

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2020

Ästhetik im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

Kuratorium:

Michael Ansel (Wuppertal), Olaf Briese (Berlin), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Norbert Otto Eke (Paderborn), Philipp Erbentraut (Frankfurt a. M.), Jürgen Fohrmann (Bonn), Bernd Füllner (Düsseldorf), Katharina Gather (Paderborn), Katharina Grabbe (Münster), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Sandra Markewitz (Vechta), Anne-Rose Meyer (Wuppertal), Maria Pormann (Köln), Florian Vaßen (Hannover)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2020
26. Jahrgang

Ästhetik im Vormärz

herausgegeben
von
Norbert Otto Eke und Marta Famula

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

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.

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

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1661-2
Print ISBN 978-3-8498-1728-2
E-Book ISBN 978-3-8498-1729-9
www.aisthesis.de



Dieses Werk ist lizenziert unter einer Creative Commons Namensnennung-Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0 International Lizenz.

Christoph Jürgensen (Bamberg)

Dienerin Poesie?

Zum poesiologischen Profil von Rückerts Zeitgedichten

In der Vormärz-Forschung spielt die Beschäftigung mit Rückert keine Rolle, bezeichnend ist daher, dass er im kürzlich erschienenen Handbuch zur Epoche kaum vorkommt. So sucht man seinen Namen im Inhaltsverzeichnis des voluminösen Überblickswerks vergebens; anders als etwa unvermeidbare Protagonisten wie Georg Büchner oder Georg Herwegh und weniger erwartbare wie Charles Sealsfield oder Johann Nepomuk Nestroy wird er im Kapitel ‚Autoren – Autorinnen – Gruppen‘ nicht aufgeführt. Über das Register lassen sich dann zumindest einzelne Spuren finden, die beispielsweise zu einem Hinweis auf seine „Übertragungen indischer Liebeslyrik“¹ und zu einer Erwähnung seines Beitrags zur „religiös interessierte[n] Großepik“² führen. Aber das sind einzelne, cursorische Nennungen, zu den exemplarischen oder prägenden Akteuren der Epoche wird er offenkundig nicht gerechnet.

Diese Einordnung von Rückert als Randfigur der literarischen und literaturbezogenen Prozesse während der Zeit des Vormärz hat gute Gründe. Als literarhistoriographische Darstellung einer Epoche muss das Handbuch ja sozusagen naturgemäß nach dominanten Regularitäten suchen, d. h. nach repräsentativen Textmengen und feldcharakteristischen Handlungsweisen des in Rede stehenden Teil-Zeitraums der Literaturgeschichte.³ Und wenn wir nach dem Typischen einer Epoche fragen oder, andersherum gewendet, Epochen über das Typische rekonstruieren, dann können wir wohl gut auf Rückert verzichten, eher noch als auf Sealsfield oder Nestroy. Denn typisch

1 Gustav Frank: [Art.] „Bildende Kunst – Text und Bild“. *Vormärz-Handbuch*. Hg. Norbert Otto Eke im Auftrag des Forum Vormärz Forschung. Bielefeld: Aisthesis, 2020. S. 337-347, hier S. 345.

2 Stefan Elit: [Art.] „Versepek“. Eke: *Vormärz-Handbuch* (wie Anm. 1). S. 611-619, hier S. 612.

3 Ich folge hier der Epochendefinition von Michael Titzmann: „Probleme des Epochenbegriffs in der Literaturgeschichtsschreibung“. *Klassik und Moderne. Die Weimarer Klassik als historisches Ereignis und Herausforderung im kulturgeschichtlichen Prozeß*. Hgg. Karl Richter und Jörg Schönert. Stuttgart: Metzler 1983. S. 98-131.

ist an Rückert wenig, nicht für den Vormärz und letztlich nicht einmal für seine eigene Werkbiographie, weil namentlich seine Lyrik generisch in alle Richtungen wuchert und ästhetisch bzw. thematisch an allem interessiert ist und sich mit allem beschäftigt. Zunehmend versifiziert er mehr oder minder unterschiedslos alle Lebensbereiche, eine Art Vorläufer von Rainald Goetz, wenn man so will, der das „einfache wahre Abschreiben der Welt“⁴ betrieb, nur im Gegensatz zu seinem Nachfahren eben in Versen, mit der Pointierung von Ulrich Fülleborn gesagt: „Alles, was dieser Autor wahrnimmt und was ihm begegnet, ist ihm zuvörderst eine Wirklichkeit und als solches wert, ins Gedicht einzugehen, und zwar in einer äußersten Indifferenz: Großes und Kleines, Exzeptionelles und Alltägliches steht gleich-gültig, d.h. nicht in eine hierarchische Ordnung gebracht, nebeneinander.“⁵ Diese produktions-ästhetische Haltung betrifft seinen Alltag, wie den Tod zweier Kinder, die zu den Kindertotenliedern führen (fünf davon durch die Vertonungen Mahlers berühmt, aber der lyrisch maßlose Rückert hat mehr als 300 davon verfasst) ebenso wie die gesamte Kulturgeschichte, anschaulich besonders in seinem Lehrgedicht *Die Weisheit des Brahmanen*, über dessen Entstehung er gleichsam aus der Werkstatt berichtet:

Möchte endlich eine schöpferische Begeisterung hineinfahren und das Chaos zur Welt, zu einem Ganzen machen. [...] Ich habe einige Mappen voll zum Durchblättern; aber abschreiben, auch nur aussuchen kann ich nichts, sondern nur immer Neues schreiben. Es muß alles hinein, was ich eben lese: vor 8 Wochen Spinoza, vor 14 Tagen Astronomie, jetzt Grimm's überschwinglich gehaltreiche Deutsche Mythologie, alles unter der nachlässig vorgehaltenen Brahmanenmaske ... Bruchstücke zu den berühmten Bruchstücken, in welche Bruchstücke mein Leben vollends aufgehen zu wollen scheint, in Brüche und Stücke, wie alles Leben.⁶

4 Rainald Goetz: „Subito“. Rainald Goetz. *Hirn*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1986. S. 9-21, hier S. 19.

5 Ulrich Fülleborn: „Friedrich Rückert: geschichtlicher Ort – geschichtliche Bedeutung“. *Friedrich Rückert. Dichter und Sprachgelehrter in Erlangen. Referate des 9. Interdisziplinären Kolloquiums des Zentralinstituts*. Hgg. Wolf Dietrich Fischer und Rainer Gömmel. Neustadt an der Aisch: Degener, 1990. S. 211-223, hier S. 219.

6 Friedrich Rückert: *Die Weisheit des Brahmanen. Ein Lehrgedicht in Bruchstücken*. Hg. und bearbeitet von Rudolf Kreutner und Hans Wollschläger. Bd. 2. Göttingen: Wallstein, 1998. S. 620.

Geht unser Interesse jedoch über das Typische oder Repräsentative hinaus und nimmt auch allgemein Formen der Gleichzeitigkeit in den Blick, dann erscheint Rückert vielleicht sogar gerade als ein prädestiniertes Untersuchungsobjekt, insofern er als ein literarisch äußerst aktiver Zeitgenosse den gesamten Zeitraum begleitet, den wir sinnvoll als Vormärz erfassen können. Besonders gilt dies für die mittlerweile weitgehend konsensfähige Epochen-schwelle im Jahr 1815: Mehr oder minder synchron mit dem – natürlich erst ex post definierten – Epochenbeginn debütiert Rückert durchaus erfolgreich im literarischen Feld, mit dem Band *Deutsche Gedichte*, 1814 erschienen und auch im folgenden Jahr noch breit rezensiert.⁷ Die Literaturgeschichte erinnerte diesen Band lange (und teils bis heute) als typischen Beitrag zur Befreiungskriegslyrik, meist nach seinem prominentesten Teil geführt als *Geharnischte Sonette*.⁸ Sinnvoller platziert als in diesem (literatur)politischen Kontext scheint er mir allerdings im ästhetischen Diskurs zu sein, insofern er ausgeht von der Frage nach Formen und Funktionen des Kunstschönen, nach dem Verhältnis von Autonomie und Heteronomie, und dergestalt weniger auf das politische und mehr auf das literarische Feld abzielt. Diesen Perspektivwechsel werde ich im Folgenden erläutern, indem ich zunächst knapp die gängige Funktionalisierung der Literatur im Zeichen der Befreiungskriege rekonstruiere, damit sich vor dieser Folie dann das spezifische poesiologische Profil der Zeitgedichte Rückerts abzeichnen kann. Sichtbar werden soll dabei sein Beitrag zur Ästhetik seiner Zeit, der vielleicht nicht im engen Sinne ‚vormärzlich‘ ist, aber in seinem Schwellencharakter doch dem ‚Zeitgeist‘ entspricht.

Der Anfang vom Ende der Kunstperiode

Als Rückert in den (Feder)Krieg gegen Napoleon eingreift, wird der ästhetische Feldzug gegen den Usurpator schon fast ein Jahrzehnt lang engagiert geführt. Im engen Sinne beginnt diese Phase des Literaturbellizismus mit

7 Siehe hierzu den editorischen Apparat in: *Friedrich Rückert: Zeitgedichte und andere Texte der Jahre 1813 bis 1816. Zweiter Band*. Bearbeitet und herausgegeben von Claudia Wiener und Rudolf Kreutner. Göttingen: Wallstein, 2009. S. 781-1026, hier S. 1001ff.

8 Siehe hierzu Christoph Jürgensen: *Federkrieger – Autorschaft im Zeichen der Befreiungskriege*. Stuttgart: Metzler, 2018. S. 76-103.

dem Jahr 1806, mit (historisch gesehen) der preußischen Niederlage in der Doppelschlacht von Jena und Auerstädt und (literarhistorisch gesehen) mit Texten wie Achim von Arnims nach dem Muster ‚Fliegender Blätter‘ organisierte Sammlung *Kriegslieder*.⁹ Arndt wiederum dekretiert im ersten Teil seiner geschichtsphilosophischen Studie *Geist der Zeit* dann sogar die allgemeine Gültigkeit beanspruchende poetologische Maxime: „Nur der Tapfere darf die Schönheit besitzen“¹⁰. Damit ist „im Grunde schon das Ende der Kunstperiode“ eingeläutet worden, „das Ende des Glaubens an die erziehende, bildende, weltverwandelnde Kraft der Kunst, den die vorausgehenden Jahrzehnte zu begründen versucht hatten.“¹¹

Während Arnims literaturbellizistischer Vorstoß weitgehend ergebnislos verpuffte, ebenso wie kurz darauf übriges Kleists großgedachtes Projekt *Germania*¹², sorgte Arnnds auf das große Ganze zielender historischer Entwurf in der Gelehrtenrepublik für einiges Aufsehen, zum einen sicher wegen seines ideologischen Gehalts, zum anderen aber auch wegen der führenden Rolle, die er den Autoren innerhalb des prognostizierten bzw. erwünschten Prozesses in Richtung auf ein emphatisch vereinigtes deutsches Volk zusprach.¹³ In der Folge gewann der in Arnnds Sinne agierende literaturpolitische Widerstand tatsächlich schnell viele Bündnisgenossen, und so gerät das literarische Feld in den frühen 1810er Jahren gleichsam in den Ausnahmezustand. Einerseits bildet es sich ja spätestens seit den literaturrevolutionären Popstars des Sturm und Drang im Zeichen der Autonomie

-
- 9 Zum Phänomen ‚Krieg‘ bei Arnim siehe umfassend: Claudia Nitschke: *Utopie und Krieg bei Ludwig Achim von Arnim*. Tübingen: Niemeyer, 2004. Siehe dort auch den Forschungsüberblick zum politischen bzw. ‚kriegerischen‘ Arnim, S. 4f.
- 10 Ernst Moritz Arndt: *Geist der Zeit*. Erster Theil. *Arndts Werke. Auswahl in zwölf Teilen*, hg. mit Einleitungen und Anmerkungen versehen August Leffson und Wilhelm Steffens. Sechster Teil, hg. u. mit Anmerkungen versehen Wilhelm Steffens. Berlin u. a.: Bong, [1912]. S. 203.
- 11 Gerhard Schulz: *Die deutsche Literatur zwischen Französischer Revolution und Restauration. Zweiter Teil: Das Zeitalter der Napoleonischen Kriege und der Restauration 1806-1830* (= Geschichte der deutschen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Begründet von Helmut de Boor und Richard Newald. Siebenter Band). München: Beck, 1989. S. 31f.
- 12 Siehe hierzu etwa Gesa von Essen: „Kleist anno 1809: Der politische Schriftsteller“. *Kleist – ein moderner Aufklärer?* Hgg. Marie Haller-Neumann und Dieter Rehwinkel. Göttingen: Wallstein, 2005. S. 101-132.
- 13 Zu Arndt siehe ausführlich Jürgensen: Federkrieger (wie Anm. 8). S. 182-207.

überhaupt erst aus und etabliert eigene Ordnungsregeln, denen sich die Teilnehmer am Spiel ‚Literatur‘ unterwerfen müssen, wenn sie vom Aushandlungsprozess nicht ausgeschlossen werden wollen. Zudem suchen die Protagonisten dieser Auseinandersetzung um die wirklich wahre Literatur nun nicht mehr in der Realhistorie, sondern stattdessen in „Märchen und Gedichten“¹⁴ nach den wahren Weltgeschichten, damit vor einem geheimen Wort das ganze verkehrte Wesen fortfliegen möge, um Novalis zu beleihen.

Andererseits unterwerfen die Autoren sich mehr oder minder plötzlich bereitwillig erneut externen Zwängen, namentlich einem politischen Diskurs, der doch gerade zu überwinden war. Denn sicher, kein Autor der Zeit ist ausschließlich antinapoleonischer Federkrieger. Selbst der notorische Bellizist Arndt schreibt nicht ausschließlich gegen Napoleon an, sondern findet Zeit für andere Sujets. „Wandelt ihr, liebe Sterne am Himmel, / Heraus so licht und hehr? / Ich weiß zwei schönere Sterne, / Die brennen mein Herz so sehr“¹⁵. So klingt es etwa süßlich aus dem „Sternengruß“ von 1813. Kaum ein Autor jedoch entzieht sich vollständig der Drift des Feldes weg von der Autonomie und hin zur Heteronomie, weder der waldselige Eichendorff noch der ritterliche de la Motte Fouqué. Ausgerechnet der gerade noch ironiefixierte Schlegel mahnt in einem programmatisch *An die Dichter* betitelten Gedicht, das die von Karl von Hardenberg unter dem Pseudonym ‚Rostorf‘ herausgegebene Anthologie *Dichter-Garten* (1807) einleitet, „Buhlt nicht länger mit eitlen Wortgeklinge“, und fordert von den Autoren: „Unedle laßt in Hochmut sich aufblähen / Sich um den eignen Geist bewundernd drehen, / Beseligt, daß so Einzig ihm gelinge“¹⁶.

Die Autoren der Zeit folgten dieser poesiologischen Handlungsanweisung nach einer solchen Form von ästhetischer Tapferkeit oder tapferer Ästhetik also vielfach, d. h. sie nahmen in verschiedenen Handlungsrollen am Kampf gegen Napoleon teil, sei es sozusagen auf eigene Rechnung nur mit der Feder agierend, sei es als offiziell für den Kriegsdienst angeworbene

14 So heißt es bekanntlich in Novalis' programmatischem Gedicht „Wenn nicht mehr Zahlen und Figuren“. Novalis: *Werke, Tagebücher und Briefe Friedrich von Hardenbergs*. Bd. 1: *Das dichterische Werk, Tagebücher und Briefe*. Hg. Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1978. S. 395.

15 Ernst Moritz Arndt: *Werke, Teil 1: Gedichte*. Berlin u. a.: Bong, 1912. S. 137.

16 Friedrich Schlegel: „An die Dichter“. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, hg. Ernst Behler unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. Abt. I: Kritische Neuausgabe. Bd. 5: *Dichtungen*. Hg. Hans Eichner. Paderborn u. a.: Schöningh, 1962. S. 297.

Literaturpolitiker eingesetzt oder buchstäblich im Feld stehend. Entsprechend produzieren sie auch eine Vielzahl von dezidiert anlassbezogenen Texten, sprich: Gelegenheitslyrik.¹⁷ Es handelt sich um einen Umstand, der sich zunächst als heteronomer Sündenfall identifizieren lässt, sodass es erscheinen mag, als wäre das vergleichsweise neue Konzept der Autonomie noch nicht resistent genug, um den Forderungen oder Versuchungen literaturferner Felder widerstehen zu können. Aus inszenierungslogischer bzw. inszenierungspraxeologischer Sicht betrachtet, ist die anlassbezogene Dichtung gegen Napoleon allerdings gerade ein Ausdruck der Entwicklung des Feldes hin zur Autonomie, insofern die zunehmende Konkurrenz zu Positionierungs- und Visibilisierungshandlungen zwingt – und Kriege bieten naturgemäß große Mengen der raren Ressource Aufmerksamkeit. Sie provozieren gewissermaßen Positionsnahmen im doppelten Sinne, politische wie literaturpolitische gleichermaßen.

Ein ästhetischer Reflex und kein politisches Fanal: Die *Geharnischten Sonette*

Rückert ist also spät dran, aber er nimmt auch mehrfach Anlauf. Ein erster Versuch zur Einreihung in diese Phalanx im Jahr 1809 gerät noch zur bellizistischen Fehlzündung. Motiviert von Fichtes Reden, Schleiermachers Predigten und Arndts Pamphleten eilte der 21-jährige Student im Frühjahr 1809 Richtung Wien, um sich auf die Seite der Österreicher zu schlagen. Doch schon in Dresden erhielt er die Nachricht von der Einnahme Wiens am 13. Mai und kehrte daher unverrichteter Dinge in das heimatliche Bayern zurück. Danach arbeitet er sich langsam ‚werkwärts‘, um Rainald Goetz zu beleihen¹⁸, aber bei Ausbruch der Kampfhandlungen hat sich noch kein poesiologisches Programm aus einer Vielzahl von Ansätzen durchgesetzt, und einen erneuten Anlauf zur handgreiflichen Tapferkeit will er eh nicht

17 Zur Begriffsbestimmung siehe Wulf Segebrecht. [Art.]: „Gelegenheitsgedicht“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Hgg. Klaus Weimar u. a. Bd. 1. Berlin/New York: de Gruyter, 1997. S. 688-691.

18 So benennt Rainald Goetz in offenkundigem Rekurs auf Rolf Dieter Brinkmann eine Phase der Neuausrichtung seines Schreibprojekts. Siehe Rainald Goetz. *elfter september 2010. Bilder eines Jahrzehnts*. Berlin. Suhrkamp, 2010. Klappentext.

nehmen, er will als Autor am Feldrand bleiben und von der Leitformel ‚Wort und Tat‘ nur die eine Seite aktualisieren, wie er in einem Brief an seinen Freund Stockmar gesteht:

Ich sage mir oft, daß das Dichten mein einziges Handeln ist, und nicht das Handeln; und doch kann ich mir nicht abwehren, daß manchmal ein in meine Verslossenheit brechendes Waffengeräusch mich unter meinen Papierschnitzeln aufstört. Ich wollt', ich könnte die Poesie von meinem Halse abschütteln, die schwerer d[arauf] hängt als ein Weib und zehen Kinder; so stünde ich morgen unter den [preus]sischen Freiwilligen. Aber daraus wird nichts, wenn nicht alle mei[ne] Entwürfe vorher verbrennen. Ich lege hier einen Kriegsruf gegen die [...] bey, der als scharmutzierender Vortrab für künftigt zu bildende Truppen gut genug ist.¹⁹

Ein gutes Jahr nach diesem Brief ist es dann endlich soweit, die ‚Texttruppe‘ erscheint unter dem Namen *Deutsche Gedichte*, während der Feldzug gegen Napoleon (von seinem Aufflammen 1815 abgesehen) beendet und ihr mobilisierungsstrategisches Ziel damit eigentlich verloren ist. Eine externe Funktion können Sie dementsprechend nicht mehr erfüllen, können also nicht emotionalisierend auf die Adressaten einwirken. Die interne Funktion hingegen können sie hell aufblenden, ihr Hauptzweck ist es folglich, auf die literaturspezifischen Positionen Einfluss zu nehmen.²⁰ Wie also ist die Legierung aus externen und internen Bezügen in den *Deutschen Gedichten* gearbeitet, wie beziehen sie sich auf den (militär-)politischen Diskurs, wie auf die feldinternen Prozesse und Konstellationen? Ich werde mich bei der Beantwortung dieser Frage auf die erste Abteilung der *Geharnischten Sonette* konzentrieren, weil sie der wirkungsgeschichtlich bedeutendste Teil der Sammlung sind.²¹

19 Friedrich Rückert an Christian Stockmar, Ebern, 8.3.1813. *Friedrich Rückert: Briefe*. Hg. Rüdiger Rückert. Band 1. Schweinfurt: Rückert-Gesellschaft, 1977. S. 28.

20 Zu dieser Unterscheidung siehe Rüdiger Zymner. *Funktionen der Lyrik*. Münster: Mentis, 2013. S. 112. Siehe ferner Reinold Schmücker: „Funktionen der Kunst“. *Wozu Kunst? Die Frage nach ihren Funktionen*. Hgg. Bernd Kleimann und Reinold Schmücker. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2001. S. 11-33.

21 Den 24 *geharnischten Sonetten* gehen *Zwölf kriegerische Spott und Ehrenlieder* voraus, und es schließen *Noch vier Kriegslieder* an sie an sowie *Geharnischte*

Die 24 Sonette sind gleichsam unter ein poesiologisches Vorzeichen gestellt, mittels dessen Rückert an den bellizistischen Diskurs anknüpft, genauer: Gleich im Auftaktsonett bekennt sich Rückert programmatisch zum allseits geforderten (und oben skizzierten) Autorschaftsmodell. Grundsätzlich sei jeder Mann, fordert der Text bzw. seine Sprechinstanz, die wir mit Rückert in eins setzen dürfen, zur Erfüllung der patriotischen Pflicht aufgerufen, und zwar jeder an seiner ihm durch Fähigkeiten bestimmten Stelle. Der Schriftsteller müsse folglich mit dem Geist bzw. mit Worten kämpfen, seinen genuinen ‚Waffen‘:

Der Mann ist wacker, der sein Pfund benutzend,
 Zum Dienst des Vaterlands kehrt seine Kräfte:
 Nun denn, mein Geist, geh auch an deine Geschäfte,
 Den Arm mir den dir eignen Waffen putzend.
 Wie kühne Krieger jetzt, mit Glutblick trutzend,
 In Reihn sich stellend, heben ihre Schäfte;
 So stell auch Krieger, zwar nur nachgeäffte,
 Geharnischter Sonette ein Paar Dutzend.²²

Als leitendes Argument für die bereitwillige Abkehr von autonomieästhetischen Positionen dient augenscheinlich das Prinzip der Prädestiniertheit. Wie kardinal diese Wendung gegen die Selbstsucht für die *geharnischten Sonette* ist, artikuliert sich vor allem dadurch, dass Rückert ihn in gleich mehreren Variationen wiederholt. Im dritten Sonett beispielsweise wird Schmieden, Bauern, Jägern und Fischern die Nutzlosigkeit ihrer Tätigkeit vorgeworfen, weil sie allesamt nur dem Feind dienten („Was schmiedst du Schmied? – „Wir schmieden Ketten, Ketten!“ / „Ach, in die Ketten seid ihr selbst geschlagen.“²³ usf.). Und vor allem wendet sich das fünfte Sonett aus dieser Stoßrichtung an die Mitglieder der Gelehrtenrepublik, es sei daher vollständig wiedergegeben:

Sonette. Zweite Abtheilung mit 20 weiteren Texten, die im Gegensatz zur ersten Abteilung aber keinen narrativen Zusammenhang aufweisen, sondern eher additiv nebeneinanderstehen. Meine folgende Darstellung folgt den argumentativen Linien meiner Ausführungen zu Rückerts Literaturpolitik in Jürgensen. Federkrieger (wie Anm. 8). S. 76-103.

22 Friedrich Rückert. [Sonett] 1. Friedrich Rückert. *Zeitgedichte und andere Texte der Jahre 1813-1816*. Bearbeitet von Claudia Wiener und Rudolf Kreutner. Göttingen. Wallstein, 2009. S. 43.

23 Friedrich Rückert. [Sonett] 3, ebd., S. 44.

Ihr, ernsthaft tummelnd eure Steckenpferde,
 Ihr, streitend in der Spiegelfechter Trosse,
 Ihr, zielend mit nie treffendem Geschosse,
 Ihr, Streiche führend mit papiernem Schwerte!

Und ihr, die ihr euch von der sichern Erde
 Auf eurer Musen fabelhaftem Rosse
 Gen Himmel spornt, ihr treibt die ärgste Posse,
 Ihr seid die rüdigsten der ganzen Heerde.

Werft von euch eurer Thorheit bunte Wappen,
 Womit ihr prunkt, und greift zu wahren Waffen,
 Statt eurer Steckenpferde zäumet Rappen;

Setzt Helme auf statt eurer Narrenkappen,
 Seid wahre Männer statt der Götter Affen,
 Und, wenn ihr nicht könnt Ritter sein, seid Knappen!²⁴

Die beiden Quartette klagen zunächst klar vernehmlich bzw. anaphorisch-eindringlich Wissenschaftler oder Philosophen (erstes Quartett) und dann, noch einmal polemischer, Schriftsteller (zweites Quartett) der nutzlosen Papiergefechte bzw. der Realitätsflucht an. Die Terzette schwenken dann von dieser Anklage über zu der Aufforderung, statt in Scheingefechte in den ‚echten‘ Kampf zu ziehen, oder mit der antithetischen Gegenüberstellung des Sonettes gesprochen, nicht Steckenpferde, sondern ‚echte‘ Pferde zu reiten (erstes Terzett). Der letzte Vers des zweiten Terzets bietet dann die bündige Sentenz, derzufolge jeder dasjenige im Kampf leisten solle, was ihm aufgrund seiner Dispositionen möglich sei. Auf Rückert selbst bezogen: Zum Kriegsdienst eignet er sich zwar nicht, sehr wohl aber zum Federkrieg.

Und Rückert wird übrigens zumindest vordergründig an dieser heteronomen Position festhalten, zu wichtig ist sie als positionierungsstrategisches Diskurssignal, um auf sie verzichten zu können. So überschreibt er noch die Fortsetzung seiner Federkriegslyrik, *Kranz der Zeit*, mit einem unmissverständlich *Dienerin Poesie* betitelten Gedicht, in dem es heißt:

24 Friedrich Rückert. [Sonett] 5, ebd., S. 45.

Ich, die bin frey nach aller Welt Berichten,
 Nichts über mich erkennend, das mich zwingt,
 Ward hier im wunderbaren Lauf der Dinge
 Zur Magd, und schäme dessen mich mit nichten.

[...]

Politik heißt, die ich zur Herrin wähle,
 Für die ich will durch Markt und Straßen laufen,
 Bestellend alles, was sie mir befiehlt;²⁵

Aber von diesem generischen Sequel zunächst zurück zu Rückerts Debüt: Mit den solcherart heteronomieästhetisch eingeleiteten Sonetten demonstriert Rückert im Anschluss, dass er alle patriotischen Topoi kennt, die sich im Diskurs zwischen Politikern, Militärs und Gelehrten seit 1806 herausgebildet hatten, und dass er sie alle literarisieren will. Daher propagiert er ‚Freiheit‘ als höchsten Wert, den es „gilts zu erkaufen, mit Blut“²⁶, ruft zudem die gängigen mythologischen wie historischen Ahnen an, so „der Väter Geister“, die „schauen aus den Nischen / Walhallas drein, und werden Beyfall rufen / Dem braven Spieler, und dem schlechten zischen“²⁷, oder Friedrich den Großen, dessen Geist nun „steigt empor aus seines Grabes Maale“, um zu fragen, „Wer weckt mich heut und will mir Rach’ erstreiten?“²⁸ Ebenso diskurstypisch ist die Verurteilung der Rheinbundstaaten, die empört gefragt werden „Wollt ihr Bruderblut verspritzen?“²⁹ Und es fehlt nicht einmal die Parole ‚Sieg oder Tod‘, die laut durch den bellizistischen Diskurs der Zeit klingt und eine so unheilvolle ‚Karriere‘ vor sich haben sollte, bis in die dunkle Zeit des Faschismus hinein: „Kein Krieger fragen soll nach seinem Lohne, / Noch heimgehn, eh der Krieg, der nimmersatte, / ihn selbst entläßt mit einer blut’gen Krone, / Daß man ihn heile, oder ihn bestatte.“³⁰ Zum großen Finale wird dann als unüberbietbare Legitimation der heilige Krieg ausgerufen, und zwar rollenlyrisch von Gott selbst, der daran erinnert, wie er die Mauern von Jericho einstürzen ließ und nun mit Blitzen vergleichbar eingreifen will: „Ich

25 Friedrich Rückert. *Dienerin Poesie*, ebd., S. 112.

26 Friedrich Rückert. [Sonett] 4, ebd., S. 44

27 Friedrich Rückert. [Sonett] 12, ebd., S. 48.

28 Friedrich Rückert. [Sonett] 13, ebd., S. 49.

29 Friedrich Rückert. [Sonett] 16, ebd., S. 50.

30 Friedrich Rückert. [Sonett] 23, ebd., S. 54.

will aus meine Wolken so sie schleudern, / Daß fällt, was soll, und ihr sollt Frieden haben.“³¹

Es ist also thematisch bzw. topisch und persuasiv alles da, was von den Federkriegern der Zeit erwartet wird, alle diskursiven Allgemeinplätze werden sozusagen betreten. Aber, wie oben angedeutet, Rückert erreicht diese Plätze ja erst, als auf ihnen keine Adressaten mehr anzutreffen sind, als niemand mehr literarisch mobilisiert werden muss. In dieser Hinsicht präsentiert sich Rückert also gewissermaßen als Stimmenimitator, die externe Funktion seiner Gedichte ist nur schwach ausgebildet, oder noch stärker, in Sicht auf den politischen Zeitgeist müssen sie letztlich funktionslos bleiben.

Außerordentlich stark ist hingegen die interne Funktion seiner Gedichte, ihre ästhetische Faktur, ja sie aktualisieren geradezu alle Funktionen in Sicht auf das System ‚Lyrik‘. Funktionsgeschichtlich gelingen und zugleich resonanzpragmatisch einträglich sein kann dies vor allem durch die Beteiligung am generischen Sub-System ‚Sonett‘. Denn mit dem Sonett wählte Rückert – sei es feldstrategisch bewusst kalkulierend oder nicht – diejenige lyrische Form, die seit Ende des 18. Jahrhunderts zum prädestinierten ‚Ort‘ aufgestiegen war, auf dem poetologische wie literaturbetriebliche Kämpfe ausagiert wurden.³²

Im Anschluss an Schlegel³³ ist für Rückerts Gattungsbezug zweierlei besonders bedeutsam: Zum einen ist das Votum dafür folgenreich, dass ästhetische bzw. romantische Genialität sich ausnahmsweise einmal nicht in formal innovativen Strukturen zeigen soll, d. h. in einer Transzendierung der vorgängigen Muster, sondern im Gegenteil die literarische Meisterschaft darin liege, die „innere Architektonik und Symmetrie“³⁴ des Sonetts streng zu befolgen: „Daß das Sonett in seiner Concentration demnach einen Gipfel der Reim- und Verskunst darbiete, ist bey sonstigen irrigen Annahmen

31 Friedrich Rückert. [Sonett] 24, ebd., S. 54.

32 Siehe hierzu Thomas Borgstedt: *Topik des Sonetts: Gattungstheorie und Gattungsgeschichte*. Tübingen: Niemeyer, 2009.

33 Ein Brief Rückerts an Schubart legt nahe, dass er formkünstlerisch nicht nur den Vorgaben der Schlegel'schen Vorlesung folgt, sondern auch Petrarkas Sonette als Muster im Blick hat. Diese habe er nämlich „zum Theil dreimal übersetzt“. Friedrich Rückert an Friedrich Schubart, Ebern, 2.2.1815. Rückert. Briefe I (wie Anm. 19). S. 66.

34 Heinrich Welti: *Geschichte des Sonettes in der deutschen Dichtung, mit einer Einleitung über Heimat, Entstehung und Wesen der Sonettform*. Leipzig: Veit & Comp., 1884. S. 220.

doch die beständige Tradition darüber gewesen, weswegen man es auch als ein Bravourstück angesehen, worin sich der Virtuose zeigen könne.³⁵ Zum anderen ist die ebenfalls von Schlegel initiierte Öffnung des Sonetts für philosophische oder didaktische Gehalte zu beachten, die alle ‚unbestimmt ‚fließende‘ oder gar ‚strömende‘ Bewegung sonstiger Lyrik zugunsten einer „vollständige[n] und organisch artikuliert[e] Form“³⁶ eindämmt und letztlich eine Art epigrammatischer Zuspitzung mit sich bringt. Damit verliert das Sonett seine Volkstümlichkeit und wird deutlich exklusiver, d. h. bildungsbürgerlicher adressiert. In Sicht auf die Funktionsgeschichte der Kriegsliteratur können wir hier also eine Art *roll back* erkennen, weg von einer maximal breiten und die Grenzen der Gelehrtenrepublik überschreitenden Programmatik, die die Lyrik der Befreiungskriege charakterisiert, und zurück zu einer standesgebundenen Ästhetik, wie sie Gleim mit seinen *Preußischen Kriegsliedern in den Feldzügen 1756 und 1757 von einem Grenadier* anlässlich des Siebenjährigen Krieges zur Darstellung brachte.³⁷

Folgerichtig ist von dieser literarhistorisch aufgeladenen Poetik des Sonetts aus, dass Rückert die Schlegel'schen Vorgaben geradezu mustergültig erfüllt und sich Formspielereien nur innerhalb der genannten Grenzen erlaubt. So sind die *Geharnischten Sonette* fast durchgängig im fünfhebigen Jambus getaktet, sie weisen Quartette wie Terzette umschlingende Reime auf, die nahezu in allen Fällen klingend sind, und schließlich sind die Sonette argumentationslogisch zweigeteilt. In einer paradoxen Bewegung fordert nun gerade diese Formstrenge die sprachlichen Fähigkeiten des Autors heraus, oder andersherum argumentiert, sie bietet eine günstige Gelegenheit dafür, seine sprachlichen Fähigkeiten zu demonstrieren, mittels derer die drohende Monotonie verhindert wird. Mit einigen Stilproben sei angedeutet, wie Rückert eine einschläfernde, mechanische Gleichförmigkeit seiner Sonette vermeidet: Beispielsweise wählt er „einen beliebten Ausweg“ aus der Sackgasse ständiger Reimwiederholungen, „indem er im Reim altertümliche

35 August Wilhelm Schlegel: „Vorlesung über das Sonett“. *Das deutsche Sonett. Dichtungen. Gattungspoetik. Dokumente*. Ausgewählt und hg. Jörg-Ulrich Fechner. München: Fink, 1969. S. 342-352, hier S. 344.

36 Ebd., S. 351.

37 Zur Kriegsliteratur während des Siebenjährigen Krieges siehe Christoph Deupmann: „Der Siebenjährige Krieg in der deutschsprachigen Lyrik“. *Geschichtsliteratur. Ein Kompendium. Bd. II: Historische Aspekte*. Hgg. Heinrich Detering und Peer Trilcke, unter Mitarbeit von Hinrich Ahrend, Alena Diedrich, Christoph Jürgensen. Göttingen: Wallstein, 2013. S. 547-573.

Formen verwendet, in denen die Endungen noch nicht so stark abgeschwächt erscheinen³⁸, wie „ausgestreckt – aufgeschreckt – angesteckt“ in Sonett 8 oder „fanget – banget – hanget – pranget“ in Sonett 26. Über ihre ‚reine‘ Funktion als Reimvariationen hinaus bieten diese Formen den Vorteil, gegenüber ihren neuhochdeutschen Nachfolgern ‚stärker‘ zu sein, d. h. in unserem Kontext ‚männlicher‘ und ‚kriegerischer‘, wie es zu den Reimpaaren ‚Geharnischter‘ Sonette passt. In diesem Sinne lässt sich mit Theodor Fröberg konstatieren, dass Rückerts Reime trotz der ‚weiblichen‘ Versausgänge kraftvoll und keineswegs ermüdend seien, weil er dort, „wo es ihm besonders um Kraft und Wucht des Ausdrucks zu tun ist, wie namentlich in den häufigen Aufrufen der Terzette,“ der Ermüdung dadurch vorbeuge, „daß er im Reim Wörter mit klangvolleren und markigeren Endungen anbringt“³⁹; dieses Urteil mag nicht mehr dem neuesten Stand der Lyrikologie entsprechen, ist diskurshistorisch aber aufschlussreich. Als Belege für diese ‚Markigkeit‘ in den Terzetten führt Fröberg unter anderem die Reimpaare an: Ader – Geschwader – Hader (Nr. 1), Blätter – Retter (Nr. 6), Splitter – Eisenritter – Flitter (Nr. 22) und Mauern – dauern – Schauern – Trauern (Nr. 24).⁴⁰

Für Lebendigkeit sorgen über diese metrischen und rhythmischen Charakteristika hinaus eine Vielzahl von originellen Neologismen: Es leuchten „Gluthbuchstaben“ durch Sonett 3, in Nr. 19 zieht der Rhein seine „Flutenbahnen“ und wird der „Knechtschaftsdulter“ zum Kampf aufgerufen, während in Nr. 20 die Freiheit im „Maiensonnenscheine“ lustwandeln geht, Russia sich im achten Sonett der zweiten Abteilung an die „Schneebrust“ klopft und die vor dem russischen Winter fliehenden Franzosen in Nr. 10 die „Hungerbläue“ im Gesicht haben. Analog zu diesen Substantiv-Erfindungen finden sich eine Vielzahl von Verbneubildungen („wegzuspotten“ in Sonett 11 oder „entschirtet“ sein in Nr. 41), sowie neuartig komponierte Adjektive bzw. adjektivierte Partizipien (so kann bei Rückert etwas „altergrau“, „staubgebückt“ oder „nachtentstammt“ sein) und bündig-anschauliche Partizipialbildungen: In Sonett 19 erklingt es „siegjauchzend“, gleich im folgenden Sonett hat der Nordwind das „Gewölk zurück vom Horizont geschoben“,

38 Heinz Vierengel: „Die ‚Geharnischten Sonette‘ von Friedrich Rückert“. *Rückert-Studien I*. Hg. Helmut Prang. Schweinfurt: Rückert-Gesellschaft, 1964. S. 7-43, hier S. 29. Siehe hier auch eine beispielreiche Analyse der Formaspekte sowie der Sprache, S. 27-37.

39 Theodor Fröberg: *Beiträge zur Geschichte und Charakteristik des Deutschen Sonetts im XIX Jahrhundert*. St. Petersburg: Eggers & ko., 1904. S. 19.

40 Ebd.

und in Nr. 23 sollen empörte Schwerter erst gesenkt werden, wenn sie „vom Feind „zerschroten.“⁴¹

Alles in allem entsteht aus dem Zusammenspiel von Formstrenge und Sprachfreiheit ein neuer Sonett-Ton, ja ein spezifischer Rückert-Sound, der die ursprüngliche ‚Weichheit‘ der Gattung ‚härtet‘ – eben ‚geharnischte‘ Sonette. Diese Form ist nun aber, noch einmal im Rekurs auf Schlegel gesagt, kein „Bett des Prokrustes, nach dessen Maße der Gedanken verstümmelt oder genenkt werden müße.“⁴² Diesen Vorwurf könnten nur unverständige Kritiker äußern, die keinen Begriff davon haben, „wie die Form vielmehr Werkzeug, Organ für den Dichter ist, und gleich bei der ersten Empfängniß eines Gedichtes, Gehalt und Form wie Seele und Leib unzertrennlich sind.“⁴³ Vorbildlich im Sinne dieser Leib-Seele-Metaphorik also verhalten sich auch Rückerts Sonette, d. h. er löst nicht nur die formalen Forderungen ein, sondern auch diejenige danach, dem Leib sozusagen Leben einzuhauen – indem er in kriegerischer Form einen kriegerischen Inhalt artikuliert. Und er tut dies, wie von Schlegel gefordert, in strenger Zweiteilung der Sonette, und zwar in einen ersten Teil, der von den Quartteten gebildet wird und einen Gedanken äußert, und einen zweiten, die Terzette umfassenden Teil, der „den Fortgang des Gedankens“ einer Pointe zuführt, die „die Bedeutung des Ganzen in eine enigmatische Sentenz am Schluß zusammenfaßt.“⁴⁴

Mit Blick auf das Funktionsmodell Zymners zusammengefasst: Im Rekurs auf die Gattung ‚Sonett‘ übernehmen die *Geharnischten Sonette* Rückerts erstens eine Traditionsbildungsfunktion, insofern die formalen Charakteristika der Gattung bei ihm aufgegriffen und den Zeitverhältnissen angepasst sind. Im Zuge dieser transformatorischen Verfahren erfüllen sie zweitens eine Innovationsfunktion, und da Rückert diese innovative Transformation nicht einfach vollzieht, sondern ausdrücklich ihren Sinn verhandelt, etwa in Sonett 1 und 5, lässt sich drittens die bereitwillige Übernahme der Reflektionsfunktion konstatieren. Viertens schließlich kann im Fall der Rückert’schen Sonette auch von einer Form überlieferungsfunktionaler Lyrik gesprochen werden, da sie das aufgerufene Gattungsmuster nicht verspotten oder negieren, sondern in der Aktualisierung eher affirmativ erinnern.

41 Siehe zu weiteren Beispielen Vierengel. Die „*Geharnischten Sonette*“ (wie Anm. 38). S. 36.

42 Schlegel. Vorlesung über das Sonett (wie Anm. 35). S. 344.

43 Ebd., S. 345.

44 Ebd., S. 352.

Ästhetisches re-modeling zum „Kranz der Zeit“

In die Tornister der Soldaten fanden die Deutschen Gedichte nicht mehr – und hätten das angesichts ihrer auf Virtuosität orientierten Faktur wohl auch bei einem früheren Erscheinen wohl kaum –, auf die Schreibtische der Kollegen aber durchaus. Bezeichnend an der wohlwollenden Rezeption der Sonette ist dabei, dass die rezensierenden Autoren sich kaum für ihre politische Signatur interessieren und stattdessen ihr ästhetisches Profil aufblenden, Rückerts Positionierungshandlung wurde also verstanden und akzeptiert. Voß etwa lieferte eine bündige Präsentation des Bandes im *Morgenblatt für gebildete Stände* und feiert Rückert dort als den „regelrechten Form Meister“⁴⁵. Und Fouqué platzierte in seinen *Musen* eine Rezension unter dem Titel *Ueber den Dichter Freimund Reimar und das deutsche Sonnett*, in der er den Band als Produkt einer ästhetischen und nicht einer politischen Praxis behandelt und den Bezug zur Formtradition dabei prominent setzt. Genauer: Zur Profilierung der spezifischen künstlerischen Leistung Rückerts erzählt Fouqué zunächst eine Formgeschichte des Sonetts in der Nusschale, der es um den Unterschied zwischen italienischem und deutschem Sonett zu tun ist. Dieser Unterschied resultiere aus dem jeweiligen Nationalcharakter, weshalb das neuere ‚romanisierende‘ Sonett Schlegel’scher Provenienz geradezu naturgemäß von einer ungelösten Spannung bestimmt sei.⁴⁶

Diese Spannung also werde bei Rückert „vollkommen befriedigend gelöst“.⁴⁷ Denn der Autor, versteht der Interpret den Autor besser als er selbst, habe seine Sonette wohl nur wegen ihres „kriegerisch anregenden Inhalt[s]“ mit dem Attribut ‚geharnischt‘ ausgestattet, ihm hingegen scheine es aber noch bezeichnender für die Form zu sein, weil die „epigrammatische Spitze“ in diesen Sonetten als „Tod und Leben bringende Waffe eines heiligen Gottesurtheils“⁴⁸ erscheine. „Da haben wir es denn, was wir eigentlich

45 [Johann Heinrich Voß]: „Deutsche Gedichte von Freimund Raimar“. *Literaturblatt zum Morgenblatt für gebildete Stände*. 8. Jahrgang (1814). Uebersicht der neuesten Literatur, Nr. 15, S. 60.

46 Friedrich Baron de la Motte Fouqué: „Ueber den Dichter Freimund Reimar und das deutsche Sonnett“. *Die Musen*. Hgg. Friedrich Baron de la Motte Fouqué und Wilhelm Neumann. Jahrgang 1814. Drittes und letztes Stück. Berlin: Hitzig, 1814. S. 452-456, hier S. 453.

47 Ebd., S. 454.

48 Ebd.

vom deutschen Sonett ahnend begehrten, schlagende, witzige Kraft, großmächtige Gediegenheit zusammengedrängter Bilder und Gedanken, ja ein beinahe dramatisch entzündetes Leben.“⁴⁹ Rückert wird hier gewissermaßen zur Avantgarde einer nationalen Sonettform erklärt, die über den Bezug auf die zeitgenössischen Umstände hinaus Schule machen solle: „Bis jetzt hat uns Freimund Reimar das Sonett in voller Schlachtrüstung vorgeführt, aber auch im leichten Turnirharnisch wird es sich bei Tanz und Fest liebeftend und preisend, ja scherzend bewegen können.“⁵⁰

Rückert selbst wiederum markiert die auf das literarische Feld ausgerichtete Kalibrierung seiner Sonette dadurch, dass er mit der Fertigstellung für den Druck bereits damit beginnt, die Texte zu überarbeiten, die Zusammenstellung neu zu konfigurieren, Sonette zu ergänzen. In wünschenswerter Klarheit artikuliert sich in diesem re-modeling seiner Poesiologie, wie sehr sie auf den ästhetischen Diskurs bezogen ist, der gelungene Formgebungen durch Anerkennung belohnt und überhaupt eine stete Höherentwicklung der poetischen Verfahren fordert, und wie wenig auf den politischen oder historischen Prozess, der sich längst in eine andere Richtung entwickelt hat. Seinen Formwillen betont etwa ein Brief vom 28. Oktober 1814 an Johann Heinrich Voß, der zunächst die Rezensionen kommentiert und etwa angesichts einiger Invektiven in den *Deutschen Blättern* gleichermaßen empört wie selbstinterpretierend ausruft: „Künstlerische Besonnenheit traut mir der Herr durchaus nicht zu, den Formzwang hält er für Formlosigkeit; [...]“⁵¹ Voß selbst hingegen, zürnt Rückert weiter, hätte das „Amt eines Censors [...] strenger verwalte[n]“ sollen, anstatt ihn derart mit Beifall zu berauschen, dass er nach Hause lief, nichts mehr prüfte und „über Hals und Kopf [zusammenschrieb], was mir unter die Hände kam; Sie nehmens, packens zusammen, und lassens drucken!“⁵² Gegenüber Fouqué schließlich wirft sich Rückert vor, zu schnell und handwerklich sorglos gehandelt und den Band zu schnell in Richtung Öffentlichkeit geschickt zu haben: „Es ist gar so übereilig mit der Zusammenstoppelung des Bändchens hergegangen, daß ich gleich acht Tage, nachdem Voß es mit nach Heidelberg genommen hatte, ich es gerne

49 Ebd.

50 Ebd., S. 455.

51 Friedrich Rückert an Heinrich Voß, Ebern, 28.10.1814. Rückert. Briefe 1 (wie Anm. 19). S. 49.

52 Ebd.

zurückgewünscht hätte, um es nochmals zu sichten.⁵³ Um diese Haltung durch den Kontrast noch deutlicher hervortreten zu lassen: Als Achim von Arnim angesichts des Todes der vielbesungenen, als Opferheldin fungierenden Königin Luise eine Trauerkantate anstimmt, bekennt er eingangs gleich ein, die Kantate sei „in wenigen Stunden durch die ehrenvolle Aufforderung des Königl. Kammermusikus Herrn Schneider entstanden; die Aufführung drängte, es konnte wegen dieser Eile so wenig erschöpfend sein, daß es sehr bald von mehreren Gedichten übertroffen worden; [...]. Ruhige Zeiten werden tausend bessere Lieder hervorbringen“⁵⁴ gesteht Arnim daher, ohne ein Geständnis zu machen. Denn Arnim ging es diskurstypisch eben nicht um Ästhetik, sondern um Ethik, nicht um ästhetische Distanz, sondern um emotionale Unmittelbarkeit – diese diskursleitende Opposition invertiert Rückert offenkundig.

Dieses ästhetische Re-modeling nahm allerdings deutlich mehr Zeit ein, als Rückert geplant und gehofft hatte, zumal mit Cotta schnell ein Verlag gefunden war, der die Publikation übernehmen wollte. Es gibt wohl viele Gründe, warum der geplante Band noch langsamer Gestalt annahm als sein Vorgänger, eingerechnet werden müssen sicher die wechselhaften Zeitläufe, vor allem die Enttäuschung über die sich durchsetzende Restauration, und das Bewusstsein, auch mit der neu-modellierten Konzeption eh aus der Zeit gefallen zu sein. So vermutete er etwa Ende September 1815 gegenüber Cotta, „daß es Ihnen selbst einerley ist, ob das Buch etwas früher oder später gedruckt wird; [...],“⁵⁵ ein dreiviertel Jahr später und kaum weiter mit der Arbeit ahnte er längst, dass es ein „Kranz zu Unzeit“⁵⁶ werden müsse, und gegenüber Fouqué betreibt er dann die Selbstmystifikation eines interesselosen Dichtertums: „Ich komme immer mehr darauf zurück, in der Poesie die eigene Freude höher anzuschlagen, als den Beifall der Leute, die so selten wissen, was sie eigentlich mit der Poesie anfangen sollen.“

53 Friedrich Rückert an Friedrich de la Motte-Fouqué, Ebern, 24.10.1814. Rückert: Briefe 1 (wie Anm. 19). S. 45.

54 Achim von Arnim: „Nachtfeier nach der Einholung der hohen Leiche Ihrer Majestät der Königin“. Achim von Arnim: *Sämtliche Werke*. Bd. 22: *Gedichte, Teil I*. Bern: Lang, 1970, S. 321-346, hier S. 322.

55 Friedrich Rückert an Johann Friedrich Cotta, Ebern, 25.9.1815. Rückert: Briefe 1 (wie Anm. 19). S. 46.

56 Friedrich Rückert an Friedrich de la Motte Fouqué, 14.5.1816. Rückert: Briefe 1 (wie Anm. 19). S. 88.

Rückblickend lässt sich konstatieren, dass diese autonomieästhetische Kehrtwendung auch in psychologischer Hinsicht, sozusagen als Misserfolgsprophylaxe, sinnvoll war. Als im Jahr 1817 endlich *Friedrich Rückert's Kranz der Zeit. Zweiter Band* in der Cotta'schen Buchhandlung erschien, wurde er von der Öffentlichkeit kaum wahrgenommen. Noch schlechter als dem zweiten erging es schließlich einem dritten Teil, der ebenfalls 1817 mittels *Sechs Ernte-Lieder* im *Morgenblatt* angekündigt wurde, ausdrücklich benannt als Gedichte *Aus dem 3ten Theil des Kranzes der Zeit*; ein veritabler ‚Kranz der Zeit‘ für die Phase der Restauration konnten diese Verse nicht sein. Aus diesem Abseits des Feldes sollte Rückert im weiteren Verlauf seiner Werkbiographie nur noch selten, um im Bild zu bleiben, einen Schritt Richtung Zentrum machen, eher schlängelte sein Weg den Feldrand entlang.

Ob Rückert also zum Vormärz zu rechnen ist, sei es zumindest zu seinen Anfängen oder mit seinem Gesamtwerk? Kurz, im Jahr 1837 und damit deutlich, bevor sich Begriff und Konzept des Vormärz etablieren können, macht ausgerechnet ein anderer Unzeitgemäßer ein ganz anderes literarhistorisches Eingliederungsangebot. In seiner literarhistorischen Studie *Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie* reklamiert Eichendorff, dem im Gegensatz zu Rückert im Vormärz-Handbuch übrigens ein Artikel gewidmet ist, den Schweinfurter Dichter für die Romantik, d. h. er interpretiert dessen Werk aus Sicht ‚seiner‘ Romantik, in einem Dreigestirn mit Immermann und Chamisso: Mit diesen drei Autoren, erläutert Eichendorff, „sind [wir] endlich an den äußersten Grenzen der Romantik angelangt, wo sie kaum sich selbst mehr wiedererkennt.“⁵⁷ Genauer, Immermann wie Rückert gehörten zu den „Flüchtlingen der Romantik“⁵⁸. Ausdrücklich als ‚romantisch‘ erscheinen ihm im ‚Fall Rückert‘ die *Geharnischten Sonette*, mit denen der „männliche Ernst und Liebeszorn Friedrich Schlegels [...] noch einmal auf[leuchte]“⁵⁹, und Eichendorff belegt dies ausgerechnet an dem oben zitierten Sonett: „Was schmiedst du, Schmied? Wir schmieden Ketten, Ketten.“⁶⁰ (etc.) Überhaupt könne man feststellen: „Ja, er hat insbesondere eine Richtung der Romantik, die Meisterschaft in der Form, bis zur

57 Joseph von Eichendorff: *Über die ethische und religiöse Bedeutung der neueren romantischen Poesie*. Leipzig: Liebeskind, 1847, S. 260.

58 Ebd., S. 262.

59 Ebd.

60 Ebd., S. 262f.

äußersten Vollendung ausgeführt.“⁶¹ Von der Romantik Eichendorff'scher Provenienz allerdings trenne ihn sein Zugang zur Religion, oder sein fehlender ‚echter‘ Zugang, seine Frömmigkeit sei nämlich nicht im starken Sinne innerlich, sondern „bleibt ein *ästhetisches* Gefühl, das meist in der schönen Form aufgeht, und daher, weil ein solches Gefühl einem ernsten Gemüt nimmermehr genügen kann, häufig durch einen Anhauch von Ironie sich selber paralyisiert“⁶². Kein ‚klassischer‘ Romantiker also, folgert Eichendorff, aber doch der romantischen Nachbewegung zuzuordnen.

In der fachwissenschaftlichen Romantik-Forschung allerdings hat sich diese literaturhistorische Eingemeindung nicht durchsetzen können, im *Handbuch Romantik* von Helmut Schanze beispielsweise sucht man vergeblich nach Rückert, auch oder gerade in der Rubrik ‚Romantische Lebensläufe‘. Ist der Komplex ‚Rückert und die Romantik‘ also eher Teil des Problems, als Teil der Lösung? Mir scheint das (mindestens) doppelt Gleichzeitige und Unzeitgemäße Rückerts durchaus eine wichtige explorative Dimension für die Literaturgeschichtsschreibung zu haben. Genauer gesagt: Insofern Rückert offenkundig in die *Zeit* des Vormärz wie in diejenige der Romantik ‚gehört‘, aber zu beiden (sich im Strukturwandel überlagernden) *Epochen* nicht dazu gehört, sollte er vielleicht stärker als Realisation eines Autorschafts-Typus gewürdigt werden, der gleichsam als Lackmустest für Epochenkonstruktionen fungieren kann – Kleist und Jean Paul etwa sind strukturell verwandte, freilich prominentere Vertreter dieses Typus. Aber das sind andere Geschichten, die hier nicht zu erzählen sind.

61 Ebd., S. 263.

62 Ebd., S. 265; Hervorhebung im Original.