

Michael Wetzel (Kassel)

## Die Aktualität der Romantik. Sammelrezension<sup>1</sup>

Es steht heute außer Zweifel, daß die Romantik eine der wichtigsten Epochen der *Moderne* war. Romantisch sein, das war um 1800 auch Ausdruck einer intellektuellen *Avantgarde*, eines dem Neuen und Gewagten aufgeschlossenen Denkens, vor allem aber eines Mutes zum Experiment mit literarischen, philosophischen und wissenschaftlichen Darstellungsweisen. Dies betrifft auch und in erster Linie den Umgang mit den Medien der Repräsentation durch Bild und Schrift, ja überhaupt das Verhältnis zu Frage des *Medialen*. In diesem Sinne haben Gerhard Neumann und Günter Oesterle einen Sammelband zum Thema mit Beiträgen herausgegeben, die sich speziell mit der Verschränkung beider Medien in der romantischen Literatur beschäftigen. Denn darin genau liegt das Besondere des epochalen Einschnitts: daß in ihr die traditionellen Grenzen des seit der Renaissance währenden *Paragone*, des Wettstreits zwischen Dichtern und Malern, in innovativer Weise überschritten werden.

Das am Anfang stehende *ut pictura poesis* des Horaz hatte spätestens seit Lessings *Laokoon* eine kanonische Korrektur erfahren, die genau über die Reichweite der Gattungskompetenzen von Bild- und Schriftkünsten entschied. Für die nachfolgende Generation der Romantiker war dies schon Grund genug, die Ordnung der Repräsentation in eine entscheidende Krise zu stürzen, aus der die Geburt des Gesamtkunstwerkes von Literatur, Musik und bildender Kunst im 19. Jahrhundert hervorgehen sollte. Diese mediale Krise äußert sich, den Worten der Herausgeber im Vorwort nach, vor allem in drei kulturellen Bereichen: der Auflösung der Zentralspektive zugunsten einer polyfokalen Sehweise, der Reduzierung von Bild- und Sprachzeichen auf eine zugrundeliegende Kultursemiotik und schließlich der Überschreitung der Wahrnehmungsgrenzen der fünf Sinne hinsichtlich synästhetischer Experimente – alles in allem Momente der Auflösung und des Aufbrechens herkömmlicher Sinnstrukturen, die sich

<sup>1</sup> zu: Bild und Schrift in der Romantik. Stiftung für Romantikforschung Bd. VI, hrsgg. von Gerhard Neumann und Günter Oesterle, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1999; Romantik und Ästhetizismus. Festschrift für Paul Gerhard Klusmann, hrsgg. von Bettina Gruber und Gerhard Plumpe, Würzburg (Königshausen & Neumann) 1999; Rakefet Sela-Sheffy, Literarische Dynamik und Kulturbildung. Zur Konstruktion des Repertoires deutscher Literatur im ausgehenden 18. Jahrhundert, Gerlingen (Bleicher) 1999.

nicht ohne die mediale Infragestellung der Differenz zwischen Optisch-Imaginärem und Begrifflich-Skripturalen durch die neuen, um 1800 epistemologisch triumphierenden audiovisuellen Medien (wie Mikroskop, Fernrohr, Laterna magica, Camera obscura, Kaleidoskop, Glasharfe, Elektrophor) durchsetzen konnten.

Entscheidend ist also weder die antikisierende Chiasmatisierung der beiden Medien (*ut pictura poesis/ut poesis pictura*), noch die neuzeitliche Überbietung oder Ausschließlichkeit von Bild und Schrift, sondern gerade die Aufhebung des Gegensatzes zu einem „dialogischen Spiel“ zwischen den Gegensätzen, in dem Bilder ihre Herkunft aus dem Flimmern der Buchstaben und Schrift ihren Impetus aus der bildlichen Kraft des Vor-Augen-Stellens der Übertragungen von „Hypotypose“ und „Prosopopöie“ bekennen: „Ganz zweifellos erwächst diese Wiederkehr des ‚Bildes‘ aus der wimmelnden Schrift samt ihren Buchstaben aus einer gesteigerten, ja erotisierten und hysterisierten Aufmerksamkeit auf Metapher und Metonymie, auf die Bildkraft der Worte und Figuren, ...“ Demonstrativ wird damit der gattungsspezifische Kanon Lessings über Bord geworfen, tobt sich die Lust an der Grenzüberschreitung aus, wie sie z. B. Oesterle in seinem Beitrag am Paradigma des *Umrisses* vorführt. In dieser zwischen Zeichnen und Schreiben sich bewegenden, die Abstraktion des Schriftzeichens und die Sinnlichkeit des Abbildes verdichtenden Linearisierung des Darstellungsprozesses vollzieht sich eine Temporalisierung des Bildes in der Zusammenführung von Geste

und Graphem über eine Fixierung auf den „fruchtbaren Augenblick“ hinaus.

Oesterle führt August Schlegel als Gewährsmann für eine romantische Theorie der Zeichnung an, die gegen eine Raumillusion der Malerei und damit gegen eine illustrierende Visualisierung der Literatur für die antizipierende Funktion des Umrisses optiert. In diesem erstarrt das Poetische der Bilder nicht zur Sichtbarkeit, sondern bewahrt seine bildende Kraft an der Grenze des Unsagbaren, Undarstellbaren, und zwar als „doppelcodierte“ Darstellungsweise des Transitorischen, des „Noch-Nicht-Und-Doch-Schon“: „Der Umriss erhält deshalb eine Leitreferenz in der romantischen Theorie der Künste, weil seine Andeutungskunst vom Subtilen, Ephemeren und Transitorischen des Alltags bis hin zur Schwelle der Unsagbarkeit und Undarstellbarkeit reicht.“

Demonstriert wird diese romantische Technik als zugleich Verbindung von Plastischem und Pittureskem am Beispiel der Illustration von Mörikes „Historie der schönen Lau“ durch Moritz von Schwind. Aber auch in Jean Pauls Werk kommt es zu einer solchen *Doppelung* des Verhältnisses von Schriftzeichen und ikonischen Zeichen – einmal der Bildumschreibung zu Indizes einer Geschichte und andererseits der Kontraktur von Ursprungstexten und -szenen –, wie sie Helmut Pfotenhauer als „nicht Abbild eines Sichtbaren, sonder Abstraktionen, Signaturen eines zeitenthobenen, weniger flüchtigen Seins“ interpretiert. Diese Verwandlung von Bildern in den Text eines entmaterialisierten Schreibprozesses wird bei E.T.A.

Hoffmann in ein „Verweisungs- und Spiegelungsspiel“ von Bild und Schrift, von Defiguration und Refiguration aufgehoben. Gerhard Neumann zeigt in seiner Untersuchung der Novelle „Doge und Dogaresse“, wie Hoffmann über die genaue Beschreibung eines Bildes die dadurch erzeugte Sichtbarkeit in ein Spannungsverhältnis zur Unsichtbarkeit der verborgenen Geschichte setzt, um ein neues *konstruktivistisches* Darstellungsprinzip zu entwickeln:

„Was in diesem komplexen Geschehen der Novelle seinen Ausdruck sucht und zur Wirkung kommt, ist ein modernes, den Begriff des Romantischen neu bestimmendes Konzept von Repräsentation; [...] und zwar durch das Prinzip erzählerischer Polyfokalität, den kunstvoll sich vershränkenden Einsatz von verschiedenen, einander Widerpart bietenden Garanten der Wahrnehmung [...]“

Neumann vergleicht diese *Polyfokalität* mit dem Prinzip der *Anamorphose*, durch das Unsichtbares oder Fiktives im faktisch Sichtbaren als „Kipp- und Alternierungsmuster von Entstellung und Rekonstruktion“ mitdargestellt wird. Auch hier vollzieht sich eine „Verstreckung zwischen Bild und Schrift“, indem das Bild zur Chiffre wird – und umgekehrt – und einen Gegenstand inszeniert, der mehr zu sehen gibt als das Sichtbare. Auch in den anderen Beiträgen geht es immer wieder um die Kippfigur zwischen Bildikone und Sprachzeichen in den Wahrnehmungsdiskursen der „Kunstperiode“ – u. a. bei Arnim, Chamisso, Kleist, Tieck, Eichendorff. Zugleich geht es auch um die Konstruktion des *Autor*- (Ethel Matala de Mazza) oder *Künst-*

*lers*subjekts (Klaus Herding) durch den Kunstdiskurs, wobei auch die Rolle der Geschlechterdifferenz bei der Modellierung thematisiert wird.

\*

Diese spezifische *Modernität* der romantischen Ausdifferenzierung der Kunstformen nimmt auch der andere Sammelband zum Verhältnis von Romantik und Ästhetizismus zum Anlaß, die historische Bedeutung der Zäsur von 1800 noch einmal hinsichtlich ihrer Wirkungsgeschichte zu beleuchten. Die Mitherausgeberin Bettina Gruber erinnert diesbezüglich an das romantische Postulat der *ästhetischen Autonomie*, das zweierlei Lesarten, nämlich als relative Autonomie des Künstlers und als absolute Autonomie des Kunstwerks, zuläßt. Dieses Dilemma wiederholt sich im Ästhetizismus um 1900, wie die Autorin am Vergleich von Tiecks Künstlerroman „Franz Sternbalds Wanderungen“ mit Heinrich Manns „Die Göttinnen oder Die drei Romane der Herzogin von Assy“ zu zeigen versucht. In beiden geht es um den Entwurf eines *utopischen Künstlertums* nicht über eine außergewöhnliche künstlerische Leistung, sondern um den Entwurf des Selbsts als Werk einer *Lebenskunst*.

Schon Tiecks „Sternbald“, so die These, ist Gegenstand einer absoluten Poesie als Effekt eines ständigen Betrachtens und Reflektierens von Kunst statt Erzeugung. Kunst wird hier als Wahrnehmungsmodus begriffen, dem ein bestimmter Kommunikationsmodus entspricht. Der Künstler kapriziert sich auf Sammeln und Arrangieren anstelle einer wirklichen Produktion. Umgekehrt

findet die Weltwahrnehmung „unter dem Primat schon gesehener Bilde“ statt, wird also Dasein als ästhetisches in einem Sinne rechtfertigt, wie er dann den Gegensatz von *Bohémien* und *Bourgeois* im 19. Jahrhundert bestimmt. Der spielerisch-kreative Aspekt einer *Selbstinszenierung* gegen die Tradition steht im Vordergrund einer Inszenierung als Bild, wodurch auch eine Distanz als *moralische Indifferenz* impliziert ist.

Dem moralischen Umkippen dieser Indifferenz in moralisch Böses folgen auch andere Beiträge des Bandes. Margherita Versari etwa stellt der utopischen Dimension einer Geburt des *neuen Menschen* aus der intensiven Zeit geistiger Gegenwart in Novalis „blauer Blume“ die Verneinung des Verhältnisses von Natur und Dichtung in Georges „schwarzer Blume“ gegenüber. Und Richard Herzinger verfolgt die Abwege der Geschichtsfiktion von der „Goldenen Zeit“ im chiliastisch-universalpoetischen Ideal des Novalis im reaktionären Antimodernismus der „Politischen Romantik“ völkischer Nationalität. Die Untersuchungen zur Neuromantik und zum Ästhetizismus um und nach 1900 positionieren dann entsprechend u. a. die Denkansätze von Klages (Heinz-Peter Preusser), Musil (Bernhard Spies), Panizza (Renate Werner) und Döblin (Mirjana Spies).

\*

Im Sinne der Genese des Begriffs vom Künstlertum aus dem Geiste des romantischen Ästhetizismus sei abschließend noch auf das Buch von Rakefet Sela-Sheffy verwiesen. Es handelt sich um eine Arbeit zur kul-

turgeschichtlichen Einbettung der deutschen Literatur des ausgehenden 18. Jahrhunderts in dem, was die Autorin mit Bourdieu als „literarisches Feld“ bezeichnet. Gemeint sind damit die sozialen Verhältnisse und kulturellen wie institutionellen Prozesse, denen sich eine bestimmte literarische „Aktivität“ verdankt. Vor diesem Hintergrund kommt die Studie zu neuen ästhetischen Bewertungen des Begriffrepertoires, das die Epoche von Klassik und Romantik bestimmte. Gerade die Topoi von *Autorschaft* und *Künstlertum* werden dabei im Sinne der strukturalen Analyse Bourdieus auf diskursive Begründungen eines „Habitus“ zurückgeführt, der den Rahmen allgemein von kulturellen Modellen erweitert.

Natürlich hat diese literatursoziologische Betrachtungsweise ihre Grenzen, innerhalb derer nicht immer originelle Einsichten aufgehen. Die in Weimar betriebene Bildung einer intellektuellen Elite in Konkurrenz zum romantischen Jena ist nicht unbekannt, ebensowenig wie der Anschluß der Frühromantik an die Tradition einer „subversiven Jugendbewegung“. Bei der Untersuchung des Romans als Phänomen einer entstehenden Massenkultur und seiner Problematik des Populären angesichts einer kanonischen Literaturgeschichte werden gerade die medien-geschichtlichen Aspekte zuwenig beachtet. Dafür setzt die Autorin die Rolle der Lyriker und Romanschriftsteller um 1800 in ein interessantes Verhältnis zur Entstehung einer *Nationalkultur*. Und so zeigt sich auch hier wieder am Beispiel der differenzierenden und historisierenden Funktion des s. g. „literarischen Repertoires“ für die Herausbildung eines

neuen Ethos des „Deutschtums“ die Aktualität von Klassik und Romantik nicht zuletzt hinsichtlich solcher

mißverständlichen Debatten wie die um eine nationale *Leitkultur*.