlich ist, eignet dem Begriff »Biedermeier« von Beginn an ein abwertender Maßstab, der nicht zuletzt auf die damit verbundene Weltanschauung zurückgeht.¹⁴ Die Erfinder des Wortes, Ludwig Eichrodt und Adolf Kußmaul, machten ab 1855 in den Münchner *Fliegenden Blättern* die Figur des Gottlieb Biedermeier populär – eine Karikatur auf den naiven, quietistischen deutschen Philister. Die Problematik der Verwendung des Begriffs »Biedermeier« für alle Strömungen des Zeitraums zwischen 1815–1848 führt die Charakterisierung im *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte* deutlich vor Augen:

Das B. als »letzte noch einigermaßen einheitliche dt. Kulturepoche« (Kluckhohn) entwickelt ein eigenes Lebensgefühl, eine Haltung später Reife und weisen Alters. Milde, Maß und Anspruchslosigkeit sind typisch für die Seelenhaltung des *Nachsommers*. Der bm. Mensch hat Sinn für Bindung und stilles Reifen; er ist demütig und gemessen, aber auch lehrhaft und streng sittlich. Er »sammelt und hegt« die Dinge voll Andacht auch zum Unbedeutenden, er ehrt das Organische und scheut sich, in das Bestehende einzugreifen; daher übt er Zurückhaltung in Fragen der Politik und der Religion. Sein historischer Sinn führt ihn zur konservativen Gesinnung, zur Ehrfurcht vor dem Gewordenen und zum Einfügen in die Gemeinschaft. Dabei liebt er sein stilles Glück im umhegten Bezirk [...].¹⁵

Die Versuche, die Bezeichnung »Biedermeier« zu neutralisieren, scheitern an der humoristisch-parodistischen Suggestivität des Wortes und seinen Konnotationen, die dem Begriff bis heute eingeschrieben bleiben. Deswegen bleibt auch Sengles Bemühen um eine Differenzierung zwischen »Biedermeier« als Teilgruppe und »Biedermeierzeit« als Begriff für die gesamte Epoche wenig anschlussfähig.

¹³ Titzmann, »Zur Einleitung«, S. 5.

¹⁴ Vgl. dazu Willi Flemming, »Die Problematik der Bezeichnung »Biedermeier«. In: Neubuhr (Hrsg.), *Begriffsbestimmung*, S. 274–286.

¹⁵ Berthold Emrich, »Biedermeier, literarisches«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte*. 5 Bde. Begr. von Paul Merker/Wolfgang Stämmler. 2. Aufl. Hrsg. von Werner Kohlschmidt/Wolfgang Mohr, Bd. 1: Berlin, New York 2001, S. 168–173.

Während einige der Bezeichnungen in der deutschen Literaturgeschichte, die für den Zeitraum zwischen 1815 und 1848 zur Verfügung stehen, negativ besetzt sind (und dadurch zum Teil auch die Einschätzung der literarischen Produktion der Zeit widerspiegeln), präsentiert sich die Situation in der englischen Literaturgeschichte ebenso schwierig, da keinerlei Begriffe zur Verfügung stehen, die speziell die Literatur kennzeichnen, die *nach* der Restauration der europäischen Monarchien und *vor* den Anfängen des Realismus entstanden ist. Die Übergangsphase erhält nicht nur keine Eigenständigkeit, sondern wird durch einen erweiterten Romantikbegriff (bis ca. 1830) und einen frühen Beginn des ›Viktorianismus‹ (ab ca. 1830) förmlich weggerechnet. Dieser Periodisierungsversuch hat in der deutschen Literaturgeschichte sein Pendant in der Rede von der ›Goethezeit‹ oder ›Kunstperiode‹, die sich bis 1832 erstreckt und in den Frührealismus mündet. In der anglistischen Forschung ist die Frage nach dem Zeitraum zwischen 1815 und ca. 1835 untrennbar mit der Debatte um die Definition der Epoche der Romantik verbunden.¹⁶ Byrons Texte stehen in dieser Diskussion an prominenter Stelle, da sie sich nicht in das Schema von ›Imagination‹, ›Natur‹ und ›Mythos‹ integrieren lassen, das René Wellek anhand der Poetik von William Wordsworth und Samuel Taylor Coleridge prägte und das Forscher wie Meyer H. Abrams als organisistisches Paradigma weiterführten.¹⁷ Da Byron, wie unten noch ausführlicher gezeigt wird, nicht aus dem romantischen Kanon ausgeschlossen werden sollte, mußten die Paradigmen des Romantischen, vor allem im Hinblick auf seine späteren Texte, erweitert werden.

Das lange Zeit fehlende Interesse an einer spezifischen Literatur der 1820er und 1830er Jahre erklärt Jerome McGann nicht nur mit den Berührungspunkten der Wissenschaftler mit den sogenannten »documents of barbarism – the gilded poetry and silverfork novels of the 1820s and 1830s« im Gegensatz zu den »documents of civilization – High Romanticism«, sondern auch als Effekt des historischen Denkens und seiner kausalen Modelle.¹⁸ So seien McGann zufolge zwar die Zusammenhänge der Romantik mit dem Material des vorausgehenden Zeitraums als Vorläufer oder als Präromantik in der Forschung gut aufgearbeitet – der Frage nach dem Verhältnis des romantischen Paradigmas

¹⁶ Diese Debatte beginnt spätestens mit dem richtungsweisenden Aufsatz zur Romantik von Arthur O. Lovejoy »On the Discrimination of Romanticisms«, der bereits 1924 argumentiert, daß der Begriff ›Romantik‹ im Plural gebraucht werden sollte, um die Illusion von Einheit und Kohärenz der Epoche zu vermeiden (in: *PMLA* 39 (1924), S. 229–253).

¹⁷ Vgl. dazu René Wellek, »The Concept of Romanticism in Literary Scholarship«. In: *Concepts of Criticism*. Yale 1963, S. 147–172 und Meyer Howard Abrams, *Natural Supernaturalism. Tradition and Revolution in Romantic Literature*. New York, London 1973.

¹⁸ Jerome McGann, »Rethinking Romanticism«. In: McGann, *Byron and Romanticism*. Hrsg. von James Soderholm. Cambridge 2002, S. 236–255, hier S. 248. [zuerst in *English Literary History* 59 (1992)].

zur nachfolgenden Literatur ab 1815 würde aber weiterhin kaum Beachtung geschenkt.¹⁹

Von komparatistischer Seite gibt es nur wenige Versuche, diesen Zeitraum vergleichend in den Blick zu nehmen, was angesichts der reichhaltigen Sekundärliteratur zur europäischen Romantik verwundern mag, nach der Kenntnisnahme der unübersichtlichen Situation in den einzelnen Nationalliteraturen jedoch nicht weiter überrascht. Dennoch besteht das Desiderat einer europäischen Perspektive. Zurecht klagt Silvio Vietta ein, daß die »europäische Vernetzung des modernen Ästhetikdiskurses« viel zu wenig erforscht sei, im Vergleich zur »Entwicklung der einzelnen Nationalliteraturen«.²⁰ Auch Hans Robert Jauß schreibt schon 1970 über die Literatur der 1830er Jahre, daß der »Blickzwang der Nationalliteraturen und ihrer vermeintlich autochthonen Entwicklungsgesetze« die Forschung daran gehindert habe, »die übergreifenden Tendenzen dieser neuen literarischen Epoche zu untersuchen«.²¹ Während Jauß aber erst ab Ende der 1820er Jahre, vor allem hinsichtlich der französischen Literatur seit Victor Hugos *Préface de Cromwell*, von der »Juli-Revolution« in der Literatur spricht, kann mit Verweis auf Texte Byrons festgehalten werden, daß ähnliche Strukturen und Problemstellungen schon zu einem früheren Zeitpunkt auftreten und somit in keinem direkten kausalen Verhältnis zur französischen Juli-Revolution von 1830 stehen. Auch Wolfgang Bunzel, Peter Stein und Florian Vaßen kommen aus anderer Perspektive zu dem Ergebnis, daß »die Juli-Revolution die deutschen Intellektuellen nicht automatisch politisiert und dazu angeregt [habe], engagierte Literaturkonzepte zu entwickeln, sondern sie diene im wesentlichen als geeigneter Bezugspunkt für eine Gruppe von jungen Schriftstellern, um die eigene ästhetische und politische

¹⁹ Vgl. McGann, »Rethinking Romanticism«, S. 247. Dieser Zusammenhang wird für die deutschsprachige Literatur in der germanistischen Literaturwissenschaft seit einiger Zeit mehr in den Blick genommen, wie etwa in dem bereits genannten Band von Bunzel/Stein/Vaßen (Hrsg.), *Romantik und Vormärz*. Siehe darin vor allem die Einführung der Herausgeber: »Romantik« und »Vormärz« als rivalisierende Diskursformationen der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, S. 9–46.

²⁰ Silvio Vietta/Dirk Kemper, »Einleitung«. In: Vietta/Kemper (Hrsg.), *Ästhetische Moderne in Europa. Grundzüge und Problemzusammenhänge seit der Romantik*. München 1998, S. 1–55, hier S. 1. Vietta läßt zwar die ästhetische Moderne in der (Früh-)romantik beginnen, argumentiert dann aber an der Problematik der Sattelzeit vorbei, wenn er davon ausgeht, daß »erst die literarische Produktion des 20. Jahrhunderts die in der Frühromantik vorgedachte Programmatik« einlöse (Vietta/Kemper, »Einleitung«, S. 9).

²¹ Hans Robert Jauß, »Das Ende der Kunstperiode – Aspekte der literarischen Revolution bei Heine, Hugo und Stendhal«. In: Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a.M. 1970, S. 107–143. Auch Jörg Schönert schlägt vor, den »literarischen Wandel im Prozeß der gesellschaftlichen Modernisierung darzustellen«, was »einen systematisch anzulegenden Vergleich zwischen Konstellationen und Prozessen in den entsprechenden Nationalliteraturen« erlaube. (»Gesellschaftliche Modernisierung und Literatur der Moderne«. In: *Zur Terminologie der Literaturwissenschaft. Akten des IX. Germanistischen Symposions der DFG*. Hrsg. von Christian Wagenknecht. Stuttgart 1989, S. 393–413, hier S. 399 u. 398).

Position zu stärken und zu legitimieren.«.²² Neben anderen politischen und kulturellen Faktoren ist vor allem auch der kritisch-reflexive Bezug zur ›Diskursformation Romantik‹ für die Literatur des Zeitraums von Bedeutung. Den Bezug der Literatur der 1820er, 30er und 40er Jahre zur Romantik betont auch Virgil Nemoianu, dessen wichtige und materialreiche Studie *The Taming of Romanticism* einen der wenigen komparatistischen Versuche darstellt, die Literatur Deutschlands, Englands, Frankreichs und Osteuropas in der Zeit von ca. 1820–1840 zu untersuchen. Nemoianu, der sich auf den Begriff des ›Biedermeier‹ bezieht, der von Paul Kluckhohn, Julius Wiegand, Günther Weydt und Wilhelm Bietak in den 1920er und 30er Jahren als literarische Epochenbezeichnung eingeführt wurde, schreibt demgemäß: »wherever some kind of high romanticism flourished, it was followed by something resembling Biedermeier discourse and mentality«.²³ Das Problem von Nemoianus Ansatz für die vorliegende Untersuchung liegt darin, daß er die Geisteshaltung der Epoche des ›Biedermeier‹, in Anlehnung an die Ergebnisse von Sengles Untersuchung *Biedermeierzeit*, als von Angst und Unsicherheit dominiert sieht. Charakteristikum des Zeitraums sei, Nemoianu zufolge, die ›Zähmung‹ (taming) des hochromantischen Paradigmas:

The insecurity created by the vast upheavals of revolution and imperial wars led to doubts about the solidity of the ensuing Restoration [...]. The need to seek refuge in the coziness of home and hearth, garden and family follows naturally, and the wish to proclaim a soothing reform of social and national arrangements is equally escapist and angst-ridden. [...] The feeling of a drastically endangered existence in some ways caused and in some ways was the effect of the rejection of the visionary, all-integrating, titanic claims of high romanticism and led to a partial return to eighteenth-century attitudes.²⁴

Nemoianu präsentiert das Verhältnis zwischen Aufklärung, Romantik und Biedermeier als eine ›natürliche‹ Geschichte von Aufstieg und ›titanischer‹ Größe, auf die der Fall und eine teilweise Rückkehr zu vorherigen Anschauungen erfolge. Diese Form zyklisch argumentierender Geschichtsmodelle hat McGann in seiner bedeutenden Untersuchung *The Romantic Ideology* kritisch als Übernahme organistischer Argumentationsmodelle der Romantik in die Literaturwissenschaft beleuchtet.²⁵

Die Unsicherheit in der Beschreibung des auf die Romantik folgenden Zeitraums und der Beziehungen zwischen den beiden Epochen ist charakteristisch

²² Bunzel/Stein/Vaßen, »Romantik‹ und ›Vormärz‹«, S. 11f.

²³ Virgil Nemoianu, *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*. Cambridge/Massachusetts, London 1984, S. 2.

²⁴ Nemoianu, *The Taming of Romanticism*, S. 6.

²⁵ Siehe dazu Jerome J. McGann, *The Romantic Ideology. A Critical Investigation*. Chicago, London 1983.

für die meisten europäischen Nationalphilologien. So schreibt etwa der Slavist Thomas Grob über die Lage in der russischen Literaturwissenschaft:

Die russische Literatur der 1830er Jahre scheint sich einer literaturgeschichtlichen Bestimmung weitgehend zu entziehen. Kaum je wird dieses Jahrzehnt im Übergangsbereich zwischen Romantik und Realismus als Phase der literarischen Entwicklung in seiner eigenen Spezifik betrachtet [...]. In literaturgeschichtlichen Darstellungen wird das Jahrzehnt schon mangels Alternativen durchwegs der Romantik zugeschlagen, auch wenn abstrakt auf eine Übergangszeit rekurriert wird.²⁶

Grob unternimmt es, die russische Literatur der Übergangszeit am Ende der Romantik in Anlehnung an den Begriff der ›Postmoderne‹ als ›Postromantik‹ zu charakterisieren, die er – Jauß' Ansatz vergleichbar – allerdings auf die 1830er Jahre beschränkt.²⁷ Für Grob »bildet das zweischneidige Bezogen-sein des Späteren auf das Frühere in seiner Ambivalenz von Zugehörigkeit und distanzierterem Rückblick geradezu die ›Essenz‹ der Postepoche«. ²⁸ Zwar ist mit dem Konstatieren einer »Postepoche« zunächst nur ein negatives Verhältnis ausgedrückt und noch nicht das Spezifikum, das Neue dieses Zeitraums beschrieben. Es gelingt Grob jedoch über die neue Perspektivierung den spielerischen, dekonstruktiven Charakter der Texte dieses Zeitraums, hier am Beispiel der Metafiktionalität und Phantastik von Osip Senkovskij, zu fokussieren und in den Vordergrund zu rücken. Grob zufolge sei die »Pluralisierung der Dominanten [...] nicht gleichzusetzen mit mangelndem Eigencharakter«. ²⁹

Auch Byrons und Heines ›postromantische‹ Texte weisen Merkmale der Theatralität und der Maskerade, des Metafiktionalen und Zitathaften auf. Wie in dieser Untersuchung anhand ausgewählter Texte, die zwischen 1815 und 1830 entstanden sind, gezeigt werden soll, besitzen diese performativen und textüberschreitenden Aspekte bei beiden Autoren auch eine politische Dimension, die sie kritisch gegen die Literatur und Ästhetik der Romantik richten. Auch wenn hier nicht das Ziel verfolgt wird, einen weiteren Epochenbegriff einzuführen, erweist sich der Begriff des ›Postromantischen‹ für eine komparatistische Arbeit als förderlich, da mit ihm, jenseits von etablierten Epochenordnungen, die durch die Besonderheiten der verschiedenen Nationalliteraturen bedingt sind, eine europäische Dimension des Zeitraums herausgearbeitet

²⁶ Thomas Grob, »Metafiktionalität, Nullpunkt und Melancholie. Osip Senkovskijs ›Phantastische Reisen des Baron Brambeus‹ am ›Ende‹ der Romantik«. In: Christine Gözl/Anja Otto/Reinhold Vogt (Hrsg.), *Romantik – Moderne – Postmoderne*. Frankfurt a.M. u.a. 1998, S. 71–102, hier S. 71f.

²⁷ Siehe auch Thomas Grob, *Russische Postromantik. Epochenkrise und Metafiktionalität in der Prosa der 1830er Jahre und das Problem der literaturhistorischen Modellierung*. Ms. Habilitationsschrift, Universität Konstanz 2002.

²⁸ Grob, »Metafiktionalität, Nullpunkt und Melancholie«, S. 88.

²⁹ Grob, »Metafiktionalität, Nullpunkt und Melancholie«, S. 74.

werden kann.³⁰ Dabei korrespondiert die Offenheit des Begriffs zugleich mit einem Charakteristikum der Übergangsphase zwischen 1815 und 1848: dem Umstand, daß die Normen der ›Kunstperiode‹ größtenteils verabschiedet werden, aber noch keine neue, positive Norm gesetzt ist. Darin liegt der Krisencharakter und zugleich auch die ›Modernität‹ des Zeitraums begründet.³¹

Angesichts der generellen Problematik von Epochenzuschreibungen stellt sich die Frage nach dem Sinn von epochenspezifischen Überlegungen. Trotz aller kulturwissenschaftlichen Problematisierungen besitzen Epochenbegriffe jedoch einen heuristischen Wert.³² Zugleich eignet Epochenkonstruktionen eine ungeheure diskursformatorische Kraft, die in einem engen Wechselverhältnis mit Prozessen der Kanonbildung steht. Gerade wegen der Bedenken gegen die Macht etablierter oder starrer Epochenbegriffe ist es daher notwendig, sie zu hinterfragen und neue Perspektiven zu wählen. Die in der vorliegenden Arbeit untersuchten Texte von Byron und Heine sind zwar nicht gefährdet, aufgrund von Epochenkonstrukten in Vergessenheit zu geraten. Spezifische Merkmale ihrer Texte werden jedoch durch zu schnelle Zuordnungen zu etablierten Epochenkonstrukten dem Blick entzogen. Demgegenüber versucht diese Arbeit durch verschiedene Perspektivierungen – sowohl auf die Makrostruktur (Sattelzeit, Moderne) als auch auf die Mikrostruktur der Epoche (Romantik, Junges Deutschland, Vormärz) –, eine spezifische postromantische Schreibweise der Autoren auszuleuchten.³³

³⁰ Interessant ist in diesem Zusammenhang die komparatistische Untersuchung von Franziska Schmitt, die deutsche und englische Texte der Romantik im Hinblick auf den Aspekt des Fragmentarischen betrachtet und für Byrons Ausnahmestellung unter den Romantikern auch den Begriff des ›Postromantischen‹ verwendet. Sie kommt in bezug auf Byrons Versepos *Don Juan* zu dem Ergebnis, daß das »völlige Fehlen jeder Teleologie [...], jedenfalls im Vergleich mit der Frühromantik, geradezu als postromantisch betrachtet werden« könne. Die Einschränkung auf den Vergleich zu den deutschen Romantikern, die sie vornimmt, überrascht insofern, als sie schon an früherer Stelle betont, daß alle Romantiker, englische und deutsche, mit »Ausnahme von Byron [...] eine Totalität als prä- oder parasubjektive Einheit, die dem reflexiven Bewußtsein nicht verfügbar ist«, postulieren (Franziska Schmitt, ›Method in the Fragments‹. *Fragmentarische Strategien in der englischen und deutschen Romantik*. Trier 2005, S. 370 u. 311).

³¹ Günter Oesterle, der auf den experimentellen Charakter der Texte dieses Zeitraums hinweist, spricht von »kühnen literarischen, die Innovationen der Wissenschaften aufgreifenden Experimente[n]« (Günter Oesterle, »Zum Spannungsverhältnis von Poesie und Publizistik unter dem Vorzeichen der Temporalisierung«. In: Bunzel/Stein/Vaßen (Hrsg.), S. 199–211, hier S. 199). Vgl. in diesem Kontext auch die Arbeit von Gustav Frank, *Krise und Experimente. Komplexe Erzählttexte im literarischen Umbruch des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden 1998.

³² Vgl. dazu auch Christoph Bode, der den Konstruktcharakter des Epochenkonzepts ›Romantik‹ hervorhebt, ihm aber trotz aller Heterogenität einen Erkenntniswert zuspricht. Denn das Konstrukt ›Romantik‹ trage zu einer Fokussierung der Diskussionen bei und lasse im Hinblick auf eine europäische Romantik Ähnlichkeiten und Unterschiede erst erkennbar werden (Bode, »Europe«, S. 126f.).

³³ Für die Unterscheidung zwischen einer literarischen Epoche der Moderne, welche die Zeit um 1900 (Mikroepoche) bezeichnet und einem Makroepochenbegriff ›Moderne‹, der den Langzeitzusammenhang von ca. 1750 bis in die Gegenwart beschreibt vgl. Silvio Vietta, *Die*

2. ›Übergänge‹ im Selbstbewußtsein der Epoche

Zur Liste der Kennzeichen, die in der Forschung zur Beschreibung von Modernität ab 1800 dienen, gehört die Rede von ›Transitorität‹ und vom ›Übergang‹.³⁴ Im folgenden Kapitel soll gezeigt werden, wie das Epochenbewußtsein die Rede vom Übergang bereits selbst hervorbringt und sich selbst als transitorisch begreift, was in ein anhaltendes Krisenempfinden mündet. Um den historischen Zusammenhang der Rede vom ›Übergang‹ darzustellen, richtet sich der Blick zunächst auf den diskurs- und mentalitätsgeschichtlichen Hintergrund der zeitgenössischen Rede vom ›Übergang‹ und dem Empfinden einer Krise, also auf den größeren literarischen und soziokulturellen Zusammenhang von Modernität und Modernisierung der sogenannten Sattelzeit, die Reinhart Koselleck von ca. 1750 bis 1830 datiert.³⁵ Um den spezifischen Schwellencharakter des Zeitraums zwischen 1815 und 1848 präziser zu bestimmen, wird der politische und literarisch-ästhetische Kontext des Schwellenbewußtseins der Sattelzeit hinsichtlich einer radikalen Veränderung des Zeitbewußtseins näher dargestellt. Dabei wird sich zeigen, daß der Topos der Krise und des Übergangs sich bereits früh im Selbstbewußtsein dieses Langzeitzusammenhangs, der von gesellschaftlichen, politischen, sozialen, ökonomischen und ästhetisch-kulturellen Umbrüchen gleichermaßen gekennzeichnet ist, herausbildete. Daran anschließend (Kap. I.3) wird die Übergangsposition der Poetik von Byrons und Heines Texten im Fokus stehen im Hinblick auf postromantische Verschiebungen innerhalb des Modernisierungstheorems der früheren zur späteren Phase der Sattelzeit.

literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart 1992, S. 33ff. und Vietta/Kemper (Hrsg.), *Ästhetische Moderne in Europa*, S. 17ff. sowie den zusammenfassenden Aufsatz von Dirk Kemper: »Moderneforschung als literaturwissenschaftliche Methode«. In: *Das Wort. Germanistisches Jahrbuch GUS* (2003), S. 161–202.

³⁴ Vgl. Britta Herrmann/Barbara Thums, »Einleitung«. In: Herrmann/Thums (Hrsg.), *Ästhetische Erfindung der Moderne? Perspektiven und Modelle 1750–1850*, Würzburg 2001, S. 7–26, hier S. 7.

³⁵ Den Begriff der »Sattelzeit« führt Koselleck ein in der Einleitung zu *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*. Hrsg. von Otto Brunner/Werner Conze/Reinhart Koselleck. Bd. 1, Stuttgart 1972, S. XIII–XXVII, hier S. XV. Auf die Modernität dieses Zeitraums wurde in der Forschung der letzten drei Jahrzehnte wiederholt hingewiesen. Hier sei nur auf die Sammelbände von Dieter Bänisch (Hrsg.), *Zur Modernität der Romantik*. Stuttgart 1977 und Ernst Behler (Hrsg.), *Die Aktualität der Frühromantik*. Paderborn u.a. 1987 verwiesen.

2.1. Übergänge (I): Zeitbewußtsein um 1800. Die Französische Revolution und das Zerschneiden des Kontinuums von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft

Als Übergangsperiode stellt sich die Sattelzeit nicht nur für den reflektierenden (Literar-)Historiker dar, sondern auch im geschichtlichen Selbstverständnis der Zeitgenossen wurde der transitorische Charakter der Gegenwart immer wieder betont und reflektiert. Georg Wilhelm Friedrich Hegel schrieb bereits 1807 in seiner »Vorrede« zur *Phänomenologie des Geistes*, es sei »nicht schwer zu sehen, daß unsere Zeit eine Zeit der Geburt und des Übergangs zu einer neuen Periode ist.«³⁶

Das Bewußtsein der Zeitgenossen, an einer epochalen Wende zu stehen, ist eng verknüpft mit dem Ereignis der Französischen Revolution. Einer der deutschen Augenzeugen der Revolution, Joachim Heinrich Campe, der seine Erlebnisse in Frankreich unmittelbar dokumentierte und als *Briefe aus Paris zur Zeit der Revolution geschrieben* veröffentlichte, stellte die herausragende Bedeutung der Revolution für die eigene Epoche heraus, indem er sie als »eins der größten politischen Schauspiele, welche die Welt in neuern Zeiten gesehen hat« kennzeichnet.³⁷ Gegen Ende des 18. Jahrhunderts prägten aber nicht nur die politisch brisanten Ereignisse in Frankreich die Gesellschaft und das öffentliche Leben, sondern auch die zum Teil damit einhergehenden soziokulturellen Veränderungen, wie der Zerfall der Ständegesellschaft, der rasante Bevölkerungsanstieg, die Veränderung der Kommunikationsstrukturen und nicht zuletzt das stete ökonomische Wachstum, das auf die in Großbritannien

³⁶ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Bd. 3. In: *Werke*. 20 Bde. Auf der Grundlage der *Werke* von 1832–1845 neu ed. Ausgabe. Red. Eva Moldenhauer/Karl Markus Michel, Frankfurt a.M. 1970, S. 18.

³⁷ Joachim Heinrich Campe, *Briefe aus Paris zur Zeit der Revolution geschrieben*. In: *Die Französische Revolution. Berichte und Deutungen deutscher Schriftsteller und Historiker*. Hrsg. von Horst Günther. Frankfurt a.M. 1985, S. 10. [In Buchform zuerst 1790 veröffentlicht]. Die Verunsicherung der Zeitgenossen, wie das Ereignis der Revolution im Geschichtsverlauf zu interpretieren sei, spiegelt sich in den unterschiedlichen Deutungsarten, auf die Friedrich Schlegel neun Jahre später in den *Athenäumsfragmenten* noch zurückkommt, wobei auch er auf die Metapher des Schauspiels rekurriert: »Man kann die Französische Revolution als das größte und merkwürdigste Phänomen der Staatengeschichte betrachten, als ein fast universelles Erdbeben, eine unermessliche Überschwemmung in der politischen Welt; oder als ein Urbild der Revolutionen, als die Revolution schlechthin. Das sind die gewöhnlichen Gesichtspunkte. Man kann sie aber auch betrachten als den Mittelpunkt und den Gipfel des französischen Nationalcharakters, wo alle Paradoxien desselben zusammengedrängt sind; als die furchtbarste Grotteske des Zeitalters, wo die tiefstsinngigsten Vorurteile und die gewaltsamsten Ahnungen desselben in ein graues Chaos gemischt, zu einer ungeheuren Tragikomödie der Menschheit so bizarr als möglich verwebt sind.« (Schlegel, KSA II, S. 247f.) Zur Schauspielmetapher im Kontext der Französischen Revolution vgl. Gerhard Kurz, »Mythisierung und Entmythisierung der Revolution. Die Französische Revolution als Schauspiel der Geschichte«. In: Dietrich Harth/Jan Assmann (Hrsg.), *Revolution und Mythos*. Frankfurt a.M. 1992, S. 128–145.

bereits um 1750 einsetzende Industrialisierung zurückzuführen ist.³⁸ So betont auch Marilyn Butler in ihrer Studie *Romantics, Rebels and Reactionaries*, in der sie die Kontexte der englischen Literatur für den Zeitraum von 1760–1830 untersucht, daß zwar die politische Veränderung in Form der Französischen Revolution das deutlichste Zeichen des Wandels und Übergangs darstellte, aber die industrielle Revolution zusammen mit dem enormen Bevölkerungswachstum und der Ausweitung von Industrie und Handel eine in ihren Auswirkungen mindestens ebenso große Umwälzung darstellte.³⁹

Unter dem Eindruck eines immer schnelleren Wandels im gesellschaftlich-sozialen, politischen und ökonomischen Bereich gehörte, so Koselleck, spätestens seit 1815 »das Bewußtsein der Übergangszeit zur allgemeinen Erfahrung der europäischen Völker.«⁴⁰ Das deutsche Wort ›Übergang‹ löst sich um 1800 aus der vorwiegend räumlichen semantischen Verwendung hin zu einer temporalen, die nicht mehr nur einen Punkt in der Zeit, sondern – vergleichbar mit dem Bedeutungswandel des Begriffs ›Epoche‹ von Halte- bzw. Zeitpunkt zu Zeitabschnitt⁴¹ – einen längeren Zeitraum markiert. Diese Bedeutung wird betont in den zahlreichen Kompositabildungen wie ›Übergangsepoche‹, ›Übergangsstadium‹, ›Übergangserscheinung‹ oder ›Übergangsperiode‹, die seit dem Ende des 18. Jahrhunderts geläufig wurden.⁴²

Bemerkenswert ist, daß diese Beobachtung in ganz ähnlicher Weise auch für den englischen Sprachraum gemacht werden kann. Während das einschlägige *Oxford English Dictionary* für die Zeit vor 1800 eine Verwendung des Wortes ›transition‹ vor allem in der Rhetorik und Musik nachweist, finden sich allgemein Komposita mit ›transition‹ und besonders solche Zusammensetzungen, die einen Übergangszeitraum ausdrücken, wie ›transition period‹, ›transition state‹ oder ›transition stage‹, erst nach 1800.⁴³ Ein Eintrag im

³⁸ Vgl. Walter Demel, »Der Prozeß der Modernisierung der Gesellschaft: Französische Revolution, Industrialisierung und sozialer Wandel«. In: Vietta/Kemper (Hrsg.), *Ästhetische Moderne in Europa*, S. 71–95.

³⁹ Vgl. dazu auch Marilyn Butler, *Romantics, Rebels and Reactionaries. English Literature and its Background 1760–1830*. Oxford 1981, S. 4.

⁴⁰ Reinhart Koselleck, »Neuzeit. Zur Semantik moderner Bewegungsbegriffe«. In: Koselleck (Hrsg.), *Studien zum Beginn der modernen Welt*. Stuttgart 1977, S. 264–299, hier S. 285.

⁴¹ Vgl. den Artikel von Manfred Riedel, »Epoche, Epochenbewußtsein«. In: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Hrsg. von Joachim Ritter. Bd. 2, Basel 1972, Sp. 596–599 und Burkhardt Steinwachs, »Was leisten (literarische) Epochenbegriffe?«, S. 313.

⁴² Vgl. den Eintrag »Übergang« in: *Deutsches Wörterbuch* von Jacob und Wilhelm Grimm. Bearb. von Victor Dollmayr und der Arbeitsstelle des Deutschen Wörterbuchs. München 1999 [Fotomechan. Nachdruck der Erstausgabe 1936–1971; Neudruck in 33 Bänden], Bd. 23, Sp. 245–250, bes. Sp. 248–250.

⁴³ *The Oxford English Dictionary. Second edition*. Bearbeitet von John A. Simpson u. Edmund S. C. Weiner. Oxford 1989, Bd. 18, S. 407. Dies belegt auch Samuel Johnsons Wörterbuch von 1755, in dem unter dem Eintrag ›transition‹ die Bedeutung von ›Zeitraum‹ noch nicht vorkommt und keine Kompositabildungen mit ›transition‹ erwähnt werden. Samuel Johnson, *A Dictionary of the English Language: in which the Words are deduced from their Origin*

OED (James Tait: *Mind in Matter*, 1884) belegt, daß noch Ende des 19. Jahrhunderts ›transition-stages‹ im Kontext der Beschreibung der Revolutionäre thematisiert wurden, und macht so den ausdrücklichen Zusammenhang zwischen ›Übergang‹ und ›Revolution‹ im Empfinden der Zeitgenossen und im gesamten 19. Jahrhundert explizit.⁴⁴ Auf die Verbindung zwischen der neuen Zeitwahrnehmung und den Ereignissen der Französischen Revolution verweist auch Hans Ulrich Gumbrecht in seinem Lexikonbeitrag »Modern, Modernität, Moderne« in dem Standardwerk *Geschichtliche Grundbegriffe*. Bei den französischen Revolutionspolitikern – so Gumbrecht – erwuchs »aus der sich überstürzenden Abfolge der politischen Umwälzungen die neue geschichtliche Erfahrung, daß die eigene Zeit nur vorbereitender Durchgang zur Zukunft sei.«⁴⁵ Als Folge der anhaltenden Konfrontation mit politischen und sozialen Veränderungen wurde die Gegenwart im Epochenbewußtsein zunehmend zu einem Provisorium, einer Zwischenzeit zwischen dem Ende der alten und dem Beginn einer neuen Zeit. Die vielfältigen, sich überstürzenden Prozesse des Wandels, die alle Lebensbereiche seit dem Ende des 18. Jahrhunderts erfaßten und nicht selten mit starker Verunsicherung einhergingen, beschreibt Koselleck als Phänomen der Dynamisierung und Beschleunigung, das sich in der Verkürzung der »Ereignis- und Erfahrungsfristen« äußerte.⁴⁶

Die Wahrnehmung der Gegenwart als Zeit der Krise und des Übergangs korreliert also mit dem Erlebnis einer zunehmenden Beschleunigung der Zeit, das sich in der zweiten Hälfte der Sattelzeit noch verstärkte. So schreibt Ernst Moritz Arndt 1806 über den Geist der neuen Zeit: »Die Zeit ist auf der Flucht [...]. Ungeheure Dinge sind geschehen, große Verwandlungen hat die Welt still und laut, im leisen Schritt der Tage und in den Orkanen und Vulkanen der Revolutionen erlitten; Ungeheures wird geschehen, Größeres wird verwandelt werden.«⁴⁷ Die Geschwindigkeit, in der sich die Relationen von alt und neu verschoben, ließ das Zeit- und Traditionskontinuum von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft ins Wanken geraten.⁴⁸ Die Orientierung an der Vergangenheit wird durch den Blick nach vorne abgelöst, den Blick in eine »offene

nals, illustrated in their different Significations by Examples from the best Writers. London 1983 [photomechanischer Nachdruck der Ausgabe London 1755], o. S.

⁴⁴ Vgl. *The Oxford English Dictionary*, Bd. 18, S. 407.

⁴⁵ Hans Ulrich Gumbrecht, »Modern, Modernität, Moderne«. In: *Geschichtliche Grundbegriffe*. Bd. 4, Stuttgart 1978, S. 93–131, hier S. 103.

⁴⁶ Koselleck, »Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit«, in: Reinhart Herzog/Reinhart Koselleck (Hrsg.), *Epochenschwelle und Epochenbewußtsein*. München 1987 (= Poetik und Hermeneutik; Bd. XII), S. 269–282, hier S. 280.

⁴⁷ Ernst Moritz Arndt, *Der Geist der Zeit*. Hrsg. von Heinrich Meisner. Leipzig 1908, Bd. I, S. 49.

⁴⁸ Vgl. Reinhart Koselleck »Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt«. In: Koselleck, *Vergangene Zukunft*, S. 176–207, bes. S. 199.

Zukunft«, die sich in der Erwartung der Zeitgenossen durch ihre Neuartigkeit definiert.⁴⁹

Auch der Bedeutungsgehalt des Wortes ›revolution‹ unterliegt einer entscheidenden Veränderung, die symptomatisch für den Wandel des Zeitbewußtseins am Ende des 18. Jahrhunderts ist. In der deutschen wie in der englischen Sprache entstammt der Begriff ›Revolution‹ dem Bereich der Astronomie. In diesem Kontext, wie auch in religiösen oder wissenschaftlichen (wie zum Beispiel geologischen) Verwendungsweisen steht das Wort ›Revolution‹ für die Rückkehr zu einem Anfangspunkt nach einer ganzen Umdrehung (von lat. *revolutio*, ›das Zurückwälzen‹). In der Bedeutung von ›Wiederkehr‹, ›Rückkehr‹ und ›Wiederholung‹ assoziiert der Begriff Kreisläufigkeit, was konträr zu der modernen Verwendung steht, die sich seit der Französischen Revolution durchsetzte. Der neue Sinn von ›Revolution‹ in Geschichte und Politik wurde allmählich im Kontext der Geschichtsphilosophie der Aufklärung dominant und beinhaltete die Vorstellung von einem langfristigen Wandel, die Ablösung der Vergangenheit und die Ausrichtung auf eine andersartige, utopische Zukunft.⁵⁰

Die Tatsache, daß die Kontinuität mit der Vergangenheit und ihren Autoritäten immer stärker verloren ging, rief aber auch vehemente Gegner auf den Plan, die versuchten, sich dem Wandel und der Modernisierung der Gesellschaft entgegenzustellen. Einer der ausgeprägtesten Gegner der ›neuen‹ Zeit war der konservative Politiker und Theoretiker Edmund Burke. Seine berühmte Schrift *Reflections on the Revolution in France* von 1790 stellt eines der frühesten Dokumente negativer Reaktionen in England auf die französische Volkserhebung dar und löste unmittelbar eine Flut von Gegenreaktionen aus wie Mary Wollstonecrafts *A Vindication of the Rights of Men, in a Letter to the Right Hon. Edmund Burke; occasioned by his Reflections on the Revolution in France* (1790), William Godwins *Enquiry Concerning Political Justice and its Influence on Morals and Happiness* (1793) oder Tom Paines *The Rights of Man* (1791/92).⁵¹ Burke bekämpft in seiner polemischen Abhandlung die Französische Revolution, gerade weil er sie für den Verlust von Tradition verantwortlich macht und eine ähnliche Entwicklung für die englische Nation zu verhindern sucht. Zu diesem Zweck beschwört er Loyalität und Treue zur alten gewachsenen, organischen Ordnung der Nation mit der Trope des *pars pro toto*: Der Staat erscheint als große Familie, mit dem Monarchen als Vater an der Spitze.

⁴⁹ Koselleck, »Das achtzehnte Jahrhundert als Beginn der Neuzeit«, S. 280.

⁵⁰ Vgl. dazu Reinhart Koselleck, »Revolution. Rebellion, Aufruhr, Bürgerkrieg«. In: *Geschichtliche Grundbegriffe*. Bd. 5, Stuttgart 1984, S. 653–788, hier S. 714ff. So betrachten viele der politischen Schriften, die im Anschluß an die Französische Revolution entstanden, wie etwa William Godwins *Enquiry Concerning Political Justice* von 1793, die Gegenwart nicht mehr als Endpunkt der Vergangenheit, sondern als Durchgangsstadium hin zu einem Zeitalter utopischer Erfüllung.

⁵¹ Vgl. dazu die Textsammlung und den einführenden Essay von Marilyn Butler (Hrsg.), *Burke, Paine, Godwin and the Revolution Controversy*. Oxford 1984.

Burkes Perspektive kann als Fixierung auf die Vergangenheit beschrieben werden, insofern er in nostalgischer Rückwendung das Mittelalter verklärt und die moralischen und nationalen Werte des Rittertums rühmt, um sein Ideal eines hierarchisch geordneten Staates zu verteidigen.

Seine Bemühungen, die Tradition zu bewahren, sind aber bereits Symptom ihres Verlustes und sichtbares Zeichen des Umbruchs. In seiner negativen Vision vom Beginn einer moralisch verarmten Zeit durch die Zerstörung des Traditionskontinuums konstatiert auch er den Übergang von einer alten in eine neue Zeit. Sechs Jahre nach dem Erscheinen der *Reflections* artikuliert Burke in dem Pamphlet *A Letter to a Noble Lord* (1796) nochmals in besonders eindringlicher und bewusst irrationaler, gegenaufklärerischer Sprache seinen Standpunkt in der Revolutionsdebatte. Das Bedrohliche und Verstörende an der Revolution sei – so heißt es dort –, daß ihre Akteure »left nothing, no nothing at all *unchanged*«. ⁵² Burke lehnt das auf Innovation basierende Neue ab, was in der Formulierung »[t]o innovate is not to reform« anklingt. Diese Bemerkung erläutert er wie folgt: »It was then not my love, but my hatred to innovation, that produced my Plan of Reform. Without troubling myself with the exactness of the logical diagram, I considered them as things substantially opposite«. ⁵³ Das Wort ›Innovation‹ beinhaltet ethymologisch *novus*, also ›neu‹, und wird schon bald zusammen mit den Schlagwörtern ›Überbietung‹ und ›Innovationsdruck‹ zu einem der dominanten Kennzeichen der Moderne. Während ›innovate‹ folglich ›neu machen‹ oder ›verändern‹ bedeutet und den Revolutionären zugeschrieben wird, sieht Burke seine Position als Reformierender, da er das Traditionskontinuum zu bewahren versucht und gewaltsame Veränderungen ablehnt, wie die Umkehrung der etablierten Ordnung und die Auflösung tradierter Werte in der Französischen Revolution. Die grundsätzliche Opposition, auf die Burke durch sein Gegensatzpaar ›Innovation‹ – ›Reform‹ abzielt, ist die zwischen Chaos und Anarchie auf der einen Seite und Form, Gesetz und Ordnung auf der anderen. Die Bedeutung des Wortes ›reform‹, das als Wortstamm ›Form‹ ja schon enthält und bis heute den paradigmatischen Gegensatz zur Revolution bildet, ist dementsprechend nicht ›neu machen‹ wie in ›innovate‹, sondern ›besser machen‹, was die Kontinuität zur Vergangenheit und zu den Vorgaben der Tradition betont. Um das bestmögliche Verhältnis zwischen Vergangenheit und Gegenwart sowie Individuum und Staat bildlich zu fassen, rekurriert Burke auf die relativ junge Metapher des Organismus, die für ihn Kontinuität, innere Notwendigkeit, Gesetzmäßigkeit und sinnvolles Zusammenspiel zwischen Teil und Ganzem, Individuum und Staat bedeutet. ⁵⁴

⁵² Butler (Hrsg.), *Burke, Paine, Godwin*, S. 51.

⁵³ Butler (Hrsg.), *Burke, Paine, Godwin*, S. 51.

⁵⁴ Im deutschsprachigen Raum wird das Modell des Organismus in den Schriften Johann Gottfried Herders als Opposition zu der aufklärerischen Metapher von der Maschine eingeführt. Für Manfred Engel ist Herders Organismuskonzept Ausdruck eines »*metaphorologischen*

So ist die zentrale These in Burkes revolutionskritischen Schriften, daß nur in der Monarchie die organische Nation verwirklicht werden könne. Burkes Kritik an der Revolution kann als Ausdruck des Widerstands gegen die ›neue Zeit‹ gesehen werden, die von Innovation und Orientierung an der Zukunft geprägt ist. In deutlicher Opposition zu dem neuen Zeitbewußtsein klagt Burke im Modell des Organismus und im Bild des Staates als Familie die Kontinuität mit der Vergangenheit ein.⁵⁵

2.2. Übergänge (II): Die Kategorie der Gegenwart und die deutsche ästhetische Debatte um 1800 vor dem Hintergrund der französischen *Querelle des Anciens et des Modernes*

Auch in der ästhetischen Debatte vollzieht sich seit der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich ein Übergang von der Bezogenheit auf die Autorität der Vergangenheit und ihre ästhetischen Normen hin zu einer Orientierung an der Zukunft bzw. an den zukünftigen Generationen.⁵⁶ Die Frage nach der überzeitlichen Gültigkeit antiker Normen war bereits Gegenstand der *Querelle des Anciens et des Modernes*, die mit Charles Perrault in Frankreich am Ende des 17. Jahrhunderts begann. Der Gedanke des Fortschritts, der in Anlehnung an die Errungenschaften in den Wissenschaften seit der Neuzeit entstand, führte zu einem neuen Verständnis des Verhältnisses zwischen Antike und Moderne. Den ›Modernen‹ zufolge verkehrte die Zunahme an Erkenntnis seit der Antike die Relation Lehrer – Schüler, die zwischen Altertum und Neuzeit herrschte.⁵⁷ Die überzeitliche Vorbildhaftigkeit der *Anciens* wurde von Perrault in seinem

Paradigmenwechsels« am Ende des 18. Jahrhunderts (Manfred Engel, *Der Roman der Goethezeit*. Bd. 1.: *Anfänge in Klassik und Romantik: Transzendente Geschichten*. Stuttgart, Weimar 1993, S. 51). Wie Herder übt auch Burke Kritik an der Aufklärung, was sich am offensichtlichsten in einem irrationalen Grundzug und der Zuwendung zum Mittelalter äußert. Die Differenzen, vor allem in der Auffassung eines idealen Staates – Herder kritisiert gerade mit dem Modell des Organismus den absolutistischen Staat Preußens als Maschine –, sind allerdings fundamental, auch wenn beide auf die Metapher des Organismus zurückgreifen.

⁵⁵ Das Bild des Staates als Familie ist auch in den Gesellschafts- und Staatstheorien der deutschen Romantiker zu finden, wie etwa in Adam Müllers *Elemente der Staatskunst* (1809) oder in Friedrich Schlegels Aufsatz *Signatur des Zeitalters* (1823). Auch wenn in Deutschland die Schriften und Fragmente von Novalis als Hintergrund für die Vorstellung vom Staat als Familie gelten, muß aus europäischer Perspektive die Bedeutung Burkes für dieses Staatsmodell hervorgehoben werden. Novalis kannte Burkes *Reflections* – sie wurden bereits 1793 von Friedrich von Gentz ins Deutsche übersetzt – und äußerte seine Faszination für dieses Buch in einem Aphorismus aus der Sammlung *Blüthenstaub* von 1798 so: »Es sind viele antirevolutionäre Bücher für die Revolution geschrieben worden. Burke hat aber ein revolutionäres Buch gegen die Revolution geschrieben« (Novalis, *Vermischte Bemerkungen und Blüthenstaub*, NS II, S. 459).

⁵⁶ Zum Aspekt der Orientierung am Urteil zukünftiger Generationen vgl. Hans Robert Jauß, »Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewußtsein der Modernität«. In: Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, S. 11–66, hier S. 34f.

⁵⁷ Vgl. Jauß, »Literarische Tradition«, S. 30.

groß angelegten Werk *Parallèle des Anciens et des Modernes* (1688–1697) in dem Bereich der Künste hinterfragt. Die Ergebnisse dieser Studie führen jedoch bei Perrault nicht dazu, wie Hans Robert Jauß betont, das Modell des Fortschritts in den Wissenschaften auch für die Künste zu behaupten, sondern vielmehr zu der Einsicht der grundsätzlichen Unvergleichbarkeit antiker und moderner Kunst aufgrund ihrer geschichtlich bedingten Unterschiedlichkeit.⁵⁸ Dieser erste Schritt zu einer historischen Interpretation antiker Kunst führte sukzessive zur Lösung von der Tradition und ihrer Autorität. Neben das Ideal des ewigen, universellen Schönen (*beau absolu*) tritt das zeitbedingte Schöne (*beau relatif*), das die Fixierung auf eine normativ gedachte Vergangenheit ablöst. Noch Baudelaires Essay *Peintre de la vie moderne* von 1859 knüpft an die in der *Querelle* gewonnene Erkenntnis der Historizität des Schönen an und betont die Dimension der Gegenwart für das Schöne. Denn das Schöne, schreibt Baudelaire in seinem Essay, sei wesentlich »ein Doppeltes«, das aus »einem ewigen, unveränderlichen Element [...] und einem relativen, von den Umständen abhängigen Element« bestehe, wie es etwa die Mode oder die Epoche darstelle.⁵⁹

Auch in der deutschen Ästhetiktheorie macht sich am Ende des 18. Jahrhunderts das neue Zeitbewußtsein, das sich unter dem Eindruck permanenter Veränderungen und Innovationen verstärkt herauszubilden begann, in einem veränderten Bewußtsein der eigenen Modernität bemerkbar. Exemplarisch zeigt sich das anhand der in europäischer Perspektive ästhetisch avancierten, fast zeitgleich entstandenen Schriften *Über naive und sentimentalische Dichtung* (1795/96) von Friedrich Schiller und *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795/97) von Friedrich Schlegel, die beide das Verhältnis zwischen antiker und moderner Dichtung näher zu bestimmen versuchten. Damit führen beide, wie Jauß in seiner wichtigen Untersuchung »Schlegels und Schillers Replik auf die ›Querelle des Anciens et des Modernes‹« darlegen konnte, in ihren Texten die Fragestellungen der *Querelle* fort.⁶⁰ Sowohl Schiller als auch Schlegel formulieren ihre ästhetische Diagnose der Moderne innerhalb einer geschichtsphilosophischen Perspektive des Progresses. Allerdings liegt ihrer historischen Betrachtung der Verschiedenheit zwischen Antike und Moderne

⁵⁸ Vgl. Jauß, »Literarische Tradition«, S. 32.

⁵⁹ Charles Baudelaire, *Der Maler des modernen Lebens*. In: *Sämtliche Werke/Briefe in acht Bänden*. Hrsg. von Friedhelm Kemp/Claude Pichois in Zus.arbeit mit Wolfgang Drost. Bd. 5: *Aufsätze zur Literatur und Kunst 1857–1860*. München, Wien 1989, S. 215. Die Verbindung von Zeitbewußtsein, Mode und Moderne beschreibt aus systemtheoretischer Perspektive Elena Esposito, *Die Verbindlichkeit des Vorübergehenden: Paradoxien der Mode* (aus dem Italienischen von Alessandra Corti). Frankfurt a.M. 2004. Zur hier beschriebenen Problematik von Wandel und Kontinuität vgl. bes. Kapitel 5: »Die Einzigartigkeit der Gegenwart«, S. 96–113.

⁶⁰ Vgl. Hans Robert Jauß, »Schlegels und Schillers Replik auf die ›Querelle des Anciens et des Modernes‹«. In: Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, S. 67–106.

ein triadisches Geschichtsmodell zugrunde, in dem die Gegenwart, vor allem bei Schlegel, als defizitärer Zustand begriffen wird, der in einer utopischen Zukunft durchschritten und überwunden werden soll. Das Ideal einer Versöhnung antik-natürlicher und modern-künstlicher Bildung, das beide Schriften verfolgen, wird bei Schiller in der Figur einer unendlichen Annäherung, bei Schlegel in einer Mischung aus Fortschritt und »plötzliche[m] Sprung« gedacht, den er von einer künftigen ästhetischen Revolution erwartete.⁶¹

In seiner Abhandlung *Über naive und sentimentalische Dichtung* gibt Schiller mit Blick auf die Idee von der Natur als »innere[r] Notwendigkeit« und »ewige[r] Einheit mit sich selbst« eine anthropologische Analyse des modernen Gegenwartsbewußtseins:⁶²

Wir sind frei, und sie [die Erscheinungen der Natur, A.B.] sind notwendig; wir wechseln, sie bleiben eins. Aber nur, wenn beides sich miteinander verbindet – wenn der Wille das Gesetz der Notwendigkeit frei befolgt und bei allem Wechsel der Phantasie die Vernunft ihre Regel behauptet, geht das Göttliche oder das Ideal hervor. Wir erblicken *in ihnen* also ewig das, was uns abgeht, aber wonach wir aufgefordert sind zu ringen, und dem wir uns, wenn wir es gleich niemals erreichen, doch in einem unendlichen Fortschritte zu nähern hoffen dürfen. Wir erblicken *in uns* einen Vorzug, der ihnen fehlt, aber dessen sie entweder niemals, wie das Vernunftlose, oder nicht anders als indem sie *unsern* Weg gehen, wie die Kindheit, teilhaftig werden können.⁶³

Schiller beschreibt den Mangel der Gegenwart als Verlust des »Naiven«, der sich erst im Bewußtsein des »Sentimentalischen« äußert. Die Überwindung dieses Mangels wird auf die Zukunft projiziert und nur über einen graduellen, unumkehrbaren Prozeß der Annäherung erreicht. Schillers Fortschrittsmodell kennzeichnet im Gegensatz zu Schlegels jedoch, daß es der Gegenwart einen höheren Wert beimißt als der zwar vollkommenen, aber unbewußten Antike. Obwohl in der Gegenwart ein elementarer Mangel herrscht, zeichnet sich der moderne Mensch gegenüber dem Vernunftlosen der Natur sowie den »Kindern und kindlichen Völkern«⁶⁴ durch den Vorzug der Bewußtheit und der Reflexion aus.

Friedrich Schlegels frühe Schrift *Über das Studium der griechischen Poesie*, die als eine der ersten den Kanon des Schönen verläßt, rekurriert ähnlich wie Schillers Abhandlung zur Diagnose der modernen Dichtung auf das Modell der Stufenleiter, das von der griechischen Antike bis in die Gegenwart reicht. Auf

⁶¹ »Die Rückkehr von entarteter Kunst zur echten, vom verderbten Geschmack zum richtigen scheint nur ein *plötzlicher Sprung* sein zu können, der sich mit dem *steten Fortschreiten*, durch welches sich jede Fertigkeit zu entwickeln pflegt, nicht wohl vereinigen läßt.« (Schlegel, KSA I, S. 255)

⁶² Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, SW 5, S. 695.

⁶³ Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, SW 5, S. 695f.

⁶⁴ Schiller, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, SW 5, S. 696.

Schlegels *Studium*-Aufsatz wird im folgenden unter Einbezug seiner frühromantischen Positionen umfangreicher eingegangen. Denn seine theoretischen Äußerungen zur Ästhetik werden sowohl wiederholt in der Byron- als auch in der Heine-Forschung zur Diskussion der Poetik ihrer Texte herangezogen.

Das charakteristische Merkmal der modernen Dichtung der Gegenwart ist Schlegel zufolge »das *Interessante* d.h. subjektive ästhetische Kraft«, was sich in wirkungsästhetischer Hinsicht als das ›Reizende‹ äußert. Anders als Schiller bewertet Schlegel die Gegenwart innerhalb seines geschichtsphilosophischen Ansatzes nur als notwendigen Übergang, um »zum Objektiven und Schönen gelangen« zu können.⁶⁵ Objektivität als »Wiederherstellung der echten schönen Kunst« sei nicht durch die rückwärtsgewandte Nachahmung der Antike erneut zu erreichen, sondern im progressiven Durchlauf verschiedener Stufen.⁶⁶ Der an Winckelmann geschulte Klassizist Schlegel gesteht dem »Interessante[n] in der Poesie nur eine *provisorische Gültigkeit*« zu.⁶⁷ Die »Anarchie« der Gegenwart, die sich in der Dominanz des Interessanten manifestiert, interpretiert Schlegel demzufolge als »*Krise des Übergangs* von der zweiten zur dritten Periode«, bevor in Theorie, Nachahmung, Kunst und Geschmack das »Objektive wirklich erreicht« werde.⁶⁸ Die ersten Anzeichen des Umschlags ins Objektive sieht Schlegel in der Ästhetik von Baumgarten und Sulzer, in der Philosophie von Kant und in der Poesie von Schiller und Goethe realisiert.⁶⁹ Die Idee des »zweckmäßige[n] Fortschritt[s]« ermöglicht Schlegel somit eine »Erklärung und Rechtfertigung für die Mängel und Ausschweifungen des wahrhaft großen Künstlers«, die er zugleich als Zeichen der bevorstehenden Wende von äußerster Subjektivität ins Objektive deutet.⁷⁰ Gleichzeitig erfährt die Gegenwart bei Schlegel wie schon bei Schiller eine Aufwertung als vorbereitender Durchgang hin zu einer utopischen Zukunft. In der Deutung der gegenwärtigen subjektiven, modernen Literatur als Zeichen eines Umschlags besteht die »glänzende Rechtfertigung der Modernen«, die Schlegel zu Beginn seines Essays ankündigt.⁷¹

Schlegel diagnostiziert mit seiner Theorie des Interessanten im Bereich des Ästhetischen hellsichtig das neue Zeit- und Epochenbewußtsein der Makroepoche Moderne, das auf Wandel und Innovation beruht. Das Prinzip der

⁶⁵ Schlegel, KSA I, S. 208 und 214. Der Begriff des Interessanten besitzt bereits eine Vorgeschichte im 18. Jahrhundert. Vgl. dazu Doris Bachmann-Medick, *Die ästhetische Ordnung des Handelns. Moralphilosophie und Ästhetik in der Popularphilosophie des 18. Jahrhunderts*. Stuttgart 1989, bes. Kap. III: »Interesse: Christian Garves ästhetisch-moralphilosophische Konzeption des ›Interessierenden‹«.

⁶⁶ Schlegel, KSA I, S. 354.

⁶⁷ Schlegel, KSA I, S. 215.

⁶⁸ Schlegel, KSA I, S. 355.

⁶⁹ Vgl. Schlegel, KSA I, S. 364ff.

⁷⁰ Schlegel, KSA I, S. 354.

⁷¹ Schlegel, KSA I, S. 208.

Innovation erscheint im ästhetisch-literarischen Diskurs als Kategorie des Neuen, als das Interessante und Reizende, das in immer kürzeren Zeitabständen überboten werden muß, weil – wie Schlegel es formuliert –, derjenige Geschmack, der die »alten Reize je mehr und mehr gewohnt, nur immer heftigere und schärfere begehren« wird.⁷² Die Feststellung, daß das Neue von heute sich schon bald als das Alte von gestern erweisen wird, führt zu einer wechselhaften Orientierung an der Zukunft, die einhergeht mit dem Verlust des autoritativen und überzeitlichen Stellenwerts antiker Vorbilder. Dieser »Führungswechsel der Zeithorizonte«,⁷³ in dem die Gegenwart nicht mehr den Endpunkt der Vergangenheit darstellt, sondern auf eine offene Zukunft verweist, die von der Gegenwart beeinflusst wird, setzt eine Überbietungslogik und einen Innovationsdruck frei, der für Schlegel im literarischen Bereich in der Erscheinung des »*Piquante*[n]«, »*Frappante*[n]« und »*Choquante*[n]«⁷⁴ gipfelt, die er mit folgenden Worten erläutert:

Das *Piquante* ist, was eine stumpfgewordne Empfindung krampfhaft reizt; das *Frappante* ist ein ähnlicher Stachel für die Einbildungskraft. Dies sind die Vorbotten des nahen Todes. Das *Fade* ist die dünne Nahrung des ohnmächtigen, und das *Choquante*, sei es abenteuerlich, ekelhaft oder gräßlich, die letzte Konvulsion des sterbenden Geschmacks.⁷⁵

Schlegel schildert hier mit drastischer Semantik und plastischen Bildern das Prinzip der Überreizung in der Literatur der Gegenwart, das Walter Scott noch 1827 in seiner polemischen Rezension *On the Supernatural in fictitious Composition* an der deutschen phantastischen Literatur, speziell an den Schriften E.T.A. Hoffmanns, beklagte. Während im *Studium*-Aufsatz für Schlegel die »Herrschaft des Interessanten [...] durchaus nur eine vorübergehende Krise des Geschmacks« darstellt, wird das Interessante in den späteren *Athenäumsfragmenten* und im *Gespräch über die Poesie* zur positiven Bestimmung des Romantischen.⁷⁶ Mit der Charakterisierung der modernen Poesie als »Darstellung der

⁷² Schlegel, KSA I, S. 254.

⁷³ Niklas Luhmann, »Weltzeit und Systemgeschichte. Über Beziehungen zwischen Zeithorizonten und sozialen Strukturen gesellschaftlicher Systeme«. In: Hans Michael Baumgartner/Jörn Rüsen (Hrsg.), *Seminar: Geschichte und Theorie: Umrisse einer Historik*. Frankfurt a.M. 1976, S. 337–387, hier S. 370. Vgl. zu Luhmanns These auch Ingrid Oesterles Aufsatz, der sich mit dem »Führungswechsel der Zeithorizonte« in bezug auf die Konstruktionen von Zeit(lichkeit) und Dauer bei Goethe und den Romantikern ausführlich auseinandersetzt (Ingrid Oesterle, »Es ist an der Zeit!« Zur kulturellen Konstruktionsveränderung von Zeit gegen 1800«. In: Walter Hinderer (Hrsg.), *Goethe und das Zeitalter der Romantik*. Würzburg 2002, S. 91–119).

⁷⁴ Schlegel, KSA I, S. 254.

⁷⁵ Schlegel, KSA I, S. 254.

⁷⁶ Schlegel, KSA I, S. 254. Zu der in der Forschung kontrovers diskutierten Frage, ob das im *Studium*-Aufsatz von Schlegel negativ bewertete Interessante in romantischer Perspektive eine Positivierung erfährt, vgl. Günter Oesterle, »Entwurf einer Monographie des ästhetisch Häßlichen. Die Geschichte einer ästhetischen Kategorie von Friedrich Schlegels *Studium*-

Verwirrung in höchster Fülle«, deren Schönheit sich mehr in »unbefriedigter Sehnsucht« als »im ruhigen Genuß« ausdrücke, finden sich bereits im *Studium*-Aufsatz zentrale Charakteristika von Schlegels romantischer Ästhetik.⁷⁷ Allerdings bezieht Schlegel hinsichtlich der neueren Literatur in seinen romantischen Schriften eine eindeutigere Position als im *Studium*-Aufsatz, in dem er in der Beurteilung der modernen Poesie noch zwischen Faszination und Kritik schwankte. In Schlegels *Gespräch über die Poesie* von 1800, besonders in dem zentralen »Brief über den Roman«, läßt sich eine Differenzierung in unterschiedlich bewertete Formen des Interessanten beobachten, und zwar in das stofflich und das formal Interessante. Die Spaltung in stofflich Interessantes und formal Interessantes wird zudem flankiert von der Aufteilung der neueren, nicht-antiken Literatur in modern-prosaische und romantisch-poetische Literatur. Das Romantische und das Moderne seien »etwa ebenso verschieden, wie die Gemälde des Raffael und Correggio von den Kupferstichen die jetzt Mode sind«, behauptet der Sprecher im »Brief über den Roman«.⁷⁸ Während »bei den ältern Modernen« Shakespeare »das eigentliche Zentrum, den Kern der romantischen Fantasie« bilde, sei die *Emilia Galotti* von Lessing zwar »unaussprechlich modern«, aber »im geringsten nicht romantisch«.⁷⁹ Das *stofflich* Interessante, das Neugierde hervorruft und als Reiz immer neue Befriedigung sucht, findet im »Brief über den Roman« also wie im *Studium*-Aufsatz eine abschätzige Beurteilung. Demgemäß belehrt der Sprecher Antonio im »Brief über den Roman« Amalia hinsichtlich ihrer falschen Lektüregewohnheiten:

Fast alle schlechten Bücher haben Sie gelesen von Fielding bis zu Lafontaine. Fragen Sie sich selbst was Sie davon gehabt haben. Ihr Gedächtnis selbst verschmäht das unedle Zeug, was eine fatale Jugendgewohnheit Ihnen zum Bedürfnis macht, und was so emsig herbeigeschafft werden muß, wird sogleich rein vergessen.⁸⁰

Dieser Angriff auf das Leseverhalten der weiblichen Protagonistin richtet sich vor allem auf den handlungsorientierten Aufklärungsroman, dessen pragmatisch-moralische Ausrichtung und wirkungspoetische Absicht den Leser und seine Wirklichkeit durch eine ungebrochene Illusionsbildung und den Zwang zur Identifikation beschränken würden.⁸¹

Aufsatz bis zu Karl Rosenkranz' *Ästhetik des Häßlichen* als Suche nach dem Ursprung der Moderne«. In: Bänisch (Hrsg.), *Zur Modernität der Romantik*, S. 217–297, bes. S. 229f.

⁷⁷ Schlegel, KSA I, S. 219. Im *Gespräch über die Poesie* werden die »modernern« Werke von Shakespeare und Cervantes als Beispiele für die »künstlich geordnete Verwirrung« der »romantischen Poesie« von Ludoviko in der »Rede über die Mythologie« angeführt (Schlegel, KSA II, S. 318).

⁷⁸ Schlegel, KSA II, S. 335.

⁷⁹ Schlegel, KSA II, S. 335.

⁸⁰ Schlegel, KSA II, S. 330.

⁸¹ Vgl. dazu Günter Oesterle, »Arabeske und Roman. Eine poetikgeschichtliche Rekonstruktion von Friedrich Schlegels »Brief über den Roman«. In: Dirk Grathoff (Hrsg.), *Studien*