

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2002

Deutsch-französischer Ideentransfer
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Erika Brokmann (Detmold), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Martin Friedrich (Berlin), Bernd Füllner (Düsseldorf), Rainer Kolk (Bonn), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Pörmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Angelika Schlimmer (Bielefeld), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2002
8. Jahrgang

Deutsch-französischer Ideentransfer im Vormärz

herausgegeben von
Gerhard Höhn und Bernd Füllner

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliographische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliographie; detaillierte bibliographische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1 mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt. Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2002
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Herstellung: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-89528-406-8
www.aisthesis.de

Anne-Rose Meyer (Bonn)

Jeune France und Junges Deutschland

Auf dem Gemälde *La liberté sur les Barricades* von Delacroix geht eine junge Frau, die Allegorie der Freiheit, den bewaffneten Aufständischen durch Pulverdampf und Rauch in die Schlacht voran, schreitet mit stolz emporgestreckter Trikolore über die toten Körper der Gefallenen hinweg. Doch diese Verherrlichung der „Trois Glorieuses“, der drei Tage der Pariser Julirevolution, als heroischer Aufbruch ist eine Fehleinschätzung: Zwar flüchtet Charles X., der durch eine Reihe von Ordonnanzen das Parlament aufgelöst, Zeitungen strengster Zensur unterworfen, das Wahlrecht zugunsten des Großbürgertums geändert und so Arbeiter, Studenten und Kleinbürger buchstäblich auf die Barrikaden gebracht hatte, bekanntlich nach England. Versierten Politikern gelingt es aber, die Revolutionäre durch ein großes Militäraufgebot zurückzuschlagen, ohne ihren Forderungen nach Liberalisierung und mehr Mitbestimmung in allen Punkten nachkommen zu müssen. In Paris ist die öffentliche Ordnung bald wieder hergestellt und ein für viele Zeitgenossen enttäuschender Kompromiss zwischen Monarchie und Republik ebenso rasch gefunden: das „Juste-milieu“.

Dennoch hat der Ruf nach Freiheit ein europaweites Echo: Unter dem Eindruck der Julirevolution erheben sich im August 1830 die Belgier in Brüssel gegen die Bürokratie des Königs der Niederlande, im November rebellieren die polnischen Bürger gegen ihren russischen Herrscher. Im Februar 1831 revoltieren die Italiener u.a. in Bologna und Parma gegen ihren alten habsburgischen Souverän. In Deutschland kommt es in Braunschweig, Göttingen, Sachsen und Kurhessen zu Unruhen.

Die Reaktionen des literarischen Europas auf die Julirevolution und ihre Auswirkungen auf die einzelnen Staaten sind zahlreich und vielfältig, umfassen sachliche journalistische Berichte ebenso wie hymnische Beschreibungen der Aufständischen. Pathetisch werden der Anbruch eines neuen Zeitalters und wiederentdeckte nationale Gefühle besungen, naive Fortschrittshoffnungen ausgesprochen. Dramen, Novellen und Romane – darunter nicht wenige qualitativ zweifelhafte Gelegenheitswerke – vermitteln einen Eindruck der zunächst spannungsgeladenen Situation in der französischen Hauptstadt und den unbefriedigenden Folgen. „Gottlob! die Revoluzion des Julius hat die Zungen gelöst, die so lange stumm

geschienen“, konstatiert Heinrich Heine in der Vorrede zum ersten Band des *Salon* (DHA V, S. 369). Das politische Interesse einer ganzen Schriftstellergeneration innerhalb wie außerhalb Frankreichs ist geweckt.

Während sich die Regierung Louis Philippes konsolidiert, lässt der revolutionäre Enthusiasmus unter den Literaten merklich nach. Innerhalb des neuen historischen Kontexts, den nach einem Diktum Laubes die Julirevolution wie ein „Grenzpfahl“¹ markiert, gewinnen zwei Avantgarde-Bewegungen Kontur: La Jeune France und das Junge Deutschland.² Beide prägen die öffentlich geführte Auseinandersetzung um das Funktionsverständnis von Literatur nach 1830. Ihre Vertreter opponieren gegen die sowohl in Frankreich als auch in Deutschland restriktive (Kultur-)Politik, setzen ihr künstlerische Vorstellungen entgegen, die der

¹ Heinrich Laube: *Geschichte der deutschen Literatur*. 4 Bde., Stuttgart 1839f., hier Bd. IV, S. 96.

² Zur Problematik der Bezeichnung ‚Jeune France‘ vgl. Paul Bénichou: „Jeune-France et boussingots. Essai de mise au point“. In: *Revue d'histoire littéraire de la France*. Mai/Juni 1971, S. 439-462; Winfried Engler: *Lexikon der französischen Literatur*. 2. verbesserte und erw. Aufl. Stuttgart 1984, S. 514f; Anne-Rose Meyer: *Jenseits der Norm – Aspekte der Bobèmedarstellung in der französischen und deutschen Literatur. 1830-1910*. Bielefeld 2001, S. 17-21 und 30-49.

Die Forschungslage zu La Jeune France ist ausgesprochen dürftig. An neueren Arbeiten sind erwähnenswert: Paul Bénichou: *Le sacre de l'écrivain 1750-1830*. Paris 1973; Jon B. Hassel: „Philotée O'Neddy and the poetics of the petit cénacle“. In: *Nineteenth-Century French Studies*. Bd. VIII, Nr. 3/4 (1980), S. 218-27.

Die Bezeichnung ‚Junges Deutschland‘ findet sich schon in Ludolf Wienbargs *Ästhetischen Feldzügen* von 1834. Einer breiteren Öffentlichkeit wird der Name erst nach den Bundestagsbeschlüssen von 1835 bekannt, in denen Heine, Gutzkow, Laube, Wienbarg und Mundt der sog. ‚literarischen Schule‘ des Jungen Deutschland zugerechnet und ihre Schriften als staatsgefährdend angesehen und verboten werden. Zum Begriff ‚Junges Deutschland‘ vgl. beispielsweise Walter Dietze: *Junges Deutschland und deutsche Klassik. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz*. Berlin 1957, S. 77ff; Helmut Koopmann: *Das Junge Deutschland. Eine Einführung*. Darmstadt 1993, S. 4f und 107. Zwar legt es der Bundestagsbeschluss nahe, die oben genannten Schriftsteller als alleinige Vertreter des Jungen Deutschland anzusehen, doch ist die Bewegung der Schriftsteller, die zwischen 1830 und 1840 eine Liberalisierung auf sozialer, politischer und künstlerischer Ebene anstrebten, deutlich breiter. Gleichwohl sind die vom Bundestagsbeschluss betroffenen Literaten diejenigen, die – neben dem erheblich älteren Vorbild Börne – im Rahmen des von mir behandelten Themas die interessantesten Vergleichsmöglichkeiten bieten.

veränderten Lebenswirklichkeit einerseits und der jeweils favorisierten authentischen Ausdrucksweise andererseits, ihrer subjektiven Weltsicht und ihren individuellen ästhetischen Vorlieben, entsprechen.

Mag eine solch kurze Charakterisierung wie auch die ähnlich klingenden Bezeichnungen den Gedanken nahelegen, es könne sich um homogene Gruppierungen mit ähnlichen Zielsetzungen handeln, so ist dies nur teilweise richtig. Ihre unterschiedlichen Auffassungen von der Rolle des Künstlers innerhalb der postrevolutionären Gesellschaft, seiner Themenwahl und Schreibweise, können vielmehr als paradigmatisch für die allmähliche Herausbildung der Dichotomie von autonomer und engagierter Literatur angesehen werden. Ihr vergleichbarer Ausgangspunkt ist die Kritik am Bestehenden, sowohl in politischer wie auch in künstlerischer Hinsicht.

So bewirkt die ‚bataille d’*Hernani*‘ in Frankreich den Zusammenschluss der Anhänger einer anti-klassizistischen Theaterkonzeption. Unter ihnen Gérard de Nerval, Théophile Gautier, Théophile O’Neddy, Pétrus Borel. Ihr Bestreben, sich von den als überkommen empfundenen Theatertraditionen abzugrenzen und das Bedürfnis, sich vom bourgeoisen Publikum und dessen Geschmacksideal zu unterscheiden, ist ein Motiv für ihre engagierte Parteinahme. Ein zweites ist ihr Widerstand gegen die königliche Zensur, welche in Hugos Stück nicht nur einen Angriff auf die ‚pureté‘ einer etablierten Gattung, sondern auch staatsgefährdendes Potential auf inhaltlicher Ebene sieht.³ Die gesellschaftskritischen Implikationen der Tragödie werden bemängelt. Erst als Hugo weitreichende Änderungen vornimmt, darf die Comédie française das Drama aufführen. Die Kontroverse um die innovative, zeitgemäße Dichtung in den 1830er Jahren hat eine politische Dimension, die Auseinandersetzung um freie Meinungsäußerung, die im Protest gegen die Verschärfung der Pressegesetze kulminiert, betrifft auch das Theater: Anhänger der antiklassizistischen Dichtungskonzeption Hugos treten nicht nur für die Aufführung eines beliebigen Stücks, sondern gleichzeitig für die Liberalisierung der Bühnen ein. Demgegenüber unterstützt die Zensur eine

³ Die Comédie française hatte die erste Fassung des Stücks am 5. Oktober 1829 akzeptiert. Die Änderungsaufgaben der Zensur betreffen die Darstellung der politischen und religiösen Thematik. Die geänderte Version geht am 25. Februar 1830 über die Bühne. Durch Gerüchte alarmiert, dass von Regierungsseite geplant sei, das Stück durch massive Störungen durchfallen zu lassen, versuchen die Adepten Hugos, die Claque zu stärken.

Ästhetik, deren Vertreter – orientiert am deutschen Idealismus – den Gedanken von einer Nützlichkeit der Kunst perhorreszieren und den Einbruch der Realität in die Musentempel mit Verweis auf die ‚doctrine classique‘ ablehnen.⁴ Wenig verwunderlich, dass die Julirevolution als Reaktion auf die neuerliche Einschränkung der Freiheitsrechte durch Charles X. besonders die Anhänger der als modern empfundenen romantischen Dichtung begeistert, in welche republikanische Ideen und liberale Tendenzen einfließen.

Obwohl La Jeune France – ähnlich wie das Junge Deutschland – kein gemeinsames Programm, keine einheitliche ästhetische Zielsetzung im Sinne einer künstlerischen ‚Schule‘ verbindet, handelt es sich doch nicht um eine zufällige Gruppierung. Die Künstler, die nach der gescheiterten Revolution regelmäßig im Atelier des Bildhauers Jehan Duseigneur an der Rue de Vaugirard zusammentreffen,

seulement pour être une *association* utile et puis un public de choix
où l'on puisse essayer ses ouvrages d'avance et satisfaire jusqu'à
un certain point ce besoin de publication qui fait qu'on épargille
un avenir de gloire en petits triomphes successifs⁵,

wie Nerval schreibt, verbindet eine antibürgerliche Lebens- und Kunstauffassung, die zu einer wachsenden Entfremdung von der gesellschaftlichen Realität führt. Neben Nerval, Gautier, O'Neddy und Borel zählen auch der Maler Napoléon Thomas, die Schriftsteller Alphonse Brot und Auguste Maquet – bekannt vor allem als Mitarbeiter Alexandre Dumas' père –, der Architekt Jules Vabre und der Kupferstecher Célestin Nanteuil zum ‚petit cénacle‘, wie sich der Kreis selbst in respektvoller Anlehnung an Victor Hugos ‚grand cénacle‘ bezeichnet. Der Begriff La Jeune France wird erstmalig in einer Artikelserie der Zeitung *Le Figaro* ab August 1831 über die Generation der um 1810 geborenen bildenden Künstler, Schriftsteller und ihrer Anhänger verwendet und dadurch populär. Ihr zwangloses Zusammentreffen schildert O'Neddy in seinem Gedicht *Pandemonium*.

⁴ Vgl. beispielsweise Théodore Jouffroy: *Cours d'Esthétique*. Paris 1826, Quatremère de Quincy, Antoine Chrysostôme: *De l'imitation dans les arts*. Paris 1823. Auch Victor Cousin äußert in *Cours de philosophie professé à la Faculté des Lettres pendant l'année 1818 par V. Cousin sur le fondement des idées absolues du Vrai, du Beau et du Bien*. Paris 1836 ähnliche Gedanken.

⁵ Brief an Sainte-Beuve, Sommer 1832 in: *Œuvres*, Bd. I. Paris (Bibliothèque de la Pléiade) 1989, S. 1285.

Vingt jeunes hommes, tous artistes dans le cœur,
 La pipe ou le cigare aux lèvres; l'œil moqueur,
 Le temporal orné du bonnet de Phrygie
 En barbe jeune-France, en costume d'orgie,
 Sont pachalesquement jetés sur un amas
 De coussins dont maint siècle a troué le damas. [...]⁶

Gemeinsam ist ihnen – neben der Vorliebe zur malerischen Selbstinszenierung, wie sie in den o.a. Versen deutlich wird – das distanzierte Verhältnis zur vorrevolutionären Gesellschaft wie zur Julimonarchie und ihr Enthusiasmus für den Aufstand. Mit der jeweils herrschenden Ordnung können sie sich nicht identifizieren, sie streben – geprägt von romantischem Welt- und Kunstverständnis, aber auch von saint-simonistischen Gedanken – nach geistiger Unabhängigkeit, moralischer Freiheit und Ungebundenheit. Allesamt sind sie Adepten Victor Hugos, schätzen dessen innovative, gleichwohl traditionsbewusste Schreibweise. Als ihr revolutionärer Enthusiasmus verfliegt – da unter Louis-Philippe lediglich der Wahlzensus gesenkt wird und das Finanzbürgertum an Einfluss gewinnt, sonst aber alles bleibt wie zuvor – sehen sie in der Kunst ein Mittel, mit dem sich eine als unbefriedigend empfundene Wirklichkeit transzendieren lässt. Zwar ist in mehreren Schriften von La Jeune France nach den Trois Glorieuses die Idee einer doppelten Revolution von Kunst und Gesellschaft zu finden, wie sie beispielsweise auch Sainte-Beuve in seinem vielgelesenen Artikel *Espoir et vœu du mouvement littéraire après la révolution de 1830* formuliert.⁷ Die politischen wie poetologischen Vorstellungen der Künstlerfreunde bleiben jedoch gänzlich abstrakt, ihre Gesellschaftskritik ist bloße Polemik. An einer wirklichen Änderung der Verhältnisse sind sie nicht interessiert.

⁶ Philotée O'Neddy: *Feu et Flamme. Publié avec une introduction des notes par Marcel Hervier. Suivi de la correspondance inédite de Théophile Dondey et d'Ernest Havet*. Paris 1926 (EA 1833), S. 6.

⁷ „A chaque grande révolution politique et sociale, l'art, qui est un des côtés principaux de chaque société, change, se modifie, et subit à son tour une révolution, non pas dans son principe tout à fait intérieur et propre, qui est éternel, mais dans ses conditions d'existence et ses manières d'expression, dans ses rapports avec les objets et les phénomènes d'alentour, dans la nature diverse des idées, des sentiments dont il est empreint, des inspirations auxquelles il puise.“ Erschienen in *Le Globe* vom 11. Oktober 1830, abgedruckt in: Charles-Augustin Sainte-Beuve: *Œuvres*, Bd. I. Texte présenté et annot. par Maxime Leroy. Paris (Bibliothèque de la Pléiade) 1956, S. 369-377.

So ist auch O'Neddys verbale Verbrüderung mit den Arbeitern im „Avant-propos“ zu seiner Gedichtsammlung *Feu et Flamme* von 1833 ein bloßes Lippenbekenntnis: „Comme vous, je méprise de toute la hauteur de mon âme l'ordre social et surtout l'ordre politique qui en est l'excrément“⁸. Der „civilisation mathématiquement ladre“ stellt er den Reichtum inneren Lebens gegenüber, der Gegenwart mit ihren „lèpres sociales“ „une odeur magique/ De moyen-âge“⁹. Die gesellschaftskritische Position O'Neddys manifestiert sich auch in den folgenden Gedichten¹⁰ der Sammlung, welche „une époque aussi banale que la nôtre“¹¹ und die damit verbundene Resignation thematisieren.

O'Neddy setzt in seinen Texten Kunst, Alltagsleben und politische Aktion deutlich voneinander ab. Dies impliziert einen grundsätzlichen Zweifel an der sozialen Sprengkraft von Literatur, die – wie das Verbot von Hugos Drama *Le roi s'amuse* im November 1832 zeigt – dem durch Kritik und Zensur vorgegebenen, rigiden Wertekanon genügen muss, um veröffentlicht werden zu dürfen. Auch Delacroix' *Liberté* darf nach der Gemäldeausstellung von 1831 auf Geheiß Royer-Collards nicht mehr öffentlich gezeigt werden. Das kunstinteressierte Publikum sieht das Bild erst 1848 wieder.¹² Anstelle eine wie auch immer gearteten ‚littérature engagée‘ zu propagieren, sprechen sich beispielsweise die einflussreichen Kritiker der *Revue des Deux Mondes*¹³ gegen die Einmischung der Schriftsteller ins unübersichtliche politische Tagesgeschäft aus und favorisieren überzeitliche Themen und Darstellungsweisen.¹⁴ Es ist sehr wahrschein-

⁸ *Feu et Flamme* (Anm. 6), S. 2.

⁹ Ebd. S. 3f und S. 11 (*Pandæmonium*).

¹⁰ Vgl. beispielsweise (Anm. 6) *Pandæmonium* (ebd., S. 5-18), *Rodomontade* (S. 19-21), *Trinité* (S. 48-53) und *Spleen* (S. 55-58).

¹¹ *Pandæmonium* (Anm. 6), S. 13.

¹² Dolf Oehler: *Pariser Bilder I (1830-1848). Antiburgeoise Ästhetik bei Baudelaire, Daumier und Heine*. Frankfurt a.M. 1979, S. 279, Anm. 2.

¹³ Charles Magnin, Gustave Planche, Charles Nisard, Victor Cousin, Paulin Limayrac.

¹⁴ Vgl. hierzu die immer noch aktuelle, grundlegende Darstellung von Albert Cassagne: *La théorie de l'art pour l'art en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Paris 1959, bes. S. 50ff.

Mit welcher verbalen Schärfe die Auseinandersetzung um die aktuelle Literatur geführt wurden, verdeutlichen Artikel und Schriften Antoine Jays, eines Mitbegründers des *Constitutionnel*, z.B. *La Conversion d'un romantique, manuscrit de Jacques Delorme publié par M.A. Jay* von 1830 oder „Guerre civile littéraire“, am

lich, dass sich O’Neddy aufgrund dieser Situation darauf beschränkt, seine Unzufriedenheit in allgemein gehaltenen Anwürfen gegen die Epoche und die Zeitgenossen zu artikulieren. Mittels satirischer oder ironischer Schreibstrategien das Publikum feinsinnig von der Dumpfheit der Ära und von den sozialen Missständen zu überzeugen, hätte eine Wertschätzung des Lesers vorausgesetzt, ein Interesse, Veränderungen zu bewirken. O’Neddy aber empfindet sich – ähnlich wie seine Dichterkollegen – als Außenseiter, der mit der gesellschaftlichen Wirklichkeit gebrochen hat.

Nicht nur aus Resignation, sondern auch – und dies ist das zweite zentrale Merkmal nicht nur der Gedichte O’Neddys, sondern auch der Lyrik Gautiers und Borels aus dieser Zeit – aus einem Gefühl der Überlegenheit. Der neue Kult um Kunst und Künstlertum der 1830er Jahre¹⁵ korreliert mit dem Verlust des Mäzenatentums, das noch unter dem Ancien Régime vorgeherrscht hatte. Das Fehlen eines dominanten Protektorats sowie die ‚Industrialisierung‘ auch im Bereich der Kunst zieht eine Orientierung am vorherrschenden Massengeschmack nach sich, dem die jungen Schriftsteller nicht folgen wollen. Die wachsende Kommerzialisierung der Kunst widerspricht dem Glauben an ihre göttliche Natur und, in Folge dessen, an das Primat der dichterischen Individualität, welche diese Kunst hervorzubringen vermag.

Auch das Wissen darum, innerhalb einer vom Leistungsdenken beherrschten Gesellschaft zu leben, in der auch auf literarischem Gebiet die besten Plätze durch große Vorbilder wie beispielsweise Lamartine, Vigny und vor allen Hugo schon besetzt sind, lässt ein Gefühl des Ausgeschlossenenseins, der Marginalisierung entstehen, das für das Selbstverständnis der Jeune France konstitutiv wird. Die Konzentration der Jeune France auf ihre eigene Innerlichkeit, die paradigmatische Rolle der Individualität und – damit einhergehend – die Idealisierung des eigenen ‚Ge-

11. April 1830 erschienen in *Le Constitutionnel*. Dieser Text provozierte Nerval zu einer scharfen Erwiderung, *M. Jay et les pointus littéraires* (Mai-Ausgabe von *La Tribune romantique*).

¹⁵ Vgl. hierzu beispielsweise Félix Pyat: „Les artistes“. In: *Nouveau tableau de Paris au XIX^{me} siècle*. Bd. VI, Paris 1834, S. 1-12, vgl. bes. S. 4 und André Jal: „Les soirées d’artistes“. In: *Paris ou le Livre des cent-et-un*. Bd. I, Paris 1929, S. 109-113. Eine Zusammenfassung der Entwicklung liefern: Paul Bénichou: *Le sacre de l’écrivain. 1750-1830*. Paris 1973, vgl. bes. S. 421-425 und José-Luis Diaz: „L’artiste romantique en perspective“. In: *Romantisme. Revue de la Société des Études romantiques*. 16. Jg. Nr. 54 (1986), S. 5-23.

nies‘ verstärken die kulturkritische Distanz gegenüber der Zeitgeschichte, bedingen den Wunsch nach Distinktion, der durch ästhetische Mittel realisiert wird und z.B. in auffällig phantasievoller Kleidung seine optische Entsprechung findet.¹⁶ Der strukturelle Gegensatz von Realität und Ideal, Gesellschaftskritik und Eskapismus ist für die literarische Produktion von *La Jeune France* typisch.

So postuliert Pétrus Borel zwar im Vorwort zu seinen *Rhapsodies* „Oui! je suis républicain“, negiert aber gleich im nächsten Satz etwaige Zusammenhänge mit den jüngsten politischen Ereignissen:

[...] mais ce n'est pas le soleil de juillet qui a fait éclore en moi cette haute pensée, je le suis d'enfance [...] Si je parle de république, c'est parce que ce mot me représente la plus large indépendance qui puisse laisser l'association et la civilisation. Je suis républicain parce que je ne puis pas être caraïbe; j'ai besoin d'une somme énorme de liberté.¹⁷

Borel geht es nicht um die emphatische Evokation einer bestimmten Regierung, vielmehr ist die Republik hier lediglich ein Synonym für die Sehnsucht nach Freiheit von staatlichen Repressionen. Eine republikanische Gesinnung und im Verbund damit Kritik am Machtmissbrauch durch einen missliebigen Souverän formuliert Borel schlagwortartig in seinen Dichtungen¹⁸ und ausführlicher im exotischen Gewand seines Romans *Madame Putiphar* von 1839. Im politischen Kontext der Julimonarchie, als sich die Hegemonie eines nationalen Identitätsbildes immer weiter stabilisiert, sucht Borel – und auch dies ist ein Charakteristikum des gesamten Dichterkreises – sein Heil in der bewusst gesuchten Opposition. Dies geht sogar soweit, dass Borel nach der 1848er Revolution unverzüglich zum Reaktionär konvertiert. „Pour lui, la République n'aura été belle... que sous la Restauration“, konstatiert sein Biograph Aristide Marie.¹⁹

¹⁶ Vgl. René Jasinski: *Les années romantiques de Th. Gautier*. Paris 1929, S 67.

¹⁷ *Ceuvres complètes de Pétrus Borel, Le Lycanthrope. Avec préface et notes par Aristide Marie*. Bd. II: *Rhapsodies suivies de Poésie diverses*. Repr. Genf 1967, S. 13.

¹⁸ Vgl. beispielsweise *Le Vieux Capitaine* (ebd., S. 29-32), *A Jules Vabre* (S. 127f), *Nuit du 28 au 29 – Grande Semaine* (S. 165-167), *Justice* (S. 177-179), *Le Chant du Réveil. Décembre 1830* (S. 183-185) und *Boutade. 14 juillet 1831* (S. 189f).

¹⁹ *Ceuvres complètes de Pétrus Borel*, Bd. I: *Sa vie et son œuvre suivie d'une bibliographie* (Anm. 17), S. 53.

Die charakteristische, ablehnende Haltung der Gesellschaft gegenüber, die keine positiven Identifikationsmöglichkeiten zulässt, zeichnet sich auch bei Borels Dichterkollegen Théophile Gautier ab, beispielsweise in seiner Jean Duseigneur gewidmeten *Ode* von 1831:

Oh! mon Jean Duseigneur, que le siècle où nous sommes
Est mauvais pour nous tous, oseurs et jeunes hommes!
[...] Le présent est désenchanté.

L'on cherche, l'on raisonne; au fond de chaque chose
On fouille avidement, jusqu'à trouver la prose,
Comme si l'on voulait se prouver son néant.
Tout est grêle et mesquin dans cette époque étroite
Où Victor Hugo, seul, porte sa tête droite
Et crève les plafonds de son crâne géant.

L'avenir menaçant, dans ses noires ténèbres,
Ne présente à nos yeux que visions funèbres;
Un aveugle destin au gouffre nous conduit [...].
L'art et les dieux s'en vont. La jeune poésie
Fait de la terre au ciel voler sa fantaisie
Et plie à tous les tons sa pure et chaste voix,
On ne l'écoute pas...²⁰

Gautier thematisiert hier eine kulturpessimistische Haltung, die an Vignys *Stello* und an seinen *Chatterton* denken lässt, und entlarvt als Grundübel den Rationalismus. Die im Gedicht erwähnte Prosa wird – wie auch bei Borel und O'Neddy – nicht nur als literarischer Terminus verwandt, sondern auch als symptomatisch für die nachrevolutionäre Epoche erkannt. Die Vokabel bezeichnet eine utilitaristische, von materiellen Interessen dominierte Gegenwelt, welcher der Künstler Integration und Mitarbeit verweigert.²¹

Von diesem Punkt aus erscheint die Hinwendung zur Lyrik als konsequente Reaktion und angemessene Ausdrucksweise. Getreu des Diktums

Borels aggressive Grundhaltung ist auch in den romantischen Horrorgeschichten der Sammlung *Champavert* von 1833 vernehmbar.

²⁰ Théophile Gautier: *Poésies complètes*. Bd. II, Paris 1901, S. 167-173.

²¹ Vgl. hierzu auch das siebte Sonnet aus der Sammlung *Albertus* in: *Poésies complètes de Théophile Gautier. Publiées par René Jasinski. Nouvelle édition revue et augmentée*. Bd. I, Paris 1970, S. 113, worin es heißt: „Avec ce siècle infâme il est temps que l'on rompe/ [...] Ennemis, peuples, rois, tout nous joue et nous trompe“.

ihres Vorbildes Hugo – „Réformons, mais ne déformons pas“²² – erkennt La Jeune France in der Verwendung historischer Formen wie Sonett, Ode, freier Vers u.ä. eine Möglichkeit, ästhetisch den Kontrast deutlich zu machen, der ihrer Ansicht nach zwischen der als unpoetisch empfundenen Gegenwart und einer verklärten Vergangenheit, in welcher dem Dichter eine herausragende Stellung zukam, besteht.²³

Die Erinnerung an vergangene Formen der Künstlerexistenz werden zu leitbildhaften Konzepten einer alternativen Lebenspraxis. Beispielhaft hierfür sind Gedichte Gautiers: In seiner oben zitierten *Ode à Jean Duseigneur* ist es der sehnsuchtsvolle Rückblick auf die italienische Renaissance, in der das Publikum noch vor Künstlern wie Raffael und Michelangelo ‚auf den Knien lag‘²⁴. In seiner Schrift *De l'originalité en France* von 1832 setzt er – wie in seinem Gedicht *Melancolia* – die Zeit altchristlicher bzw. mittelalterlicher Maler wie Dürer, Vertreter eines ‚Goldenen Zeitalters‘, der eigenen Epoche entgegen.

Die Schreibweise von La Jeune France, ihr unangepasstes, extravagantes Auftreten in der Öffentlichkeit, welches Tageszeitungen wie *Le Figaro* ironisch kommentieren, und ihr ostentativer Müßiggang verfestigen während der 1830er Jahre das Klischeebild vom ‚genialischen‘ Dichter, dem innerhalb der Gesellschaft eine Sonderstellung zukommt. Der Einfluss saint-simonistischer Ideen über die freie Liebe und die vielfach beschriebene Auffassung, mittels Alkohol und Drogen ließen sich Lebensgefühl und poetische Potenz steigern, tragen dazu bei, ein bürgerliches Lesepublikum zu brüskieren und die provokative Lebensweise des Kreises unter jungen Leuten zum modischen Trend werden zu lassen. Gegen diese oberflächliche Begeisterung wehrt sich Gautier in seinen 1833 erschienenen *Romans Goguenards*, satirischen Darstellungen, die das Verhalten der Altersgenossen karikieren, aber auch das exzentrische Verhalten junger Poeten reflektieren. Gautier akzentuiert darin den präziösen, elitären Charakter des Kreises der ‚happy few‘, die weit ab vom welthistorischen Kontext künstlerisch tätig sind. ‚Romantisches‘ Künstlertum, das nurmehr der Pose, nicht aber der Poesie verpflichtet ist, lehnt er ab.²⁵

²² Manifest vom 29. Mai 1833, erschienen in *L'Europe littéraire*.

²³ Vgl. hierzu die siebte Strophe von Gautiers *Ode an Jean Duseigneur*. In: *Poésies complètes* (Anm. 20), S. 168f.

²⁴ Gautier: *Poésies complètes* (Anm. 20), S. 168f.

²⁵ Ähnliche Ideen formuliert auch O’Neddy in seinem bereits zitierten, programmatischen ersten Gedicht der Sammlung *Feu et Flamme, Pandæmonium* (Anm. 6).

Während Romantiker wie Sainte-Beuve auch die banale Wirklichkeit als lyrisches Sujet zulassen, führt Gautiers Streben nach dem zweckfreien Idealschönen zurück zur Idee von der Eigengesetzlichkeit der Kunst. Erste Ansätze zum *l'art pour l'art*, dessen Theorie Gautier im Vorwort zu seiner *Mademoiselle Maupin* 1835 genauer fassen wird, zeichnen sich schon um 1830 ab: Abwendung von der Romantik, Betonung der Form, Überhöhung von Kunst und Künstlertum, Verzicht auf gesellschaftspolitisch motivierte Inhalte und, daraus folgend, die Auffassung von Kunst als Luxus, der nur von einer Elite genossen und verstanden werden kann. Kennzeichnend für Gautiers schon zu Beginn der Julimonarchie stetig nachlassendes Interesse an Politik und Gesellschaft ist auch sein Diktum im Vorwort der *Romans Goguenards*: „Quant à mes opinions politiques, elles sont de la plus grande simplicité. Après de profondes réflexions sur le renversement des Trônes, les changements de dynastie, je suis arrivé à ceci – 0.“²⁶ Das Vorwort entsteht zeitgleich mit seinem oben erwähnten pessimistischen siebten Sonett.

Liegt der Schwerpunkt bei Gautier von Anfang an eindeutig auf der dichterischen Selbstreflexion, sind die politischen Implikationen bei Nerval zunächst überdeutlich. Napoleon ist das beherrschende Thema seiner frühen Gedichte; als Symbol nationaler Größe, aber auch als Vertreter einer vergangenen ruhmreichen Epoche, welche im scharfen Kontrast zur Gegenwart steht und den Dichter inspiriert:

Cet homme-là a tant grandi de sa comparaison avec ceux d'aujourd'hui, que c'est vers son règne que le poète est obligé de remonter, s'il veut trouver de belles pensées et des inspirations généreuses; hors de là tout est dégoût et désenchantement. Pour la satire, c'est autre chose, jamais elle ne fut mieux placée [...].²⁷

schreibt er im Vorwort zu seiner Sammlung *Élégies nationales et satires politiques*.

Nach der Julirevolution jedoch gelten seine Sympathien dem Volk. Nervals heroisches Gedicht *Le Peuple* entsteht unter dem unmittelbaren Eindruck der Julirevolution zwischen August 1830 und Mai 1831 und wird im *Mercure de France du XIXe siècle* veröffentlicht. Es ist jedoch so

²⁶ Théophile Gautier: *Les Jeunes France. Romans Goguenards. Introduction et notes par René Jasinski*. Paris 1974, S. 33.

²⁷ Gérard de Nerval: *Œuvres complètes*. Ed. Jean Guillaume. 3 Bde. Paris 1984-1993 (Bibliothèque de la Pléiade), hier Bd. I, S. 164; das Vorwort wurde 1826/27 geschrieben.

allgemein – das Volk eine abstrakte Idee, keine konkrete Größe –, dass er das Poem problemlos nach der 1848er Revolution ohne Änderungen in der Zeitschrift *L'Artiste* noch einmal publizieren kann. Mag der Text aus heutiger Sicht auch wie ein Abklatsch bekannter Phrasen erscheinen, die schon die Revolution von 1789 hervorgebracht hat, so kommt der öffentlichen Verbrüderung und Solidarisierung mit den aufgebrauchten Massen 1830 – ähnlich wie schon in Borels Vorwort zu den *Rhapsodies* – doch eine gewisse Originalität zu: Die Idee der Freiheit ist direkt mit der Revolution verbunden, Nerval bedient sich keiner verdeckt liberalen Formulierungen, sondern warnt explizit vor Gewalt und Kraft der wütenden Menge:

Maintenant, courtisans de tout pouvoir qui règne,
 Accourez, battez-vous, traînez-vous à genoux
 Pour ces oripeaux qu'il dédaigne,
 Et qui ne sont bons que pour vous;
 Mais lorsque des grandeurs vous atteindrez le faite,
 N'ayez point trop d'orgueil d'être assis sur sa tête,
 Et craignez de peser sur lui trop lourdement;
 Car, tranquille au plus bas de l'immense édifice
 Pour que tout au-dessus penche et se démolisse,
 Il ne lui faut qu'un mouvement.²⁸

Seine – hier mit zeitgemäßem Pathos artikulierte – Sympathie und Bewunderung für das Volk, charakteristisch auch für spätere Werke wie *Voyage en Orient*, ist literarhistorisch vor dem Hintergrund der ‚bataille d’*Hernani*‘ und der präsozialistischen Schule Saint-Simons signifikant für die veränderte Auffassung von der ‚doctrine classique‘. Ein Umstand, den Nerval in *Le Peuple* explizit erwähnt:

Le Peuple: – Trop longtemps on n’a vu dans l’histoire
 Pour l’œuvre des sujets que des rois admirés.
 Les arts dédaignaient une gloire
 Qui n’avait pas d’habits dorés;
 À la cour seule étaient l’éclat et le courage,
 Et le bon goût et le vrai beau;
 Les habits déchirés du peuple et son langage
 Faisaient rougir la muse et souillaient le pinceau:
 Combien ce préjugé s’efface!
 Nous avons vu le peuple et la cour face à face:

²⁸ Ebd., S. 307.

Elle, ameutant encore ses rouges bataillons;
 Lui, sous leur feu cruel, marchant aux Tuileries;
 Elle, tremblante et vile avec ses broderies:
 Lui sublime avec ses haillons!²⁹

Die direkten Hinweise auf Schlüsselbegriffe einer klassizistischen Kunstauffassung – „bon goût“, „le vrai beau“, „sublime“ – weisen in Verbindung mit dem Volk auf einen literarischen Paradigmenwechsel hin: Auch die sozial Deprivierten werden nun künstlerisch darstellungswürdig. Soweit, sich als ein *praeceptor humanitatis* zu begreifen, wie es der Simon-Jünger Barrault in seiner Schrift *Aux Artistes. Du passé et de l'avenir des beaux-arts* von 1830 fordert, geht Nerval allerdings nicht. Er übt verdeckt Kritik mit Mitteln der Satire, der Ironie, so in seiner Odelette *Nobles et valets* von 1831 oder – weitaus unverblümter als in seiner Lyrik – in dem scharf formulierten Artikel *De l'aristocratie en France* von 1836. Unmittelbar nach der Julirevolution jedoch ist sein Ton aus den bereits genannten Gründen sehr verhalten: „Il [le peuple] confie à des princes nouveaux / Sa couronne qu'il a reprise“, dichtet er in *Le Peuple* ohne Rücksicht auf die wirklichen historische Zusammenhänge. Später zieht er sich in den „tour d'ivoire“ zurück und bezeichnet retrospektiv in *Sylvia* dieses Verhalten als einzige Möglichkeit, auf die oben skizzierten, veränderten Zeitumstände zu reagieren:

Nous vivions alors dans une époque étrange, comme celles qui d'ordinaire succèdent aux révolutions ou aux abaissements des grands règnes. [...] c'était un mélange d'activité, d'hésitation et de paresse, d'utopies brillantes, d'aspirations philosophiques ou religieuses, d'enthousiasmes vagues [...] d'ennuis des discordes passées, d'espoirs incertains, – quelque chose comme l'époque de Pérégrinus et d'Apulée. L'homme matériel aspirait au bouquet de roses qui devait le régénérer par les mains de la belle Isis; la déesse éternellement jeune et pure nous apparaissait dans les nuits, et nous faisait honte de nos heures de jour perdues. L'ambition n'était cependant pas de notre âge, et l'avidité curée qui se faisait alors des positions et des honneurs nous éloignait des sphères d'activité possibles. Il ne nous restait pour asile que cette tour d'ivoire des poètes, où nous montions toujours plus haut pour nous isoler de la foule. A ces points élevés où nous guidai-ent nos maîtres, nous respirions enfin l'air pur des solitudes, nous

²⁹ Ebd., S. 305f.

buvions l'oublî dans la coupe d'or des légendes, nous étions ivres de poésie et d'amour.³⁰

Einen neuen Stil zu entwickeln, wie das Junge Deutschland die Aufgaben und Möglichkeiten des Schriftstellers neu zu definieren, gelingt den französischen Dichterkollegen zu Beginn der Juli-Monarchie nicht. Wohl aber wird die besondere Qualität deutscher Dichtung, besonders die Heinrich Heines, registriert. Gautier bezeichnet Heine, mit dem er seit 1831 befreundet ist³¹, in seinen *Souvenirs romantiques* als größten deutschen Lyriker neben Goethe und Schiller.³² Gérard de Nerval, Übersetzer von Heine, Goethe, Klopstock, Bürger u.a., findet nicht nur hymnische Worte für den Autor der *Französischen Zustände*, sondern erfasst auch dessen literarhistorische Bedeutung:

Henri Heine a rempli une double mission: il n'a pas seulement renversé l'école historique, qui tentait de reconstruire le Moyen Âge, il a aussi prévu l'avenir politique de l'Allemagne, et même il l'a raillé d'avance. En littérature, il renversait d'un souffle en même temps l'école de fausse sensiblerie des poètes souabes, école parasite, mauvaise queue de Goethe, véritable poésie d'album. Ses poésies à lui [...] revendiquaient le droit du beau contre le faux idéal et les franchises de la vraie liberté contre l'hypocrisie religieuse.³³

Mit dieser treffenden Charakterisierung setzt Nerval Heine nicht nur in Opposition zu den französischen Dichterefreunden, sondern auch zu sich selbst und seiner eigenen Schreibweise, die sich nach und nach zeitlichen Einflüssen gegenüber immer weiter hermetisch verschließt. Eine Demokratisierung der Literatur, die breite Bevölkerungsschichten an literarischer Kommunikation teilhaben lässt, intendiert La Jeune France nicht. Ihr elitärer Anspruch ist mit der Instrumentalisierung von Kunst für politische Ziele unvereinbar. Die daraus resultierenden ästhetischen

³⁰ Ebd., Bd. III, S. 538.

³¹ Vgl. hierzu Théophile Gautier: *Correspondance générale éditée par Claudine Lacoste-Veysseyre*. Tome I sous la direction de Pierre Laubriet. Genf, Paris 1985, S. 254ff und 408f.

³² Introduction et notes par Adolphe Boschot, Paris 1929, S. 250-261.

³³ *L'INTERMEZZO* vom 15. September 1848 in: Nerval, *Œuvres*, (Anm. 27), S. 1128-1132, hier S. 1128.

Die erste Eloge Nervals, *Les Poésies de Henri Heine*, stammt vom 15. Juli 1848. Beide Texte erschienen zuerst in der *Revue des Deux Mondes*.

Verfahren – besonders im Werk Borels, Gautiers und Nervals – aber werden gerade dadurch beispielsweise von Baudelaire, Rimbaud, Verlaine und später den Surrealisten als vorbildlich oder zumindest doch als anregend empfunden.

Dem innovatorischen Anspruch der jungdeutschen Schriftsteller und ihrer Vorbilder und Wortführer Börne und Heine entspricht diese Auffassung nicht. So negiert Laube in seiner *Geschichte der deutschen Literatur*, dass „die französischen Romantiker von erheblicher Wichtigkeit“ seien:

Die deutsche Art junger Literatur ist nicht ohne Verwandtschaft mit jener jungen französischen, aber das verwandte Blut stammt nur aus gleicher Anregung der Zeit, ein Abhängigkeitsverhältnis im Ursprunge findet gar nicht statt, und die Einwirkung im Fortgange ist sehr gering.³⁴

Mit der bloßen Feststellung, es bei beiden Gruppierungen mit einem Komplementärphänomen zu tun zu haben, ist jedoch für die Diskussion der Frage, welche Ausformungen künstlerischer Individualität sich nach der Julirevolution innerhalb der sich konsolidierenden bürgerlichen Gesellschaft entwickeln, nichts gewonnen. Zumal sich ein Vergleich zwischen Jeune France und Jungem Deutschland nicht auf die griffigen Formulierungen ‚zurück zur Kunst‘ und ‚hin zur Politik‘ bringen lässt. Unter der Schriftstellergeneration, die nach 1830 auf die Metternichsche Restauration mit der entschiedenen Forderung nach moralischer bzw. allgemein gesellschaftlicher Liberalisierung reagiert, sind die Vorstellungen von einer zeitgemäßen, situationsadäquaten Schreibweise differenzierter.

Karl Gutzkow bestimmt in seinem Essay *Die Mode und das Moderne* „moderne Literatur“ als „Abspiegelung der Zeitgenossen in den Lagen, worin sie sich befinden, Einmischung in ihre Debatten, Frage und Antwort in Sachen des allgemeinen Nachdenkens und der praktischen Philosophie.“³⁵ Eine Aussage, die – obwohl allgemein gehalten – als konstitutiv für die Literaturauffassung des Jungen Deutschland angesehen werden kann. Die bei Gutzkow angesprochene Reflexion sozialer Wirklichkeit, die Stellungnahme zu Zeitfragen und Zeitkritik impliziert, lässt bereits Züge des Realismus erkennen. Gleichzeitig wird deutlich, dass eine Literatur, die auf aktuelle Tendenzen reagiert, einen Anspruch auf

³⁴ Laube (Anm. 1), Bd. IV, S. 96.

³⁵ Karl Gutzkow: *Säkularbilder. 1. u. 2. Theil*. Frankfurt a. M. 1846, S. 141-158, hier S. 156.

dauerhafte Gültigkeit nicht erfüllen kann. Gutzkow deklariert Literatur als leicht verderbliche Ware:

Das moderne Genre entsteht schnell, verbreitet sich schnell, wird schnell verstanden und stirbt schneller noch, als es oft eine Kritik erlebt hat. Lob und Tadel der Kritik nützen oder schaden nichts mehr: der Roman ist ein Jahr alt, wer liest ihn noch!³⁶

Das Buch als Medium unterscheidet sich darin nicht wesentlich vom Massenkommunikationsmittel Zeitung. Dies gilt auch für die Ausdrucksweise, die – vom feuilletonistischen Stil geprägt – auf Verständlichkeit ausgerichtet ist. Die häufig pointiert und witzig präsentierten Inhalte werden von einer breiten Leserschaft rezipiert, was die jungdeutschen Autoren politisch suspekt macht. Die Folgen sind bekannt.

Doch auch in künstlerischer Hinsicht ist eine Literatur, welche die ‚modernen Lebenswirren‘ zur Sprache bringt und politisch wirken will, problematisch, läuft sie doch leicht Gefahr, ihre spezifisch künstlerische Ausdrucksform zu verlieren. Eine Schwierigkeit, die Heinrich Laube in *Die Poeten*, dem ersten Teil seiner Trilogie *Das Junge Europa* (1833-37), thematisiert. Die Gattung des Briefromans begünstigt die Wiedergabe des realen Meinungspluralismus kurz nach der Julirevolution. Die Mitglieder des miteinander korrespondierenden, literaturbegeisterten Freundeskreises sind differenziert als Vertreter unterschiedlicher politischer Positionen und – damit verbunden – divergierender poetischer Auffassungen gestaltet. So bekennt sich Konstantin, ein Jünger Saint-Simons und Heines, der an die „Universalrepublik“ glaubt und frustriert ist vom tagespolitischen Geschehen: „Daß ich nicht ins Theater gehen kann, tut mir leid. Bei dieser schalen mageren Welt seh’ ich gern die phantastische Tätigkeit des Traums.“³⁷ Der Traum ist jedoch kein Synonym für eine poetische Kunstwelt, sondern bezieht sich auf die Erfüllung von Konstantins Staatsvision auf den Bühnenbrettern. Deutlich akzentuiert Laube anhand seiner Figur die Auffassung, „im Zwischenraume auf der Brücke zweier Zeiten“, am Rand einer „neuen Ära der Poesie“ zu stehen, in der für überpersönliche Helden kein Platz mehr sei. Anstelle der „sogenannten Objektivität“, die auch Heine verwirft (DHA X, S. 14), „tritt die Meinung“, das Nebeneinander unterschiedlicher Auffassungen von Lite-

³⁶ Ebd.

³⁷ *Heinrich Laubes gesammelte Werke in fünfzig Bänden*. Unter Mitwirkung von Albert Hänel hrsg. von Heinrich Hubert Houben. *Das Junge Europa. Erster Band: Die Poeten*. Leipzig 1908, S. 61.

ratur. Eben dieser um 1830 auch in realiter vollzogene Paradigmenwechsel charakterisiert Laubes Schreibstrategie in diesem Roman.³⁸

So lässt Laube die Figur William gegen das Vorherrschen von „Meinung“ in der Literatur, d.h. gegen die scheinbar willkürliche, an keinerlei Normen orientierte moderne Ausdrucksweise, opponieren, sich gegen „die unchristliche Subjektivität“ wenden und gegen zeitgenössische Dichter polemisieren, die bislang nur „eine schamlose Enthüllung des eigenen Körpers“ zuwege gebracht haben, „mit dem die Poeten feilen Dirnen gleich kokettieren“ und

keinen andern Mittelpunkt mehr [haben], als das persönliche, meist materielle Vergnügen, und je nachdem das nun groß oder klein oder gar nicht da ist, wird das Gedicht frivol oder abgeschmackt oder gottlos. Sie [die zeitgenössischen Dichter] haben sich selbst auf den Thron des Höchsten gesetzt, darum haben sie eine so arme Welt, eine so jämmerliche Regierung derselben, einen so sündhaften schwachen Gott. Mit wieviel Heineschen Gedichten könnte ich Dir das belegen [...].³⁹

Die Furcht vor nicht darstellungswürdigen Petitesse auf der Bühne und im Buch, die Befürchtung, „sich ganz und gar in diese äußere Physiognomie der Zeit“ zu verlieren, die auch beispielsweise Wienbarg hegt⁴⁰, wird bei Laube deutlich vernehmbar. „Das Gedicht muß aus der Knospe des innersten Menschen brechen“, lässt er William weiterschreiben,

Ihr pflückt es von den blinzenden Augenwimpern, dem zuckenden Munde. Was soll man zu diesen kleinen Darstellungen Heines sagen, [...] wo nichts beschrieben wird als ein Knabe, der im Kahne angelt und dazu pfeift, wo ein Mädchen im Lehnstuhl sitzt und schläft. Das ist ein Buhlen mit fremden Künsten, das gehört der Malerei und ins Gebiet der Fläche, die Poesie hat aber mehr Dimensionen, und die Höhe und Tiefe ist ihr Wesentliches.

Es ist für diese literaturimmanent verarbeitete Kritik an der Literatur zeittypisch, dass eine poetologische Programmatik fehlt, über die ja auch die jungdeutschen Autoren insgesamt nicht verfügen. Im oben zitierten Briefausschnitt greift Laube die durch die Figur Konstantins hervorgehobene Vorstellung einer Übergangszeit auf, in der sich noch keine Kontinuität ästhetischer Verfahren und inhaltlicher Konzeptionen her-

³⁸ Ebd., S. 19.

³⁹ Ebd., S. 16.

⁴⁰ In: *Quadriga*. Altona 1840, S. 321.

ausgebildet hat. Oberflächlichkeit, Belanglosigkeit, Beliebigkeit in der Darstellung sind die Hauptvorwürfe Williams gegen die zeitgenössischen Dichter.

Durch die Figur des Valerius', eines gemäßigten Republikaners, der im zweiten Teil der Trilogie, *Die Krieger*, im Mittelpunkt steht, beantwortet Laube die Frage nach neuen Normen und als zeitgemäß empfundenen ästhetischen Wertmaßstäbe pragmatisch:

Da das Handgemenge um die Freiheit begonnen hat, alle Triebe, Begriffe, Wissenschaften, Künste in dieses Handgemenge verwickelt sind, schreist Du mit schwacher Stimme ‚Ordnung – Ordnung‘, und weil nichts hilft, wirfst Du Dich weinend an den Boden. Kämpfe – der Kampf ist zur Kriegszeit der nächste Weg zur Ordnung⁴¹,

heißt es in einem Brief an Konstantin. Die Hinwendung zur Lebenspraxis führt Valerius im zweiten Teil der Trilogie, *Die Krieger*, folgerichtig zu den polnischen Aufständigen, der dritte Teil jedoch, *Die Bürger*, leitet über in die bürgerlich-private, biedermeierlich anmutende Idylle.

Trotz dieses resignativen Endes ist das Werk beispielhaft für die zunehmende Politisierung zeitgenössischer deutschsprachiger Literatur um 1830. Berücksichtigt man den Entstehungskontext, lässt sich der oben zitierte Kampfaufruf Valerius' auch als Revolte gegen den drohenden Funktionsverlust des Künstlers lesen, der nur durch die kritische Reflexion der eigenen Zeit seine Stellung innerhalb der sich ständig wandelnden, als krisenhaft erfahrenen gesellschaftlichen Wirklichkeit behaupten kann: „Ermannst Du Dich nicht“, so die Schlussfolgerung Valerius' am Ende des Romans, „erreichst Du nicht die Höhe des historischen Überblicks, wo die kleinen Störungen verschwinden, Freund, so bist Du in kurzem von der neuen Zeit geschieden, so bist Du bald eine Mumie.“⁴² Ähnlich ablehnende Auffassungen nicht-historisierender Kunst sowie romantisch-reaktionärer und klassizistisch-zweckfreier Literatur gegenüber formuliert Heine in seiner vorbildhaften *Romantischen Schule*. Sie lassen sich ebenso bei Gutzkow, Wienberg und Mundt finden, der in *Madelon oder die Romantiker in Paris. Eine Novelle* von 1832 die französischen Künstler mittels gängiger Stereotype beschreibt⁴³ und die vorre-

⁴¹ Ebd., S. 148f.

⁴² Ebd., S. 149.

⁴³ So heißt es über den männlichen Protagonisten Narziß, dass seine „geniale Nachlässigkeit der Kleidung und der etwas phantastische Schnitt seines lok-

volutionäre Konfrontation von Anhängern des Klassizismus und der Romantik in Paris skizziert, die sich auf politischer Ebene liberalen Richtungen bzw. dem Royalismus verpflichtet fühlen. Zahlreiche, in Dialoge eingeflochtene Details informieren – ohne dass Mundt hierbei direkte kausale Zusammenhänge konstruierte – über wichtige Ereignisse, die dem Ausbruch der Julirevolution vorangehen.⁴⁴ Auch die sich vor der Julirevolution abzeichnenden, grundlegenden Positionen innerhalb des öffentlichen Diskurses werden zum integralen Bestandteil der Novelle, das Verhalten der Figuren ist durch ihren jeweiligen Standpunkt gleichsam ‚realistisch‘ motiviert und in den historischen Kontext eingebettet: Der Marquis, Ziehvater der jungen Protagonistin, erkennt in der allumfassenden Herrschaft Louis XIV. „das goldene Zeitalter der französischen Literatur“⁴⁵, in dem die Hervorbringung „schwülstige[r] Tragödien [...], neumodischen Bombast[s] [...] und ganz unlegitime[r] Phrasen“ durch die gezielte Kulturpolitik, deren Ziel die Verherrlichung des Monarchen ist, verhindert werde. Er steht dem Werben des romantischen Schriftstellers Dubois um seine Adoptivtochter deswegen ablehnend gegenüber und lässt die Premiere seines neuen Theaterstücks mittels einer bezahlten Claque stören – womit Mundt die ‚bataille d’*Hernani*‘ abbildet.

Mittels der Figur Dubois’ vermittelt Mundt ein differenziertes Bild der romantischen Bewegung, unterscheidet die „natürliche Romantik der Völker“, die sich im *Faible* der Zeitgenossen für höfische Prachtentfaltung ausdrücke und der sich Dubois verbunden fühlt, von „der heutigen Romantik, die sich in Paris jetzt als eine bestimmte und nach Bestimmtem strebende Partei geltend macht“⁴⁶. Dieses „Bestimmte“ ist bei Dubois das Streben nach Freiheit im Ausdruck, die Abkehr von den Vorschriften der Académie: Die Figur kann so als Sprachrohr der zweiten romantischen Generation in Frankreich angesehen werden. Der seiner

kigen Haares, das ihm in jugendlicher Fülle über die Schultern hing, so wie seine ganze Physiognomie [...] in dem jungen Manne einen Künstler vermuthen“ lieben. Theodor Mundt: *Madelon oder die Romantiker in Paris. Eine Novelle*. Leipzig 1832, S. 4f. Vgl. hierzu auch S. 62 und 118f.

⁴⁴ Vgl. z.B.: „[...] hast Du den Figaro von heut schon gesehen? Er soll mit einem schwarzen Rande um seine Blätter erschienen sein, um auf diese Weise seine Trauer über das eben publicirte Gesetz, welches die Freiheit der periodischen Presse so despotisch beschränken will, tragikomisch auszudrücken“ (ebd. S. 7f.).

⁴⁵ Ebd., S. 68.

⁴⁶ Ebd., S. 73f.

Argumentation inhärente Widerspruch, dass „die Besseren unserer Partei eigentlich den Liberalen in die Hände arbeiten“, sei nur lösbar, wenn die Anhänger der romantischen Bewegung aufhörten, „nur ein Aushängeschild der politischen Factionen und eines leidenschaftlichen Ultrathums zu sein“⁴⁷. Die Hoffnung Dubois', die romantische Schule werde „sich von allen politischen Nebenabsichten [...] reinigen“⁴⁸ weist auf die fortschreitende Loslösung der Kunst aus Zweckbezügen, wie sie viele Kritiker fordern und wie sie sich bei *La Jeune France* abzeichnet. Mundt verzichtet auf eine eindeutige Parteinahme zugunsten einer Richtung oder Aussage in künstlerischer und politischer Hinsicht, sondern führt – ähnlich wie Laube in *Die Poeten* – den herrschenden künstlerischen Meinungspluralismus vor.

In Fragen der Moral erweist Mundt sich jedoch als strenger Richter. Narziß – ein junger französischer Bildhauer – und die lebenslustige Madelon, in die er sich verliebt hat, sind als Vertreter zeitgenössisch-emanzipatorischer Gedanken gestaltet. Ähnlich wie Gutzkows *Wally* lehnen sie die Monotonie des Ehealltags ab, jedoch verzichtet Mundt auf die bewusste Provokation einer konservativen Leserschaft und ‚bestraft‘ das Verhalten beider Charaktere durch eine melodramatische Schlusswendung: Narziß flüchtet vor seiner tugendhaften Verlobten und um Madelon wiederzusehen aus der deutschen Provinz nach Paris und erleidet – ausgelöst durch sein schlechtes Gewissen seiner Braut gegenüber – eine Nervenkrise. Mundt stellt seinen Protagonisten als Opfer einer libertinen Liebeskonzeption dar, der er emotional nicht gewachsen ist. In einem Anfall von Eifersucht ersticht er Madelon und begeht dann Selbstmord. Dem ungezwungenen Lebensstil der Künstlerbohème, wie er zur Zeit in Paris en vogue ist, erteilt Mundt hier bildlich den – psychologisch wenig überzeugend motivierten – Todesstoß.

Auch die in langen Dialogen dargelegten literaturtheoretischen Reflexionen sind erzähltechnisch problematisch: Sie zeugen zwar von Mundts Detailkenntnis im Disput um die französische Klassik und Romantik, unterbrechen aber immer wieder die Handlung und den durch Einarbeitung kolportagehafter Elemente bewirkten Spannungsaufbau. In seiner Uneinheitlichkeit ist Mundts *Madelon* ein Beispiel für die Auffassung jungdeutscher Literaten, mittels einer überschaubaren Handlung möglichst viele Leser anzusprechen, jedoch ohne dass Literatur als Ob-

⁴⁷ Ebd., S. 76.

⁴⁸ Ebd., S. 149.

jekt folgenloser Konsumtion lediglich der Unterhaltung dienen soll: Damit der Leser sich in der imaginären Welt nicht verliere, werden ihm drängende Zeitfragen nahe gebracht – auch wenn die nüchterne Form der literaturwissenschaftlich imprägnierten Gespräche einen harten Kontrast zu den ansonsten lebendigen Schilderungen des Lebens in der französischen Hauptstadt und der deutschen Provinz bildet.

Für diesen pädagogisch-politischen Impetus jungdeutscher Autoren ist die Vernachlässigung der Lyrik zugunsten der Prosa charakteristisch. Ihre Texte verstehen sie als Teil des gesellschaftlichen Diskurses, in welchem dem Schriftsteller die Rolle des engagierten Zeitgenossen zukommt, der die Anzeichen neuer Strömungen und Umbüchse seismographisch registriert und literarisch verarbeitet. Was Friedrich Engels 1840 zum „modernen Stil“ bemerkt, gilt auch für die frühere Produktion des Jungen Deutschland:

Der moderne Styl trägt das Gepräge der Vermittlung [...] zwischen Produktion und Kritik, Poesie und Prosa. [...] Phantasie und Verstand fließen nicht bewußtlos in einander, noch stehen sie sich schroff gegenüber; sie sind, wie im menschlichen Geiste, so im Styl vereinigt.⁴⁹

Eine Schreibstrategie, für die Heines Werke von jüngeren Autoren durch die Verbindung von kritischem Raisonement, Witz und Eleganz als vorbildlich empfunden werden. Das wache Bewusstsein für die gegenwärtige politische Situation spricht sich in seiner harschen Kritik an den *Französischen Zuständen* und in seinen späteren luziden Analysen in *Lutezia* am deutlichsten aus.

Gänzlich andere Konsequenzen zieht Börne aus den unbefriedigenden Lebensumständen und Arbeitsbedingungen in Paris und Deutschland: Er propagiert die Abkehr von Literatur und Wissenschaft, träumt von brennenden Bibliotheken⁵⁰ und hegt „keine Hoffnung, dass Deutschland frei werde, ehe man seine besten lebenden Philosophen, Theologen und Historiker aufknüpft, und die Schriften der Verstorbenen

⁴⁹ Karl Marx/Friedrich Engels: *Gesamtausgabe*. Berlin 1975ff. In Fortsetzung seit 1998 hrsg. von der IMES. Berlin 1985, Abt.I, Bd. 3, S. 105.

⁵⁰ „Vorwärts, Kinder! Die Göttinger Bibliothek verbrennen! Es ist ein erhabener Gedanke! Das hat Gott herabgerufen! Eine halbe Million Bücher weniger, das kann die Deutschen weiser machen!“ In: Ludwig Börne: *Sämtliche Schriften*. Hrsg. von Inge und Peter Rippmann. 5 Bde, Dreieich 1977, hier: Bd. III, S. 139.

verbrennt“⁵¹. Demgegenüber suchen Heine und die Jungdeutschen, Literatur durch Verbindung mit Politik, die Umsetzung realistischer Stoffe und die kritische Reflexion der Wirklichkeit für ihre Zwecke – Aufklärung der Öffentlichkeit, freiheitlichere Lebensumstände – zu instrumentalisieren. Dieses „sozialrevolutionäre Selbstverständnis“, von dem Gerhard Höhn in Bezug auf Heine spricht⁵², korreliert mit einem größeren Selbstbewusstsein des Künstlers, der die nüchterne Gesellschaftsanalyse und das Bewusstsein seiner sozialen Mission dem Bereich der autonomen Kunst, der ästhetizistischen Spielerei vorzieht – auch wenn das Engagement der Schriftsteller die Verfolgung durch die Behörden nach sich zieht und wie im ‚Fall Heine‘ faktisch zu einem Berufsverbot führt: „Unsere Dichter sind prosaischer geworden“, schlussfolgert Ludolf Wienbarg, „weil Prosa unsere gewöhnliche Sprache und gleichsam unser tägliches Brot ist, weil unsere Landstände in Prosa sprechen, weil wir unsere Person und Rechte nachdrücklicher in Prosa verteidigen können als in Versen“⁵³. Zwar ist das Verbot der jungdeutschen Schriftsteller nach den Bundestagsbeschlüssen von 1835 letztlich auch Folge des Missverständnisses, in ihnen ausschließlich eine politische Konterbande zu sehen, und nicht Folge konkreter umstürzlerischer Agitation und einer gesellschaftsfeindlichen Gesinnung. Dennoch befinden sie sich in einer marginalisierten, durch staatliche Eingriffe gefährdeten Position.

Nach 1830 lassen sich das Streben nach Freiheit und individuellem Ausdruck, der Bruch mit klassischer Regeltreue, die Opposition gegen eine repressive Politik als gemeinsame Grundlage der dichterischen Produktion von *Jeune France* und *Jungem Deutschland* ausmachen. Die veränderten politischen Bedingungen und auch die spätere Ernüchterung, was die politische Bedeutung dieser Revolution für Deutschland und Frank-

⁵¹ Ebd., S. 175.

⁵² Gerhard Höhn: Heinrich Heine und die Genealogie des modernen Intellektuellen. In: Ders. (Hrsg.): *Heinrich Heine. Ästhetisch-politische Profile*. 1991, S. 66–84, hier S. 73.

⁵³ Ludolf Wienbarg: *Ästhetische Feldzüge*. Hrsg. von Walter Dietze. Berlin, Weimar 1964, S. 87. Schiller hatte den Zustand des ‚gemeinen Empirikers‘, dessen Urteile auf das einzelne gerichtet seien, noch einen ‚verächtlichen Zustand‘ genannt, vgl. Friedrich Schiller. *Werke. Nationalausgabe*. Weimar 1962, Bd. 20 (Philosophische Schriften. Teil I. Unter Mitwirkung von Helmut Koopmann hrsg. von Benno von Wiese), S. 502.

reich betrifft, bewirken in Frankreich eben jene „association utile“, von der Nerval spricht, und deren jeweilige gemeinsame Basis die kulturkritische Distanz zur Julimonarchie ausmacht. Die Kontakte der hier angesprochenen deutschsprachigen Schriftsteller sind merklich loser. Das Empfinden, an einer Epochenschwelle zu stehen, die das Ende der ästhetisch-idealistischen Kunstrichtung anzeigt, stellt für beide Kreise den Beginn einer Standortbestimmung von Literatur und dichterischem Selbstverständnis dar.

Hebt die neuere Forschung in diesem Kontext deutlich neben der Julirevolution auch die Bedeutung von Goethes Tod für das Junge Deutschland hervor⁵⁴, ist es in Frankreich die ‚Bataille d’Hernani‘, durch welche sich La Jeune France als Verfechter einer anti-klassischen Schreibweise assoziiert. Die Werke Heines sind für die neue, ‚prosaische‘ Schreibweise des Jungen Deutschland stilbildend und als positives kulturelles Identifikationsmuster mit der Bedeutung Hugos – dessen *Lucrèce Borgia* Börne in seinem 108. Brief ausdrücklich lobt – für La Jeune France vergleichbar. Die Bezugsrahmen differieren: Diesseits und jenseits des Rheins ist die Gleichzeitigkeit entgegengesetzter künstlerischer Positionen zu registrieren: Die von beiden avantgardistischen Gruppierungen als jeweils zeitgemäß beurteilte Literatur umfasst eine verklärend-rückwärtsgewandte romantische Schreibweise mit Hang zur Entpolitisierung und restaurativen Tendenzen und eine explizit gesellschaftskritisch ausgerichtete Schreibweise mit historiographischem Schwerpunkt.

Gemeinsames Signum beider künstlerischen Richtungen ist die Ablösung von einer Gesellschaft, bei deren Diagnose der moderne Schriftsteller nach einem Ausspruch Gutzkows das Recht hat zu bezweifeln, „ob sie so bleiben darf, wie sie ist“⁵⁵. Für die damit einhergehende neue Funktionsbestimmung von Literatur im angesprochenen historischen Kontext mit Paris als geographischem Zentrum zeichnen sich drei Richtungen ab:

Erstens die Absage an die ‚Institution‘ Kunst schlechthin und die damit verbundene (Selbst-)Kritik an der Aufgabe und der Stellung des

⁵⁴ Vgl. beispielsweise Walter Dietze: *Junges Deutschland und deutsche Klassik. Zur Ästhetik und Literaturtheorie des Vormärz*. Berlin 1957 (41981); Helmut Koopmann: *Das Junge Deutschland. Analyse seines Selbstverständnisses*. Stuttgart 1970; ders.: *Das Junge Deutschland. Eine Einführung*. Darmstadt 1993; Udo Köster: *Literatur und Gesellschaft in Deutschland 1830-1848. Die Dichtung am Ende der Kunstperiode*. Stuttgart 1984.

⁵⁵ *Die Mode und das Moderne*, (Anm. 35), S. 147.

Künstlers innerhalb der Gesellschaft.⁵⁶ Exemplarisch hierfür ist die Reaktion Börnes, der – begeistert über den vermeintlichen Sieg der Revolution – nach Paris übersiedelt, um sich dort der Politik zu widmen. Der Ortswechsel signalisiert zugleich eine Abkehr von seiner Existenz als Schriftsteller. Die *Briefe aus Paris*, deren zweite Abteilung zeitgleich mit den *Französischen Zuständen* Heines herauskommt, waren ursprünglich nur als private Mitteilungen an Jeanette Wohl konzipiert. „Ich will nicht schreiben mehr, ich will kämpfen“, heißt es darin. Schreiben ist nurmehr Ersatz für die fehlenden ‚handfesten‘ Auseinandersetzungen: „Hätte ich Gesundheit und Jugendkraft, würde ich den Feind im Felde suchen; da mir aber beide fehlen, schärfe ich meine Feder, sie so viel als möglich einem Schwerte gleich zu machen.“⁵⁷

Das Scheitern der revolutionären Bewegung, die wenig enthusiastisierenden realen ‚Französischen Zustände‘ verbannen die mit dem Umsturz verbundenen Erwartungen in den Bereich der Utopie. Frankreich ist nicht der ideale Fluchtraum, die beste aller möglichen Exilwelten. Die Umstände sind vielmehr dazu angetan, handlungsstimulierend zu wirken und Idealvorstellungen – wie eine Verbesserung der Lebensbedingungen – nicht aus dem Blick zu verlieren, sondern sie öffentlichkeitswirksam zu verbreiten. Die künstlerische Intention, die eigene Zeit kritisch zu durchdringen, ist der Grund, eine Erneuerung der Literatur anzustreben, die sich auch als „Verheutigung“⁵⁸ (Hermand) umschreiben lässt. Der Juli-revolution kommt dabei zunächst die Funktion eines Leitbildes zu. Die hier scheinbar erreichte politische Wende soll nach dem Willen jungdeutscher Autoren auch in Deutschland erreicht werden.

Dies hat – zweitens – die Abkehr von der „verzauberten idealen Welt“ zur Folge. Die „neuern Schriftsteller“, von denen Wienbarg in seinen *Ästhetischen Feldzügen* spricht,

schwimmen mitten im Strom der Welt, und wenn sie sich durch etwas von den übrigen unterscheiden, so ist es, daß sie die Vorschwimmer sind und, sei es nur trocken und elegant auf dem

⁵⁶ Vgl. hierzu Peter Bürger: *Theorie der Avantgarde*. Frankfurt a. M. 1975, S. 28ff.

⁵⁷ Börne: *Sämtliche Schriften*. (Anm. 50), Bd. III, S. 351 und 154f.

⁵⁸ Jost Hermand: Jungdeutscher Tempelsturm. Zur Austreibung des Poetischen aus der Literatur. In: *Das Junge Deutschland: Kolloquium zum 150. Jahrestag des Verbots vom 10. Dezember 1835*. Hrsg. von Joseph A. Kruse und Bernd Kortländer. Hamburg 1987, S. 65-82, hier S. 75.

Rücken eines Delphins wie Heine oder naß und bespritzt wie Böhne, den Gestaden der Zukunft entgegeneilen.⁵⁹

Anders als La Jeune France, deren Vertreter immer wieder die Distanz von Künstlertum und Bourgeoisie – und damit zum Publikum – betonen und durch ihr Verhalten sowie ihre provokativen Schriften ihrerseits das oktroyierte Klischee des ‚Bürgerschrecks‘ gerne bedienen.

Als kennzeichnend für die avantgardistische Schreibweise des Jungen Deutschland sind – ohne allgemeingültigen definitiven Anspruch – der aus traditionskritischem Bewusstsein heraus propagierte Verzicht auf bis dato anerkannte Ausdrucksweisen, das Eingreifen in die politische Diskussion sowie die daraus folgende Instrumentalisierung von Literatur zu nennen, die sich einem ‚Nützlichkeitsanspruch‘ nicht mehr verschließt und – so Hermand – „seitdem als die Hauptform der sich als progressiv verstehenden bürgerlich-liberalen Kunstströmungen gilt.“⁶⁰ Gegen die Reduzierung der Literatur auf die Funktion politischer Agitation allerdings hat sich Heine mit Hinweis auf Goethe bekanntlich Anfang der 1840er Jahre ausgesprochen und die Freiheit der Kunst, ihren zeitunabhängigen Wert betont. „Zwecklos ist mein Lied, ja zwecklos“, heißt es in *Atta Troll* (DHA IV, S. 17).

In chronologischer Parallelität zu dem oben skizzierten Dissoziierungsprozess nach der Julirevolution ist als drittes Merkmal ein zunehmender Ästhetizismus, die allmähliche Hinwendung zum *l'art pour l'art*⁶¹ zu registrieren. Die vagen Bekenntnisse von La Jeune France zum Republikanismus und Liberalismus implizieren keine politische Vision, an deren Entwurf die Künstlergruppe mitwirkte, sondern vielmehr den Wunsch nach freier Entfaltung der Persönlichkeit, nach grenzenloser Individualität, was ein Engagement innerhalb vorgegebener, nicht selbstbestimmter Strukturen ausschließt.

⁵⁹ Wienbarg: *Ästhetische Feldzüge*. (Anm. 53), S. 188.

⁶⁰ Hermand: *Jungdeutscher Tempelsturm*. (Anm. 58), S. 75.

⁶¹ Der Ausdruck findet sich ab April 1830 gelegentlich bei Balzac. Sein Gebrauch ist im *Journal Benjamin Constants* belegt (Eintrag vom 11. Februar 1804 in: *Œuvres complètes*. Ed. présentée et annot. par Alfred Roulin. (Bibliothèque de la Pléiade.) Paris 1979, S. 232. In den allgemeinen Sprachgebrauch fließt der Begriff erst um 1833-34 ein, wie sich aus dem Brief Sainte-Beuves an Carrel vom 4. Januar 1834 schließen lässt.

In soziologischer Hinsicht führen die Loslösung von lebenspraktischen Bezügen und die Stellungnahme gegen die Bourgeoisie, ihre Normen und Werte, sowie die gleichzeitige Idealisierung von dichterischem Genie und Subjektivität als Autostereotype zur Bohemisierung, zur Bildung einer – laut Helmut Kreuzers immer noch gültiger Definition – „Subkultur von Intellektuellen [...] – Randgruppen mit vorwiegend schriftstellerischer, bildkünstlerischer oder musikalischer Aktivität oder Ambition und mit betont un- oder gegenbürgerlicher Einstellungen und Verhaltensweisen“.⁶²

Die Sonderrolle und die damit verbundene gesellschaftliche Isolierung des Künstlerkreises zeigt sich auf Textebene in der emphatischen Beschwörung der Kunst, die als eigenständiger, über dem Alltagsleben stehender Bereich eine mythische Aura beanspruchen kann, sowie in der Sakralisierung der schöpferischen Individualität und in der Stilisierung des Künstlers als melancholischem oder rebellischem Außenseiter. Reflexe dieser neuen sozialen Verortung des Künstlers am Rand der Gesellschaft finden sich außer in der Lyrik der 1830er Jahre vor allem in retrospektiv verfassten autobiographischen Schriften: in Nervals *La Bohème galante* beispielsweise oder in seinen *Petits châteaux de Bobème*, in Gautiers *Souvenirs romantiques*, in *Les confessions. Souvenirs d'un demi-siècle 1830-1880* von Arsène Houssaye.

⁶² Helmut Kreuzer: *Die Bohème. Beiträge zu ihrer Beschreibung*. Stuttgart 1968, vgl. die Einleitung.