



ANDREA BARTL

Strukturen der deutschen Literatur zwischen 1789 und 1815 – ein mögliches Paradigma für die Jahrhundertwende 1900?

Vorblatt

Erstpublikation: Anita Bunyan / Helmut Koopmann, unter Mitarbeit von Andrea Bartl (Hg.): *Kulturkritik, Erinnerungskunst und Utopie nach 1848*, Bielefeld: Aisthesis 2003 (= Deutsche Literatur und Kultur vom Nachmärz bis zur Gründerzeit in europäischer Perspektive. Bd. 2), S. 17-39.

Neupublikation im Goethezeitportal

Vorlage: Datei der Autorin

URL:

<http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/bartl_jahrhundertwende.pdf>

Eingestellt am 3. Dezember 2009.

Autorin

Prof. Dr. Andrea Bartl

Otto-Friedrich-Universität Bamberg

Professur für Neuere deutsche Literaturwissenschaft

An der Universität 5

Tel. 0951/863-2210

E-Mail: andrea.bartl@uni-bamberg.de

Empfohlene Zitierweise

Beim Zitieren empfehlen wir hinter den Titel das Datum der Einstellung oder des letzten Updates und nach der URL-Angabe das Datum Ihres letzten Besuchs dieser Online-Adresse anzugeben:

Andrea Bartl: Strukturen der deutschen Literatur zwischen 1789 und 1815 – ein mögliches Paradigma für die Jahrhundertwende 1900? (XY). In: Goethezeitportal.

URL: <http://www.goethezeitportal.de/db/wiss/epoche/bartl_jahrhundertwende> (Datum Ihres letzten Besuches).

ANDREA BARTL

Strukturen der deutschen Literatur zwischen 1789 und 1815 – ein mögliches Paradigma für die Jahrhundertwende 1900?

Schiller hatte um 1800 ein Problem, das vor kurzem wieder aktuell war. Wann beginnt das neue Jahrhundert: am 1. Januar 1800 oder am 1. Januar 1801? Schiller war sich entweder nicht wirklich sicher oder löste die Frage pragmatisch: er empfing das neue Jahrhundert einfach zweimal. So schrieb er, nachdem er den Silvesterabend bei Goethe verbracht hatte,¹ am 1. Januar 1800 an diesen: „Ich begrüße Sie zum neuen Jahr und neuen Seculum“.² Ein Jahr später, im Januar 1801, „begrüßte“ er mit denselben Worten gleich noch einmal „zum neuen Seculum“, diesmal Körner und Cotta.³ Um dasselbe Problem geht es in Kotzebues „Posse in Einem Akt“ *Das neue Jahrhundert*. Darin entspinnt sich folgendes Streitgespräch mehrerer Figuren, die zudem alle gleichzeitig reden:

Der Alte. Mit 1 fängt das neue Jahrhundert an.
Werlh. Wenn ich sage 1, so ist schon ein Jahr verflossen.
Minch. Wer 100 Dukaten schuldig ist, hat sie nicht eher bezahlt, bis er den hundertsten auf 99 legt.
Der junge S. An dem Tage, an welchem Sie 18 Jahre zählen, sind Ihre 18 voll; so ist es auch mit dem Jahrhundert.
Der Alte. Das erste Jahr der christlichen Zeitrechnung hieß *Eins!*
Werlh. Falsch, es hieß *Null!* [...]
Minch. Ey, ich weiß wohl, daß es Nullen genug in der Welt giebt, und daß sie oft viel bedeuten, aber noch nie habe ich gehört, daß man jemals geschrieben hätte: *Anno 0.*⁴

In Kotzebues Posse ist es allerdings durchaus von Belang, wann genau das Jahrhundert anfängt, denn die reiche Bürgerstochter Minchen hat versprochen, sich am letzten Tag des Jahrhunderts zu verloben, und einem der Anwärter, dem verkrachten Adelligen von Schmalbauch, sitzen die Gläubiger im Nacken.

¹ Vgl. Goethes Werke. Hg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar 1887ff. III. Abtheilung: Goethes Tagebücher. 2. Band. S. 277. Im folgenden abgekürzt mit WA sowie Abteilung, Band- und Seitenangabe.

² Alle Schiller-Zitate aus: Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet v. Julius Petersen. Fortgeführt v. Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. Weimar 1943ff. Im folgenden abgekürzt mit NA sowie Band- und Seitenangabe. Hier: NA Band 30. S. 133.

³ NA Band 31. S. 1-3. – Von Goethe sind (wohl wegen einer Krankheit Anfang 1801) nur Neujahrsbriefe von Januar 1800 bekannt, die auch das neue Jahrhundert zu diesem Termin eröffnen: so übermittelt er dem Prinzen August von Gotha am 3. Januar 1800 „den aufrichtigen Ausdruck meiner unveränderlichen Liebe und Verehrung zum Neuen Jahre, wo nicht zum neuen Jahrhundert“, und auch an Schiller schreibt er am Neujahrstag 1800: „Ich war im Stillen herzlich erfreut gestern Abend mit Ihnen das Jahr und da wir einmal 99er sind auch das Jahrhundert zu schließen.“ Zitate nach: WA IV. Abtheilung: Goethes Briefe. 15. Band. S. 1 und 8.

⁴ August von Kotzebue's sämtliche dramatische Werke. Leipzig 1827ff. Drey und zwanzigster Theil. S. 235 und 228.

Das neue Jahrhundert gab allerdings Anlaß zu bedeutenderen Problemen in der deutschen Literatur als der Frage, wann es denn nun genau beginne, was nicht zuletzt die Fülle der poetischen Werke über den Jahrhundertwechsel beweist. Schiller schrieb das Gedicht *Am Antritt des neuen Jahrhunderts*, Goethe das Festspiel *Paläophron und Neoterpe*, Iffland das „Schauspiel in fünf Aufzügen“ *Erinnerung. Alte Zeit und neue Zeit*,⁵ Kotzebue die eben zitierte Posse *Das neue Jahrhundert*, Herder die dramatische Allegorie *Aeon und Aeonis*, die als Replik zu Goethes *Paläophron und Neoterpe* entstand, etc.⁶ Goethes Festspiel, dessen Titel übrigens auf einen Vorschlag Friedrich Schlegels zurückgeht, führt allegorische Figuren, „die alte Zeit“ und „die neue Zeit“,⁷ zusammen. Aus dem anfänglich konfliktreichen Verhältnis (Paläophron verfolgt Neoterpe, die vor ihm Schutz sucht) wird am Ende in all den drei entworfenen Schlußszenen ein harmonisches: Paläophron verjüngt sich, Neoterpe wird reifer. Daß hierbei der Wunsch mehr Vater des Gedankens war als die Wirklichkeit und daß die Jahrhundertgrenze nicht als utopische Möglichkeit der Harmonie verstanden wurde, davon zeugt ein Brief Goethes an Sulpiz Boisserée: „Paläophron und Neoterpe lösen den Conflict des Alten und Neuen auf eine heitere Weise, die freylich in dieser zerspalteten Welt nicht denkbar ist“.⁸ Und genau um die „zerspaltete Welt“ soll es nun gehen. Dieser Beitrag betrachtet die Phase der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, die man etwa vom Sturm auf die Bastille 1789 bis zum Wiener Kongreß 1815 datieren könnte.⁹ Die Phase umfaßt in der deutschen Literatur eine faszinierende Vielfalt literarischer Richtungen und Einzelpersönlichkeiten: die noch wirksamen Strömungen Aufklärung, Empfindsamkeit und Sturm und Drang stehen neben den sich entwickelnden Epochen Klassik und Romantik und neben großen Einzelpersönlichkeiten wie Kleist, Hölderlin und Jean Paul. Im folgenden soll so etwas wie ein Schema oder zumindest der Versuch dazu unternommen werden; die Grundfrage lautet: was ändert sich ausschlaggebend in der Literatur einer Phase, die von bedeutenden politischen und sozialen Umbrüchen geprägt ist? Einige mögliche Antworten sollen darauf gegeben werden, und zwar über die Grenzen einzelner Epochen, Gattungen und Lebensläufe hinweg.

Die als organisch konzipierte Bindung von Individuum und Gesellschaft wird brüchig. Ein Leben außerhalb des Sozialsystems erscheint denkbar und wird in einer großen Zahl der Texte erprobt. Außenseitertum ist nun möglich, mit fortschreitender Entwicklung sogar mehr und mehr legitim. Um mit zwei Kategorien Hans Mayers zu sprechen: der einzelne erlebt sich zunehmend zunächst als

⁵ Vgl. A. W. Ifflands dramatische Werke. Leipzig 1798ff. Achter Band.

⁶ Vgl. Goethe Handbuch in vier Bänden. Hg. v. Bernd Witte u. a. Stuttgart / Weimar 1996ff. Band 2. S. 334.

⁷ WA Erste Abtheilung. 13. Band. S. 5 und 7.

⁸ WA IV. Abtheilung. 27. Band. S. 170.

⁹ Es werden im folgenden auch Texte zu Wort kommen, die früher entstanden sind, und zwar wenn es unbedingt notwendig ist, um die Entwicklungslinie aufzuzeichnen, die zu den hier beschriebenen Strukturen führt.

*existentiellen Außenseiter, später sogar als intentionellen.*¹⁰ *Zugleich wird dieses Ich jedoch problematisch und als zersplittert erfahren.*

Lessings *Nathan der Weise* ist deutlich vor dem hier betrachteten Zeitraum entstanden und verdankt seine Popularität als Schullektüre auch der Tatsache, daß das „dramatische Gedicht“ in vielfacher Hinsicht eine Zusammenfassung seiner Zeit, ein Konzentrat der Aufklärung ist. Sein Schlußbild mag kurz die Vorgeschichte der zu zeigenden Entwicklung illustrieren. Am Ende dieses 1779 erschienenen Textes steht der utopische Moment einer Menschheitsfamilie, die (beinahe) alle Figuren über Religionen, Nationen, Kulturen und Stände hinweg natürlich umschließt, ungeachtet dessen, ob Blutsverwandtschaft vorliegt oder nicht. Der Mensch kann, wenn er sich sozial verhält, in die organische Ordnung nach Vorbild der (bürgerlichen) Familie integriert werden, ja hat sogar ein Anrecht darauf. Die Integration funktioniert – durch Nathans Intervention – selbst bei Figuren, die sich eigentlich ausgrenzen wollen oder sich zumindest sozial unverträglich verhalten, wie dem Tempelherrn. Lessings Toleranzappell geht bewußt über ein Geltenlassen oder Ertragen des Andersartigen hinaus und strebt das Ideal der totalen Integration an.¹¹ Daß bei der Allversöhnung am Ende des *Nathan* einige durchaus der Integration würdige Figuren fehlen, so haben beispielsweise Al-Hafi und der Klosterbruder bereits vorher ihren Weg in die Isolation angetreten, diese Tatsache stört die Utopie nur mäßig oder könnte höchstens als leiser Vorausklang der weiteren Entwicklung gelten.¹²

Schillers 1782 uraufgeführtes Schauspiel *Die Räuber* geht den Weg fort und erprobt in langen Szenen das Unvorstellbare: den Zerfall der Familie und, damit verbunden, die Ausgrenzung eines Mitglieds aus der familiären wie gesellschaftlichen Struktur. Das Stück geht gerade noch gut aus, und Schiller beruhigt seine Leser in beiden Vorreden: „das Laster nimmt den Ausgang, der seiner würdig ist. Der Verirrte tritt wieder in das Gelaise der Geseze. Die Tugend geht siegend davon“.¹³ Und doch hat Schiller eine umfassende Störung sozialer Systeme bis hinein in die Urordnung dieser Zeit, die Familie, auf die Bühne gebracht sowie die Frage gedanklich durchgespielt, was ein Ausscheiden des einzelnen aus der Gemeinschaft und die Gründung einer Gesellschaft außerhalb der Gesellschaft bedeuten; Außenseitertum wird breit thematisiert.

Auch Goethe ist ein Wegbereiter dieser Entwicklung hin zum Ich, das sich aus der Gesellschaft stellt und (isoliert bzw. integriert in eine Alternativgemeinschaft) zur vollen Entwicklung seiner Identität gelangt. Ein frühes Beispiel ist hier die *Prometheus-Hymne*, die durchgängig gelesen werden kann als schmerzvolle

¹⁰ Vgl. Hans Mayer: *Außenseiter*. Frankfurt am Main 1975. S. 13ff.

¹¹ Vgl. auch Hans Mayer. S. 29: „Diese umfassende Konzeption von Aufklärung gedachte ohne den Sonderfall von Fremdheit innerhalb der Gesellschaft auszukommen.“

¹² In Lessings *Nathan* gibt es zwar Motive und Themen, die auf soziale Verfallserscheinungen hindeuten könnten (etwa Streit und Vertrauensverlust bis in die Familien hinein oder das Leitmotiv des Brandes), dieser Zustand wird aber am Ende überwunden. Im übertragenen Sinne: der schwelende Brand ist gelöscht.

¹³ NA Band 3. S. 8.

Formation von Identität; so lautet das letzte Wort der Hymne, auf das sie ausgerichtet ist, konsequenterweise „ich“. Dieses „Ich“ entwirft sich progressiv: durch Abgrenzung und Aufwertung eigener Bereiche („meine Erde“, „meine Hütte“, „mein Herd“) sowie Abgrenzung und Abwertung fremder Bereiche in den ersten Strophen (Zeus als Disteln köpfender Knabe, auf Bergeshöhn etc.). Prometheus erscheint als Subjekt seiner Geschichte, als Kreator seiner Welt. Die fragend formulierte Vergegenwärtigung eigener Leistung („Wer half mir wider / Der Titanen Übermut? / Wer rettete vom Tode mich, / Von Sklaverei?“)¹⁴ beweist nicht nur den bürgerlichen Hintergrund des jungen Goethe oder das Selbsthelferideal des Sturm und Drang, sondern trägt dazu bei, das lyrische Ich des Textes zu gebären. Prometheus begreift sich als anders und eigenständig – und er bejaht das. Die Schlußverse weisen selbstbewußt soziale Isolation und Lebenshaß zurück und entwerfen die Utopie einer Alternativgemeinschaft, in die Prometheus integriert sein wird. Die Verse „forme Menschen / Nach meinem Bilde“ deuten darüber hinaus die Selbstvergottung des Ich an. In diesem Gedicht manifestiert sich ein erster Hymnus auf das Ich,¹⁵ das sein im 18. Jahrhundert so häufig definiertes Glück nur außerhalb der bestehenden Gemeinschaft finden kann. Zwar existiert weiterhin die utopische Hoffnung auf soziale Integration, Goethe und die Stürmer und Dränger schufen aber mit ihren Texten dieser Zeit eine Ästhetik und Identifikation für Außenseiterfiguren. Darin mag auch ein möglicher Grund dafür liegen, daß die Autoren besonders des Sturm und Drang, aber auch der Romantik so großes Interesse an Außenseitern wie psychisch Kranken, Verbrechern, Prostituierten, Selbstmördern etc. zeigten.

In vielen Texten der Romantik wird das Subjekt bewußt zur Entscheidungsgrundlage erklärt. Mehrere Kategorien wie etwa Schlegels Definition des Interessanten verstehen sich nur *indirekt* objektiv oder allgemein verbindlich; ihre Grundlage ist die „subjektive ästhetische Kraft“¹⁶ (Friedrich Schlegel) oder, wie Eichendorff rückblickend kritisch formuliert, die „subjektive Eigenmacht“ des Ich und die „Religion des Egoismus“.¹⁷ Das berühmte Athenäumsfragment Nr. 116

¹⁴ Die meisten Goethe-Zitate aus: Johann Wolfgang von Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Textkritisch durchgesehen und kommentiert v. Erich Trunz. München 1998. Im folgenden abgekürzt mit HA sowie Band- und Seitenangabe. Hier: HA Band 1. S. 44-46.

¹⁵ Diese schmerzvolle und kampffreie Konstitution des Ich ist ein wichtiger thematischer Schlüssel für viele Goethe-Gedichte, was ihm, bei verkürzender Betrachtung, das unsägliche Klischee des „Erlebnislyrikers“ einbrachte. Als Beispiele wären zu nennen: *Willkommen und Abschied*, *Maifest*, *Harzreise im Winter*, die *Römischen Elegien*, *Wandrer's Nachtlid* etc. – Freilich muß hier mitberücksichtigt werden, daß etwa zu *Prometheus* die Hymne *Ganymed* existiert, die ein erneutes Eingehen in die Natur und eine ideale Gemeinschaft verherrlicht.

¹⁶ Alle Schlegel-Zitate aus: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe. Hg. v. Ernst Behler. Unter Mitwirkung von Jean-Jacques Anstett und Hans Eichner. [Unter Mitwirkung anderer Fachgelehrter.] München u. a. 1958ff. Im folgenden abgekürzt mit Schlegel sowie Band- und Seitenangabe. Hier: Schlegel Band 1. S. 208.

¹⁷ Sämtliche Werke des Freiherrn Joseph von Eichendorff. Historisch-kritische Ausgabe. Begründet v. Wilhelm Kosch und August Sauer. Fortgeführt und hg. v. Hermann Kunisch [und Helmut Koopmann]. Regensburg / Stuttgart u. a. / Tübingen 1962ff. Band V/4. S. 129. – Lothar Pikulik leitet dieses Phänomen unter anderem von der wachsenden Konzentration auf das eigene Erleben in der Empfindsamkeit und dem romantischen „Ungenügen an der Normalität“, dem

charakterisiert die „romantische Poesie“ neben ihrem Hang zu Progressivität und Universalität als bewußt subjektiv, das heißt: als Ausdruck des auserwählten, die Vielfalt der Welt in sich tragenden Ich:

Sie [die romantische Poesie] kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren, sei ihr Eins und Alles; und doch gibt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken: so daß manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben. [...] Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist, und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide.¹⁸

Schlegel beschließt seine Athenäums-Ideen mit den Worten: „Ich habe einige Ideen ausgesprochen, die aufs Zentrum deuten, ich habe die Morgenröte begrüßt nach meiner Ansicht, aus meinem Standpunkt. Wer den Weg kennt, tue desgleichen nach seiner Ansicht, aus seinem Standpunkt.“¹⁹ Und so erklärt Julius die durch Friedrich Schlegel natürlich mehrfach theoretisch fundierte Form des Romans *Lucinde* folgendermaßen:

Ich gebrauche also mein unbezweifeltes Verwirrungsrecht und setze oder stelle hier ganz an die unrechte Stelle eines von den vielen zerstreuten Blättern die ich aus Sehnsucht und Ungeduld [...] mit den ersten, den besten Worten, so jene mir eingegeben, anfüllte oder verdarb, und die du Gute, ohne daß ich es wußte, sorgsam bewahrtest.²⁰

In Schlegels *Lucinde* und weiteren Texten zeigt sich ein ‚großes‘ Ich, das Zentrum jeder Weltbetrachtung ist, und doch schlägt darin die Stärke auch um in Schwäche: in diesen Werken wird das Ich nicht als ungeteilte, feste Einheit erkannt, sondern erlebt sich als zersplittert und ergänzungsbedürftig. Die ‚Heilung‘ dieser versehrten Identität kann die Gesellschaft nicht mehr leisten, vielmehr entwirft Schlegel in der idealisierten Liebes- und Ehevorstellung des Romans eine mögliche Gegenwelt; Lucinde wird für Julius zum Mittel, seine fragmentarische Existenz zu ergänzen: „Sein ganzes Dasein war in seiner Fantasie eine Masse von Bruchstücken ohne Zusammenhang“ (ein Zitat, das das Ich-Bild zahlreicher Figuren und Autoren der Zeit über Epochengrenzen hinweg genau trifft). Die „Geliebte“ ist „die Mittlerin [...] zwischen meinem zerstückten Ich und der unteilbaren ewigen Menschheit“.²¹ Von der beim jungen Schiller, bei den Früh-

Leiden an der Langeweile her. – Lothar Pikulik: *Romantik als Ungenügen an der Normalität*. Am Beispiel Tiecks, Hoffmanns, Eichendorffs. Frankfurt am Main 1979. S. 257ff.

¹⁸ Schlegel Band 2. S. 182f. Fragment 116. – Individuum oder Subjekt wird hier verstanden als historische Einheit; diese kann über ein Einzelwesen hinausgehen, so wird im Athenäumsfragment 242 folgerichtig die antike Literatur als Individuum bezeichnet: „Gibt es nicht Individuen, die ganze Systeme von Individuen in sich enthalten?“ Schlegel Band 2. S. 205.

¹⁹ Schlegel Band 2. S. 272. Idee 155.

²⁰ Schlegel Band 5. S. 9.

²¹ Schlegel Band 5. S. 37 und 71.

romantikern und anderen zur Ersatzreligion erhobenen Liebesvorstellung erhofft sich das problematisch gewordene Ich die verlorene Einheit.

Kleist geht in seiner inzwischen fast topisch gewordenen Modernität gleich mehr als einen Schritt weiter. Das betrifft die Absolutierung und Gefährdung des Ich, aber auch dessen mögliche bzw. unmögliche Konsolidierung. Eine Erklärung von mehreren, warum es zu der bestialischen Tat der Penthesilea an Achill kommt, liegt in Penthesileas problematischem Verhältnis zur Gesellschaft der Amazonen begründet, und für Achill und die Griechen trifft das ebenso zu.²² Das Volk der Amazonen ist trotz der auf der Bühne vermittelten Zärtlichkeit eine Gesellschaft, die Leidenschaften, Erotik und Individualität unterdrückt. Penthesilea ist hier als Erste ihres Staates einem heteronomen, körperfeindlichen Modell verpflichtet, mit dem sie zunehmend in Konflikt gerät. Selbst intimste und individuellste Bereiche wie die Sexualität sind durch soziale Rituale bestimmt. Eine autonome, ganzheitliche Individualität ist in dieser Gesellschaft nicht möglich, und so kommt es zur Katastrophe: die Bluttat kann als perverse Fortführung der Amazonengesellschaft (sie wiederholt die Brutalität der Staatsgründung) ebenso gesehen werden wie als problematische Befreiungstat („Ich sage vom Gesetz der Fraun mich los“).²³ Autonomie entwickelt Penthesilea, wenn überhaupt, erst im hoffnungslosen Ende, im Tod: „Nun ist's gut.“²⁴ Gegenwelten finden sich nicht in Kleists Stück, eine Alternativgemeinschaft fehlt, und nicht einmal die Liebe bietet – wie noch bei Schlegel – konstruktive Möglichkeiten, im Gegenteil.²⁵ Die wenigen idyllischen Momente zwischen Achill und Penthesilea sind brüchig und gründen auf einer tiefen Täuschung, so daß Kleist hier zumindest ein sehr ambivalentes Bild des Geschlechterverhältnisses zeichnet. In *Das Erdbeben in Chili* und anderen Texten weitet Kleist seine Diagnose gesellschaftlich aus. Sozialkritisch zeigt diese Novelle, daß ein integriertes Leben vor und nach dem Erdbeben für Josephe und Jeronimo nicht möglich ist. Bemerkenswert ist es in diesem Zusammenhang des weiteren, daß selbst die kurze Idylle im „Tal von Eden“²⁶ eine schadhafte und flüchtige ist, was etwa an Kleists sprichwörtlichen „Als ob“-Konstruktionen zu sehen ist oder an der mehrfachen Einschränkung des Satzes: „und wenn Don Fernando Philippen mit Juan verglich, und wie er beide erworben hatte, so war es ihm fast, als müßte er sich freuen“.²⁷ In der 1807 veröffentlichten Erzählung erreicht die hier präsentierte Entwicklung einen vorläufigen Höhepunkt. – Was für das ‘durchschnittliche’ Individuum gilt, gilt natürlich in besonderem Maße für den Künstler.

²² Der Zuschauer bekommt wohlweislich keinen ‚objektiven‘ Eindruck geliefert, wie Penthesilea vor ihrem Kontakt zu Achill war, sondern wird mit mehreren Aussagen konfrontiert.

²³ Heinrich von Kleist: Sämtliche Werke. Nach dem Text der Ausgabe letzter Hand. Mit Nachwort, Anmerkungen und Zeittafel v. Helmut Koopmann. 7. Auflage. München 1994. S. 576.

²⁴ Kleist S. 577.

²⁵ Von Achill verlangt sie, daß er ihr Bild, ihre individuellen Züge, eher behalte als ihren durch die soziale Funktion der Königin geprägten Namen.

²⁶ Kleist S. 124.

²⁷ Kleist S. 132. Hervorhebung von mir.

Die Kunst befindet sich in einer Krise, und zwar in doppelter Hinsicht: sie steht zunehmend in Opposition zur herrschenden Gesellschaft und kann darüber hinaus aufgrund eigener Degeneration nicht mehr leisten, was die Kunst in der Vergangenheit erreichen konnte oder in einer imaginierten idealen Zukunft erwirken können wird. In dieser Zeit entwickeln sich somit zentrale Teile des topischen Künstlerbildes: der Künstler wird zum Außenseiter und lebensfernen Décadent. Mitunter wird gar der Optimismus in die Wirkungsmächtigkeit der Kunst trotz gegenteiliger Beteuerungen brüchig.

Stellt man die Frage: woran leidet der Künstler Torquato Tasso?, so ergeben sich zwei Antworten, die paradigmatisch für das Künstlerbild der Zeit um 1800 werden. Zum ersten: das Stück thematisiert eine klare Frontstellung von Künstler und Gesellschaft, in diesem Fall höfischer Welt. Alle Figuren definieren im Laufe des Schauspiels die soziale Position von Kunst, und diese Definitionen widersprechen eklatant der Vorstellung des Künstlers Tasso selbst: Kunst wird als Investition verstanden, die nach dem Prinzip Leistung und Gegenleistung zu funktionieren habe. Kunst wird zum Produkt; es dient der stilisierten Darstellung oder Entspannung des Auftraggebers oder, im Falle der Prinzessin, als Zugang zum Leben, ja eigentlich Lebensersatz für die degenerierte Femme fragile.²⁸ Für sie, die andere Leonore, Alfons und Antonio ist die Kunst in einem Raum beheimatet, der deutlich von den Geschäften der Politik getrennt ist. Während Alfons mit Antonio über die neuesten Entwicklungen spricht, geht Tasso mit den Damen.²⁹ Tassos Persönlichkeit liefert dem Vorschub, und verschiedene Figuren versuchen, den Künstler in die Gemeinschaft zu integrieren, so daß es nicht zu eindeutigen Schuldzuweisungen kommt, jedoch bleibt die Gefahr des Kontaktverlustes zwischen Künstler und gesellschaftlichem Umfeld beinahe unausweichlich. Gleichgültig, ob man das Ende als Scheitern oder Weiterentwicklung Tassos liest, eine utopisch angedeutete Versöhnung von Antonio und Tasso ist nur nach der Abreise des Hofes, also außerhalb der Gesellschaft, möglich; das Weitere bleibt bewußt offen. Kann es je zu einer Identitätsfindung des Künstlers Tasso kommen, so geschieht das nur dadurch, daß er sich aus der bestehenden Sozialstruktur ausklammert.

Beinahe tragischer und in unserem Kontext zukunftsweisend ist das zweite große Problem, das der Künstler Torquato Tasso hat: seine leitmotivisch angesprochene Unfähigkeit, ein Werk beenden zu können, verweist auf eine tief empfundene Degeneration der Kunst. Ihr fehlt „eine Kraft“, das „Mark“, das Lebensvolle.³⁰ In der bekannten Bekrängungsszene zu Anfang des Stückes weigert sich Tasso ange-

²⁸ Goethe faßt dies konzentriert in der ersten Begegnung Tassos mit der Prinzessin zusammen: die Prinzessin verläßt seit langer Zeit ihr Krankenlager wieder und trifft auf Tasso, der aus einer Welt der lebensvollen Festlichkeiten in die Einsamkeit flieht. Vgl. HA Band 5. S. 124: „Ich muß’ ihn lieben, weil mit ihm mein Leben / Zum Leben ward, wie ich es nie gekannt.“ Die Prinzessin verwechselt – das zeigen mehrere Passagen – jedoch den Künstler Tasso bzw. dessen Produkte mit der Persönlichkeit Tassos.

²⁹ HA Band 5. S. 93.

³⁰ HA Band 5. S. 87.

sichts einiger Statuen von antiken Dichtern, etwa Virgils und Ariosts, einen Lorbeerkranz anzunehmen. Seine Erklärung dafür wirft ein Schlaglicht auf das als dekadent empfundene Selbstbild des Künstlers im Gegensatz zum antiken Ideal. Tasso erlebt den modernen Dichter als vereinzelt, ohne organischen Zusammenhang mit der ihn umgebenden Natur und Gesellschaft. Einheit, Integration fehlen Tasso, er bewundert am antiken Dichterideal, daß dieses „Held und Dichter“ verband – was ihm selbst nicht mehr möglich ist.³¹ Hier klingt an, was Schiller nur wenige Jahre später in seiner ästhetischen Schrift *Über naive und sentimentalische Dichtung* in verwandter Weise darlegt.

Diese beiden Komponenten, die Frontstellung zu der den Künstler umgebenden Gesellschaft und die Dekadenz der Kunst selbst, konstituieren das Künstlerbild um 1800 – über literaturtheoretische Lager und Epochengrenzen hinweg. Tasso in diesen Punkten sehr ähnlich ist Joseph Berglinger, der Protagonist einer fiktiven Musikerbiographie in Wackenroders und Tiecks *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* von 1797. Berglinger steht darin am Ende einer langen Reihe idealisierter Künstlerfiguren, er ist nicht nur der letzte Künstler dieser Aufzählung, sondern auch in jeder Hinsicht ein Spätling. Von Anfang an ist sein Leben in arroganter Attitüde dem kleinbürgerlichen Alltag entgegengestellt, Berglinger wird doppelt Außenseiter: durch die ärmlichen Verhältnisse innerhalb der Gesellschaft und durch seine Andersartigkeit innerhalb der Familie. Das Elend seiner Familie, an dem Berglinger zunächst nicht einmal Anteil nimmt, wird zur verachteten Störung. Auch nach seiner Etablierung als Musiker leidet er weiter, und zwar an der Kunst selbst: statt der erhofften Befreiung und erneuten Ich-Auflösung³² wird die Musik zur bloßen „mathematischen [...] Mechanik“, Berglinger sitzt im „Käfig der Kunstgrammatik“.³³ Seine Musik kann, so der frustrierte Künstler, weder sein Inneres noch das soziale Äußere adäquat umsetzen. Berglinger schafft es besser, die Kunst zu genießen als auszuüben; zum Leben, zur Umwelt hat er kein Verhältnis mehr. Auf das hämisch beschriebene Publikum wirkt die Musik zudem nicht in der von Berglinger erhofften Weise. Sicherlich bleibt Berglinger nicht unwidersprochen; der ihn kommentierende Klosterbruder übt vielmehr „mit freundschaftlichem Wohlwollen“³⁴ Kritik, und doch: Berglinger ist eine als repräsentativ empfundene Künstlerfigur. Er stirbt an dem für ihn unlösbaren Konflikt von Inselexistenz der Kunst und sozialer Verantwortung. Nur an der Schwelle des Todes gelingt ihm sein einziges „Meisterstück“,³⁵ über dessen Wirkung bewußt nichts gesagt wird. Auch der Schriftsteller in Brentanos später entstandener *Geschichte vom braven Kasperl und dem*

³¹ HA Band 5. S. 87f.

³² Alle Wackenroder-Zitate aus: Wilhelm Heinrich Wackenroder: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Hg. v. Silvio Vietta und Richard Littlejohns. Heidelberg 1991. Im folgenden abgekürzt mit Wackenroder sowie Band- und Seitenangabe. Hier: Wackenroder Band 1. S. 136.

³³ Wackenroder Band 1. S. 139f.

³⁴ Lothar Pikulik: Frühromantik. Epoche – Werke – Wirkung. München 1992. S. 281.

³⁵ Wackenroder Band 1. S. 144.

schönen Annerl empfindet angesichts einer einfachen Frau, der er seine Profession erklären soll, „eine gewisse innere Scham [...], ein Gefühl, welches Jeden befällt, der mit freien und geistigen Gütern, mit unmittelbaren Geschenken des Himmels Handel treibt“.³⁶

In diesen Künstlerfiguren wie Joseph Berglinger und Julius, dem „gebildeten Liebhaber und Schriftsteller“³⁷ in *Lucinde*, klingt manches an, was 100 Jahre später erneut virulent wird, und es ist auch kein Zufall, daß einige Literaten um 1900 sich auf Texte der hier betrachteten Jahrhundertwende beriefen; so wollte Thomas Mann Passagen aus *Lucinde* für seinen *Tristan* benutzen etc. Folgendem ‘Monolog’ hört man es höchstens an sprachlichen Kleinigkeiten an, ob er um 1800 oder um 1900 geschrieben wurde:

Was für ein böser Genius hat mich so von allen Menschen weit weg verschlagen, [...] daß meinem Auge ganz der Maaßstab fehlt, für die Welt, für das Leben und das menschliche Gemüth? [...] Die Kunst ist eine verführerische, verbotene Frucht; wer einmal ihren innersten, süßesten Saft geschmeckt hat, der ist unwiederbringlich verloren für die thätige, lebendige Welt. Immer enger kriecht er in seinen selbst-eignen Genuß hinein, und seine Hand verliert ganz die Kraft, sich einem Nebenmenschen wirkend entgegenzustrecken. [...] Das ist’s, daß der Künstler ein Schauspieler wird, der jedes Leben als Rolle betrachtet, der seine Bühne für die ächte Muster- und Normalwelt, für den dichten Kern der Welt, und das gemeine wirkliche Leben nur für eine elende, zusammengeflückte Nachahmung, für die schlechte umschließende Schaale ansieht.

Die körperlichen Folgen für den Künstler sind „mitten in diesen entsetzlichen Zweifeln an der Kunst und an mir selber“ Dekadenz und Krankheit. Die eben zitierten Zeilen entstammen Wackenroders *Ein Brief Joseph Berglingers*, posthum 1799 von Tieck herausgegeben.³⁸ Letztendlich könnten diese Sätze aber auch bei Thomas Mann stehen, etwa in Tonio Krögers berühmtem Gespräch mit Lisaweta Iwanowna oder in der Erzählung vom *Bajazzo*.

Selbst einer der Autoren, denen häufig ein ungebrochener Glaube an die Wirkungsmöglichkeit der Kunst zugesprochen wurde, legte in manche Texte durchaus skeptische Untertöne. Gemeint ist Friedrich Schiller, und eben erwähnte Brüche in der optimistischen Konstruktion finden sich vor allem in den späten Werken, was sicherlich auch an biographischen Momenten wie der Enttäuschung über die Französische Revolution oder über den gescheiterten Idyllenplan liegen kann. Spätestens ab den *Göttern Griechenlandes* zeichnet sich etwa in den Gedichten eine für Schiller und die Poeten seiner Zeit nicht zu überwindende Kluft zwischen Poesie oder Ideal einerseits und Leben andererseits ab: „Was unsterblich

³⁶ Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. v. Jürgen Behrens u. a. Stuttgart u. a. 1975ff. Band 19. S. 410.

³⁷ Schlegel Band 5. S. 9.

³⁸ Wackenroder Band 1. S. 224ff.

im Gesang soll leben / Muß im Leben untergehn.“³⁹ Selbst in *Nänie*, auf den ersten Blick einem Text, der die Bedeutung der Kunst zu postulieren scheint, findet sich ein Bruch; als mythisches Beispiel wird auf Orpheus rekuriert, der aber doch eigentlich für beides steht: die Macht der Kunst und ebenso deren Ohnmacht.

Zugleich ist dies aber bekanntlich die Epoche der großen utopischen Gegenentwürfe, was die Hoffnung auf die einheitsstiftende und ‚erlösende‘ Kraft der Kunst angeht, und hier treffen sich trotz aller Verschiedenartigkeit Schillers Idyllentheorie und Schlegels progressive Universalpoesie, die Betonung von Form und „Gestalt“⁴⁰ in der deutschen Klassik und der bewußte Fragmentarismus der Frühromantiker. Beides reagiert wohl auf ein als problematisch erlebtes Selbstverständnis des Künstlers, auf eine Krise der Kunst. – Das Medium der Dichtung wird ebenfalls skeptisch betrachtet.

Die Möglichkeiten der Sprache werden zunehmend kritisch betrachtet. Die Beziehung zwischen Bezeichnetem und Bezeichnendem wird nicht mehr als eindeutig und organisch erlebt, sondern als mehrdeutig erfahren. Eine gelungene, zwei Individuen verbindende Kommunikation ist in vielen Texten nicht möglich, Sprache stiftet – im Gegensatz zu optimistischeren Einschätzungen in der Aufklärung – keine Identität oder Gemeinschaft. Die Sprache vereinzelt, trennt und zerstört; sie ist ein willkürliches und totes System.

Je weiter wir uns dem hier betrachteten Zeitraum nähern, desto mehr nimmt das Vertrauen in die Aussagekraft der Sprache ab, so daß sich um 1800 in der deutschen Literatur ein erster Höhepunkt sprachskeptischer Überlegungen findet, der auf die Sprachkrise um 1900 vorausweist. Das ergibt sich mit dem Ende der Aufklärung bzw. in der Schlußphase dieser literarischen Epoche. In Komödien wie Johann Elias Schlegels *Die stumme Schönheit* und Lessings *Minna von Barnhelm* wird auf spielerische Weise demonstriert, daß es für Schlüsselbegriffe wie „Verstand“, „Vernunft“, „Umgang“, „Ehre“ etc. keine verbindliche Definition mehr gibt. Eher weisen alle Figuren auf der Bühne diesen Signifikanten sich widersprechende Signifikate zu, ohne daß von einer übergeordneten Instanz Eindeutigkeit hergestellt würde. Statt wie in früheren Komödien der Aufklärung einen verbindlichen moralischen Lehrsatz zu transportieren, entlassen die geistreichen Sprachspiele *Die stumme Schönheit* oder *Minna von Barnhelm* den Zuschauer in verbale Mehrdeutigkeit. Diese Linie läßt sich weiterverfolgen. Auch im *Götz von Berlichingen* stoßen wir auf die Situation, daß mehrmals von Figuren Schlüsselbegriffe des 18. Jahrhunderts wie Freiheit, Glück, Frieden, Herz, Freundschaft, Müßiggang unterschiedlich, zum Teil gar diametral verwendet werden. Dem entsprechen sprachlich vermittelte Symbole wie die Hand, der Käfig, der Wolf etc., die leitmotivisch den Text durchziehen, aber in fast jeder

³⁹ NA Band 2I. S. 367.

⁴⁰ NA Band 2I. S. 397.

Szene mit anderem Bedeutungsgehalt aufgeladen werden.⁴¹ Gegen Ende der Aufklärung (als literarische Epoche verstanden) lassen sich gewaltige Bewegungen in der Sprache beobachten; der Optimismus in deren verbindende Wirkung wird brüchig.

Sprache wird von mehreren Autoren als totes oder schwaches Medium begriffen, das in seiner Dekadenz dem Leben, der Emotionalität, der Schönheit nicht gerecht werden könne. Goethes Götze bezeichnet Schreiben als „geschäftigen Müßiggang“, und auch Schiller problematisiert in einer Vielzahl von Äußerungen seine Beziehung zur Sprache – zu den Bekanntesten gehört wohl das Distichon *Sprache* aus dem *Musen Almanach für das Jahr 1797*: „Warum kann der lebendige Geist dem Geist nicht erscheinen! / *Spricht* die Seele so spricht ach! schon die *Seele* nicht mehr.“⁴² Außerdem sei hier noch auf folgende Verse verwiesen, die Schiller mehrmals und nur leicht abgewandelt formuliert:⁴³

O schlimm, daß der Gedanke
Erst in der Sprache todte Elemente
Zerfallen muß, die Seele zum Gerippe
Absterben muß, der Seele zu erscheinen;
Den treuen Spiegel gib mir, Freund, der *ganz*
Mein Herz empfängt und *ganz* es widerscheint.⁴⁴

Aus diesen und weiteren Äußerungen geht hervor: das System der Sprache ist nach Schiller im Grunde nicht in der Lage, die Mitteilungen der Seele, die – um eine Kategorie der Bürger-Rezension aufzunehmen – idealisierte Individualität des Dichters auszudrücken, da es zu allgemein und abstrakt-rationalistisch ist, ein Gefüge „abstrakte[r] Zeichen“,⁴⁵ die „alles vor den *Verstand*“ stellen.⁴⁶ „Worte aber muß man von tausenden gebrauchen, und darum passen sie auf Keinen.“⁴⁷ – „Die Sprache beraubt also den Gegenstand, dessen Darstellung ihr anvertraut wird, seiner Sinnlichkeit und Individualität“,⁴⁸ die Sprache wird als „Feßel[]“ erlebt.⁴⁹ Damit gehen Darstellungen von Kommunikationsstörungen einher. Goethes Dramen sind durchzogen von Dialogszenen, in denen Figuren aneinander vorbeireden, in denen gezeigt wird, daß Sprache nicht (wie in vielen Dramen der Aufklärung) integrativ wirkt, sondern vereinzeln oder sich bei Dialogen wie eine Mauer zwischen die Sprechenden schieben kann. Einer der Autoren, die am weitesten in die Zukunft weisen, ist wiederum Heinrich von Kleist, besonders was

⁴¹ Mit der skeptischeren Bewertung sprachlicher Möglichkeiten verstummen auch mehr und mehr Figuren auf der Bühne. In dieser Zeit entstehen in vielen Stücken umfassende, durch Regieanweisungen festgelegte Bewegungschoreographien oder durch Gedankenstriche markierte Sprachpausen.

⁴² NA Band I. S. 302.

⁴³ NA Band 24. S. 44 / NA Band 25. S. 270 / NA Band 28. S. 179.

⁴⁴ NA Band 28. S. 179.

⁴⁵ NA Band 26. S. 227.

⁴⁶ NA Band 26. S. 228.

⁴⁷ NA Band 25. S. 415.

⁴⁸ NA Band 26. S. 228.

⁴⁹ NA Band 26. S. 229.

Sprachskepsis und Kommunikationsstörung in seinen Texten angeht. Häufig wurde bisher der 15. Auftritt der *Penthesilea*, in dem Penthesilea und Achill erstmals länger miteinander sprechen, als großer idyllischer Moment der Liebe gesehen. Daß dem nicht so ist, das zeigt schon eine detaillierte Analyse der Kommunikationsstruktur: Fragen und Antworten passen nicht zueinander. Mehrmals hält ein Partner im Redefluß inne und ist erstaunt über die Reaktion des anderen, die nicht mit dem gerade Gesagten zusammenstimmt. Penthesilea spricht auch einmal Achill direkt an, als dieser ihrer Rede nicht zuhört: „Was träumst du?“ Achill antwortet „zerstreut“, wie es in der Regieanweisung heißt: „Geliebte, mehr, / Als ich in Worte eben fassen kann.“⁵⁰ Schließlich deuten wiederum Gedankenstriche auf die Brüche in der Kommunikation hin. Im ganzen Stück findet zwischen den beiden Figuren keine einzige funktionierende verbale Kommunikation statt, denn niemals haben beide den gleichen Wissensstand oder lassen sich auf den Hintergrund des Gegenübers ein. Zahlreiche Szenen zeigen vielmehr gerade das Versagen der Kommunikation, so glaubt die Hohepriesterin, Penthesilea habe ihr in einer Unterredung den Befehl zur Ausrichtung des Rosenfestes gegeben, was nach Penthesileas Ansicht jedoch nie passierte. Auch die Griechen sprechen nicht wirklich miteinander, was ein absurder Dialog zwischen Achill und Odysseus beweist:

Achilles: Er spricht von der Dardanerburg.
Odysseus: Was?
Achilles: Was?
Odysseus: Mich dünkt, du sagtest was.
Achilles: Ich?
Odysseus: Du!
Achilles: Ich sagte: Er spricht von der Dardanerburg.
Odysseus: Nun, ja!⁵¹

Die destruktive Kraft der Sprache zeigt Kleist durch zwei Begebenheiten am Ende des Stückes. Penthesilea erklärt die Tatsache, daß sie gerade ihren Geliebten Achill mit den Zähnen zerrissen hat, auf groteske Weise:

Ich habe mich, bei Diana, bloß versprochen,
Weil ich der raschen Lippe Herr nicht bin;
[...]
Wie manche, die am Hals des Freundes hängt,
Sagt wohl das Wort: sie liebt ihn, o so sehr,
Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;
[...]
Sieh her: als *ich* an deinem Halse hing,
Hab ich's wahrhaftig Wort für Wort getan;
Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien.⁵²

⁵⁰ Kleist S. 546.

⁵¹ Kleist S. 560.

⁵² Kleist S. 575f.

Schließlich tötet sich Penthesilea in ihrem Schlußmonolog und durch diesen, durch die zerstörerische Kraft des Wortes. Das gilt auch für den politisch-gesellschaftlichen Bereich, in dem die Sprache nicht mehr als einheitsstiftendes Medium verstanden wird. So weist einerseits die gestörte Kommunikation zwischen Goethes Egmont und beispielsweise Alba symptomatisch auf ein gestörtes soziales System hin, zum anderen gelingt es Egmont oder auch Tasso aber nicht mehr, sprechend in ein konstruktives Verhältnis zur Umwelt zu treten. In etlichen Dialogen in Goethes Stücken isolieren sich Figuren mit jedem Wort mehr, die überindividuelle menschliche Sprachgemeinschaft zerbricht.

Daß sich dies mit repräsentativen Erfahrungen um 1900 trifft, liegt auf der Hand. Anschaulichstes Beispiel dafür ist ein stammelnder Schüler, dessen Satzfragmente immer wieder durch Pausen und das Ringen um richtige Worte unterbrochen sind. Die Lehrer, die von ihm klare Aussagen erwarten, werden ungehalten, aber Robert Musils Zögling Törleß, und von ihm ist hier die Rede, kann den verbalen Anforderungen nicht entsprechen. Oder wie Philipp Lord Chandos in Hofmannsthals *Ein Brief* formuliert: „Es zerfiel mir alles in Teile, die Teile wieder in Teile, und nichts mehr ließ sich mit einem Begriff umspannen.“⁵³ – Alles bisher Gesagte korrespondiert natürlich mit Fragen wie: Was bestimmt das menschliche Handeln? Wie erlebt der Mensch die ihn umgebende Wirklichkeit?

Das Individuum sieht sich zunehmend einem chaotischen System gegenüber, das in den Texten nicht mehr Kräften wie dem Schicksal oder der Nemesis unterworfen ist, sondern in dem Kategorien wie Zufall, psychische (auch massenpsychologisch relevante) Phänomene⁵⁴ und soziale Fremdbestimmung eine immer größere Rolle spielen. Das Gefühl der Ohnmacht, Heteronomie oder Zerrissenheit ist vielen Texten eingeschrieben. Der Zerfall der Familienstrukturen illustriert gut die erlebte Auflösung bestehender Ordnungen.

„Dennoch ward Joseph [Berglinger] von Allem bis ins Innerste zerrissen“,⁵⁵ heißt es in Wackenroders Erzählung. Dies ist symptomatisch für das (bereits gut eruierte) anthropologische Modell der Romantik. Es gilt aber generell für viele literarische Figuren, nicht nur der Romantik, und entsteht im Reflex der als zersplittert und chaotisch erlebten Zeit und Umwelt. Dieser empfindet sich der einzelne ohnmächtig ausgeliefert, was wohl mit ein Motor der Debatte um Autonomie ist.

Anschaulichstes Beispiel für den schutzlosen einzelnen in einer berstenden Welt sind die brüchigen oder ganz zerbrochenen Familienbilder der Zeit. Die Familie als *das* Symbol aufgeklärt-bürgerlicher Ordnung bröckelt, und hier sind Familien-

⁵³ Hugo von Hofmannsthal: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Veranstaltet vom Freien Deutschen Hochstift. Hg. v. Rudolf Hirsch, Christoph Perels und Heinz Rölleke. Frankfurt am Main 1975ff. Band 31. S. 49.

⁵⁴ Vgl. die Schlußszenen in Kleists *Erdbeben in Chili*. – Vgl. dazu generell die Tiermetaphorik bei Kleist, zentral etwa in *Penthesilea*.

⁵⁵ Wackenroder Band 1. S. 143.

bilder in Schillers frühen Dramen wie in *Kabale und Liebe* oder *Die Räuber*⁵⁶ Vorläufer. Goethe beschreibt in der Gretchenhandlung seines *Faust* die tragischen Resultate einer zerbrechenden bürgerlichen Ordnung, die im Motiv des Wahnsinns gipfeln. Ohnmacht und Wahnsinn sind auch aus diesem Grund Themen der Zeit, und die zahlreichen Ohnmachtsanfälle oder traumwandlerischen Situationen in Werken Kleists spiegeln Ohnmachtsgefühle im übertragenen Sinn. Rationale Steuerung versagt angesichts der chaotischen Umwelt. In seinem *Erdbeben in Chili* flackern zwar momenthaft ideale Familienbilder im Tal von Eden auf, die soziale 'Wirklichkeit' sieht jedoch anders aus: Josephes Liebe zu Jeronimo wird von ihrem Bruder verraten, ihr Vater bringt sie selbst im Karmeliterkloster unter, und Jeronimos Vater tötet wahrscheinlich seinen eigenen Sohn. Das ist der vorläufige Endpunkt eines Familienbildes, das wenige Jahrzehnte zuvor der Hort bürgerlicher Ordnung und Selbstverwirklichung war.

Auf den ersten Blick befinden wir uns in der Hochphase der Hoffnungen auf Autonomie, auf die Möglichkeit aufgeklärter Selbstbestimmung des Menschen. Sicherlich ist Schiller hierfür das beste Beispiel, aber selbst von ihm sind Texte bekannt, die diese Autonomie mit leiser Skepsis anreichern. Für die Autonomie der Kunst habe ich das bereits kurz gezeigt, für die Selbstbestimmung des Menschen gilt dies aber zum Teil gleichfalls. Eines der beeindruckendsten Gedichte Schillers stellt sie radikal in Zweifel: der 1802 entstandene Text *Kassandra*. Er besteht zum Großteil aus einem langen Monolog der Seherin von Troja, der anfangs und am Ende von einem Kommentator umrahmt wird. Dieser Kommentator relativiert das von Kassandra Gesagte aber keineswegs, so daß die ganze Wucht der Resignation, Skepsis und Verzweiflung, die Kassandras Monolog ausmacht, ohne Wertung stehen bleibt. Durch die ihr verliehene Gabe der Wahrheit wird Kassandra zur Außenseiterin. In dem Gedicht stellt sie mehrmals die Frage nach dem Sinn ihres Schicksals, erhält aber (und mit ihr der Leser) keine Antwort. Sie empfindet ihr Dasein als ohnmächtig und fremdgesteuert, sie wird zum „sterblichen Gefäß“ der Wahrheit, zur Stimme Apolls ohne die Möglichkeit auf Autonomie. Und diese resignativen Ahnungen sind keine Einzelfälle in Schillers Spätwerk; sie wurden jedoch von zahlreichen Interpreten zu gering geachtet. Das optimistische Ende des *Spaziergangs* mit dem Verweis auf die „Sonne Homers“, die auch uns lächle, wirkt vergleichsweise konstruiert angesichts des kurz vorher entworfenen Locus terribilis, in dem der moderne Mensch einsam und in gigantischer Leere steht. Selbst in Schillers Gedicht *Am Antritt des neuen Jahrhunderts* dominiert über viele Strophen hinweg die Empfindung von

⁵⁶ Nicht nur die Tatsache, daß hier ein Bruder gegen den anderen und gegen den Vater intrigiert, deutet auf ein Zerfallen der Familie hin, vielmehr scheint auch vor Franz' Eingreifen die Familie schon gefährdet gewesen zu sein: die Erziehung der Söhne durch den Vater bleibt nicht ohne Kritik, außerdem genügt ein relativ geringes intrigantes Mittel, ein durch Lügen initiiertes Brief, um eine Familie vollkommen zu vernichten.

Zerrissenheit, Chaos⁵⁷ und Gewalt, bevor die Kunst am Ende als positive Gegenwart aufersteht. „Das Jahrhundert ist im Sturm geschieden, / Und das neue öffnet sich dem Mord. / Und das Band der Länder ist gehoben, / Und die alten Formen stürzen ein“.⁵⁸

Stellt man die Frage, was das Handeln der literarischen Figuren (als Spiegel repräsentativer menschlicher Grunddispositionen) bestimmt, so ergeben sich verschiedene in der Zeit relativ neue Antworten. Den Anfängen psychologischen Interesses entsprechend, verweist die immer wieder dargestellte innere Zerrissenheit der Figuren auf psychische, auch psychopathologische Phänomene. In Goethes Texten entwickelt sich das seit dem Frühwerk immer stärker und gipfelt in Figuren wie Orest und Tasso, die – unter anderem von Sigmund Freud⁵⁹ – zu Recht auch als psychopathologische Fallstudien erkannt wurden. Viele Texte der Romantik wie auch Kleists Werke, etwa die *Penthesilea*, stellen präzise die Determination des Menschen durch psychische Phänomene dar. Dabei werden die „Leidenschaften“ durchaus ambivalent gesehen: sie führen zwar zu Penthesileas Selbsterstörung am Ende, zugleich bieten sie ihr aber die mögliche Gegenwart, sich auf die eigene Identität zu besinnen und aus der sozialen Determination stückweise zu befreien. Des weiteren deuten diese Texte aber auch, wie bereits gesagt, darauf hin, daß der einzelne zunehmend als von dem ihn umgebenden Sozialsystem bestimmt, meist gar fremdbestimmt gesehen wird. Die in der Aufklärung erhoffte konstruktive Mitarbeit an der Gesellschaft erleben die Figuren in den hier betrachteten Texten oft nur in idyllischen Momenten. Kleists Werke erzählen von einer chaotischen, einer grotesken Welt, in der der Zufall an die Stelle von Schicksal, göttlicher Fügung oder Nemesis tritt. Die Figuren in Kleists Werken handeln sicherlich nicht im klassischen Sinne ungebrochen autonom, auch in dieser Hinsicht ist die *Penthesilea* (wie Kleist selbst bekannte) eine *Gegen-Iphigenie*.⁶⁰

Eine solche Welt verursacht im einzelnen Verzweiflung und Ohnmachtsgefühle einerseits. Andererseits stehen viele Figuren dem Leben mit Langeweile und in dekadent-distanzierter Beobachterperspektive gegenüber. In beiden Haltungen ergeben sich Ähnlichkeiten zu manchen Texten, die 100 Jahre später entstanden.

⁵⁷ Vgl. zum Motiv der chaotischen Welt mehrere romantische Texte, etwa *Lucinde*: „Die Gesellschaft ist ein Chaos, das nur durch Witz zu bilden und in Harmonie zu bringen ist“. Schlegel Band 5. S. 35.

⁵⁸ NA Band 2I. S. 362.

⁵⁹ Sigmund Freud: Studienausgabe. Hg. v. Alexander Mitscherlich, Angela Richards und James Strachey. Frankfurt am Main 1969ff. Band X. S. 292-296.

⁶⁰ Vgl. aber auch den beeindruckenden Beitrag Reeds im Goethe-Handbuch (Terence James Reed: *Iphigenie auf Tauris*. In: Goethe Handbuch. Band 2. S. 195-228.), der aufzeigt, daß selbst dieses Stück brüchiger ist, als oft angenommen: Bis zum Ende könnte *Iphigenie* mit jedem Satz in eine Tragödie umschlagen. Das Stück steht und fällt mit Thoas, der nach Reed alles andere ist als ein von Anfang an mehr oder minder guter Mensch, dessen Humanität mit unverrückbarer Konsequenz durch Iphigenies Beispiel ans Licht gebracht werde. Seine letzten Sätze sind vielmehr so lakonisch, daß eine eindeutige Bewertung nicht möglich ist. Zudem endet seine Rede in einem nicht zu Ende geführten Vers („Lebt wohl!“), sein weiteres Schicksal bleibt also auch sprachlich offen.

So lesen sich Teile von Schlegels *Lucinde* oder Tiecks *William Lovell*⁶¹ wie Kommentare zu Figuren aus der Zeit um 1900, etwa zu „l'ennui“ und anderen, denn auch eine Figur wie Julius steht in dem „Teufelskreis von Genuß – Ernüchterung – Begierde – Genuß“.⁶² Bevor Julius *Lucinde* traf, lebte er „in einem Wechsel von Schwermut und Ausgelassenheit“, empfand „Leerheit und Überdruß“.⁶³ Folgendes Zitat könnte den jungen Julius als dekadenten Flaneur, als distanzierten Beobachter des Fin de siècle 1899/1900 ausweisen:

Sein Geist war in einer beständigen Gärung; er erwartete in jedem Augenblick, es müsse ihm etwas Außerordentliches begegnen. Nichts würde ihn befremdet haben, am wenigsten sein eigener Untergang. Ohne Geschäft und ohne Zweck trieb er sich umher unter den Dingen und unter den Menschen wie einer, der mit Angst etwas sucht, woran sein ganzes Glück hängt. Alles konnte ihn reizen, nichts mochte ihm genügen. Daher kam es, daß ihm eine Ausschweifung nur so lange interessant war, bis er sie versucht hatte und näher kannte. Keine Art derselben konnte ihm ausschließend zur Gewohnheit werden: denn er hatte eben so viel Verachtung als Leichtsinn. Er konnte mit Besonnenheit schwelgen und sich in den Genuß gleichsam vertiefen. Aber weder hier noch in den mancherlei Liebhabereien und Studien, auf die sich oft sein jugendlicher Enthusiasmus mit einer gefräßigen Wißbegier warf, fand er das hohe Glück, das sein Herz mit Ungestüm foderte. Spuren davon zeigten sich überall, täuschten und erbitterten seine Heftigkeit.⁶⁴

Julius zeigt die unersättliche Gier nach Reizen, die, kaum wahrgenommen, wieder verpuffen und „Überdruß [...], Verödung, Gefühl der sinnlosen Existenz“⁶⁵ zurücklassen. „Ohne Geschäft und ohne Zweck trieb er sich umher unter den Dingen und unter den Menschen wie“ ein Flaneur um 1900, der mit Distanz, „Leichtsinn“ und auch „Verachtung“ die Welt durchstreift. „Dinge“ und „Menschen“, „Liebhabereien“ und „Studien“ werden ihm eins: reine Objekte, die sein Gefühl der Langeweile und Sinnlosigkeit durchbrechen und ihn dauerhaft erfüllen sollen, was aber mißlingt. Um 1900 hätte Julius in Claudio aus Hofmannsthals *Der Tor und der Tod*⁶⁶ oder in Schnitzlers „leichtsinnigem Melancholiker“ Anatol verwandte Lebensentwürfe angetroffen.

Ein großer Unterschied dürfte aber darin bestehen, daß Julius *Lucinde* trifft. Weder Thomas Manns *Bajazzo* noch der Protagonist in Heinrich Manns *Haltlos* können durch die erfüllende Liebe einer Partnerin aus ihrer Dekadenz oder, wie

⁶¹ Vgl. auch Pikulik: *Romantik als Ungenügen an der Normalität*. S. 263. – Eine weibliche Variante, die diesen Typus mit dem der Femme fragile verknüpft, wäre in manchen Charakterzügen die Prinzessin in Goethes *Tasso*.

⁶² Pikulik: *Romantik als Ungenügen an der Normalität*. S. 267.

⁶³ Schlegel Band 5. S. 39.

⁶⁴ Schlegel Band 5. S. 36.

⁶⁵ Wolfdietrich Rasch: *Die literarische Décadence um 1900*. München 1986. S. 55.

⁶⁶ Vgl. hierzu Hinrich C. Seeba: *Kritik des ästhetischen Menschen. Hermeneutik und Moral in Hofmannsthals *Der Tor und der Tod**. Bad Homburg u. a. 1970.

Pikulik für Julius formuliert, „aus dem Teufelskreis des Interessanten“⁶⁷ befreit werden.

Allen hier beschriebenen Tendenzen ist gemein, daß die Zeit um 1800 auch literarisch eine Phase großer Umbrüche ist. Die Literatur dieser Jahre ist bestimmt von einem Krisenbewußtsein, das inhaltlich wie formal darzustellen und zu bewältigen versucht wird. Die Überwindung soll in manchen Fällen die Kunst leisten, auch wenn die Hoffnung darauf teilweise brüchig wird. Und so schließt Schillers *Am Antritt des neuen Jahrhunderts* mit den Versen:

In des Herzens heilig stille Räume
Mußt du fliehen aus des Lebens Drang,
Freiheit ist nur in dem Reich der Träume,
Und das Schöne blüht nur im Gesang.⁶⁸

Das Spektrum reicht bei der Bewertung der Jahrhundertwende vom resignativen Rückzug ins „Reich der Träume“ bis zur Krönung der neuen Zeit als Regentin im Namen von Wahrheit und Recht, wie Herder das allegorisch am Ende seines kleinen Stückes *Aeon und Aeonis* in Szene setzt. Herder antwortet damit auf Goethes Festspiel *Paläophron und Neoterpe*, womit sich der Kreis zum Beginn dieser Ausführungen schließt. Aeons Reich zeigt viele Symptome von Verfall und Dekadenz; das sieht der Zuschauer schon an dem wurmstichigen Mobiliar auf der Bühne,⁶⁹ das umfaßt aber auch moralisch-vitalistischen Niedergang: statt ausgewogener Meinung herrscht Vorurteil, statt ethisch verantwortlichem Handeln „Lange[]weile“.⁷⁰ Diese Zeit geht zu Ende, die neue Zeit von Liebe und aufgeklärter Weisheit bricht an: „Jetzt ist es anders“ – „Sie kommt, sie kommt, die muntre Zeit! / In ihrem hellen Freudenschmuck“.⁷¹ Ob „muntre Zeit! / In ihrem

⁶⁷ Pikulik: Romantik als Ungenügen an der Normalität. S. 269.

⁶⁸ NA Band 2I. S. 363.

⁶⁹ Johann Gottfried Herder: Sämtliche Werke. Hg. v. Bernhard Suphan. Hildesheim 1967f. [Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1877ff.]. Band XXVIII. S. 248.

⁷⁰ Herder S. 250.

⁷¹ Aeonis wird als „aufgeklärt und weise“ (Herder S. 252) beschrieben und erhält den Namen „Agape“ (Herder S. 258) etc. Zitate: Herder S. 247 und 260. – Suche nach Sicherung des problematisch werdenden Ich, das sich in Opposition zur Gesellschaft sieht; Sprachskepsis etc. – diese Phänomene bestimmen auch etwa die Erzählsammlung *Sommerhaus*, später von Judith Hermann, 1998 im Fischer-Verlag erschienen. Man mag zu diesem Band stehen, wie man will (vgl. den fulminanten Artikel *Die Empirie schlägt zurück. Die Neue Ernsthaftigkeit: Deutschland soll endlich erwachsen werden* von Georg Diez in der *Süddeutschen Zeitung* Nr. 144 [26./27. Juni 1999], Feuilleton, S. 17), er vermittelt aber auf jeden Fall diese Suche nach dem Ich in einer abweisend wirkenden Welt, deren Lebenskurve zwischen Identitätslosigkeit und Egozentrik oszilliert. Die inhaltsleeren, nur auf ihren Klang reduzierten Leitsätze in Hermanns Texten erhalten durch mehrfache Wiederholungen fast den Charakter von Beschwörungsformeln im Ringen um eine neue, unverbrauchte Sprache. Übrigens ergeben sich auch zu weiteren Werken dieser Zeit Parallelen, was hier nur angedeutet werden kann: Der Dramatiker Werner Schwab hat es wie kein anderer Autor verstanden, eine skeptische Haltung zur (Alltags-)Sprache in seinen Werken aufzuzeigen, die Sprache aufzubrechen und zu destruieren, so lange, bis die Andeutung einer neuen Sprache entsteht. Bei Schwabs Stücken wird jeder Zuschauer gezwungen, sein Verhältnis zur Sprache wenigstens für kurze Zeit zu überprüfen. – Die obsessive Dominanz der Themen Tod und Eros (und zwar in enger Verbindung) kennzeichnet das Werk

hellen Freudenschmuck“ oder „zerspaltete Welt“, ob „Reich der Träume“ oder „Und die alten Formen stürzen ein“ – das Fin de siècle vor 1800 wurde für die Literaten nicht nur wegen der kalendarischen Umstellung zu einer besonderen Zeit.

Josef Winklers, der in etlichen Texten (etwa in *Domra* oder der Erzählung *Der Sohn der Feigenverkäuferin*) die Perspektive des Flaneurs, des distanzierten Beobachters, der nur über sein Schauen am Leben teilhat, auf innovative Art wiederaufnimmt. Dabei geht es freilich – wie in der Literatur um 1900 – um mehr als nur literarisches Spiel; diese Perspektive wird zum existentiellen Ausdruck des Verhältnisses zur Umwelt. Die Langeweile als das ganze Dasein bestimmendes Gefühl beschreibt Sibylle Berg in ihrem 1997 erschienenen Roman *Ein paar Leute suchen das Glück und lachen sich tot*. – Nach Fin de siècle nun Fin de millénaire? Das ist ein zu weites Feld, das sich wohl frühestens in einigen Jahren beackern läßt.